Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII)

Doctoranda: Nuria Rodríguez Ortega
Directora: Dra. Aurora Miró Domínguez
Tutor: Dr. Eugenio Carmona Mato

Málaga, 2002

MENU SALIR

A Constancio Mínguez y a Rafael Carbonell,
por ayudarme a ser quien soy y como soy

A Santiago,
por mimarme, por quererme
y por hacerme feliz

MENU SALIR

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMERA TERCIO DEL SIGLO XVII)

VOL. I: ESTUDIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: LINGÜÍSTICA, TERMINOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE

MENU SALIR

ÍNDICE GENERAL

VOL. I ESTUDIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: LINGÜÍSTICA, TERMINOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE

ÍNDICE GENERAL 7

ÍNDICE DE FIGURAS 11

I. INTRODUCCIÓN. UN PROYECTO DE INVESTIGACIÓN EN EL CAMPO DEL ARTE 15

II. LINGÜÍSTICA, TERMINOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE: DISEÑANDO UN ESPACIO DE RELACIÓN INTERDISCIPLINAR (PROPUESTA DE UN NUEVO ÁMBITO DE ESTUDIO) 37

II.1. DELINEANDO UN ESPACIO DE RELACIÓN: APROXIMACIÓN A LAS DISTINTAS DISCIPLINAS Y POSICIÓN EPISTEMOLÓGICA 39

II.2. OBJETO [S] DE ESTUDIO: EL TÉRMINO COMO REALIDAD MULTIDIMENSIONAL. CARACTERÍSTICAS Y MÉTODOS DE DESCRIPCIÓN 167

II.3. RESUMEN CONCLUSIVO 281

BIBLIOGRAFÍA 291

VOL. II ESTUDIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: TESAURO Y TEORÍA DEL ARTE

ÍNDICE DEL VOLUMEN 5

ÍNDICE DE FIGURAS 7

III. DESCRIPCIÓN, FUNCIONAMIENTO Y UTILIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO INTEGRADO 11

III.1. CONCEPCIÓN, ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO 15

III.2. UTILIDADES, OBJETIVOS Y POTENCIALIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO 123

III.3. SOFTWARE Y SISTEMA DE GESTIÓN: EL GESTOR DE TERMINOLOGÍAS ONTO TERM™ 131

IV. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES Y TERMINOLÓGICAS DEL ÁMBITO PICTÓRICO-ARTÍSTICO A LA LUZ DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII) 137

IV.1. LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA. CARACTERÍSTICAS, IMPLICACIONES Y TIPOS.....143

IV.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: ESTRUCTURA SEMÁNTICO-NOCIONAL Y TIPOLOGÍA CONCEPTUAL 213

IV.3. CONSIDERACIONES SOBRE LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICO-TERMINOLÓGICA: TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA 299

IV.4. CONTEXTO Y ESQUEMAS IDEOLÓGICOS: SISTEMATIZACIÓN Y CODIFICIÓN DE LOS MARCOS DE TEORIZACIÓN 323

V. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO.....355

BIBLIOGRAFÍA 369

VOLS. III Y IV: TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA [PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII]

SECCIÓN 1. INDICACIONES PREVIAS Y NOTAS INTRODUCTORIAS..... 7

SECCIÓN 2. SISTEMATIZACIONES TIPOLÓGICAS.....15

2.1. TIPOS DE CONCEPTOS.....17

2.1.1. TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA DESDE UN ENFOQUE TEÓRICO.....19

2.1.2. ESTRUCTURA ONTOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA Y SISTEMA ATRIBUTIVO 23

2.1.3.CONCEPTO DE PINTURA (fig. 1).....37

2.2. TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA 43

2.3. TIPOS DE TEORÍAS Y DE MARCOS DE TEORIZACIÓN 51

2.4. TIPOLOGÍA DE RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS 61

[TES. I] ÁMBITO TERMINOGRÁFICO 69

SECCIÓN 3. REPRESENTACIONES CONCEPTUALES: MACROESTRUCTURA Y SISTEMAS NOCIONALES 71

3.1. MACROESTRUCTURA GENERAL (estructura y mapa conceptual) 73

3.2. DESARROLLO ESTRUCTURAL DE L SISTEMA DE CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS 83

3.3. SISTEMAS NOCIONALES ESPECÍFICOS (representación gráfica y jerárquica) 137

SECCIÓN 4. CORPUS CONCEPTUAL 221

4.1. CORPUS DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS 223

4.2. CORPUS DE TIPOLOGÍAS 285

4.2.1 CORPUS DE TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES 287

4.2.2 CORPUS DE TIPOLOGÍAS DE RELACIONES 487

4.2.3 CORPUS DE TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS 533

4.3. CORPUS DE MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TIPOS DE TEORÍAS 587

4.4 CORPUS DE CONCEPTOS 731

[TES. II] ÁMBITO LEXICOGRÁFICO 1177

NOTA INTRODUCTORIA E INDICACIONES PREVIAS 1179

SECCIÓN 5. CORPUS LÉXICO 1187

MENU SALIR

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE FIGURAS DEL VOL. I

Fig. 1: La lengua bajo nuestro punto de vista 53
Fig. 2: Subámbito de intersección con la Lingüística 57
Fig. 3: La palabra como hecho lingüístico 65
Fig. 4: Subámbito de intersección con la Terminología/Terminografía..... 85
Fig. 5: La unidad terminológica según la TGT..... 90
Fig. 6: Perspectiva onomasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978)..... 91
Fig. 7: Perspectiva semasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978)..... 92
Fig. 8: *Dèmarches* / paradigmas terminológico y lexicológico 93
Fig. 9: Abstracción del significado lingüístico en las unidades terminológicas (independencia de los planos) 97
Fig. 10: Vector conceptual según el modelo de espacio cognoscitivo de J. C. Sager (1990) 120
Fig. 11: Subámbito de intersección con la Onomántica..... 143
Fig. 12: El hecho artístico como fenómeno multidimensional y plural 153
Fig. 13: Ámbito interdisciplinar de estudios artísticos..... 157
Fig. 14: La unidad terminológica lingüística como objeto semiótico complejo 176
Fig. 15: El modelo trapezoidal de Heger como modelo explicativo 178
Fig. 16: Perspectiva semasiológica en el modelo trapezoidal de Heger..... 180
Fig. 17: Perspectiva semasiológica en el modelo de signo terminológico..... . 181
Fig. 18: Perspectiva onomasiológica en el modelo de signo terminológico 183
Fig. 19: Integración de paradigmas en el modelo de signo terminológico..... 186
Fig. 20: Complementariedad de perspectivas y paradigmas 187
Fig. 21: El término discursivizado en el modelo de signo terminológico..... 211
Fig. 22: Esfera significativa del signo terminológico lingüístico como parte de la esfera significativa global de la palabra 212
Fig.23: Representación gráfica de la macroestructura de un tesauro con su microestructura de relaciones internas..... 236
Fig. 24: Esfera significativa del *término-palabra*..... 239
Fig. 25: Gráfico-síntesis del modelo polivalente de descripción semántico-nocional 246

Fig. 26: Agrupación de la polisemia de las palabras bajo su forma léxica correspondiente 256

Fig. 27: Reduplicación de las entradas correspondientes a términos polisémicos en los productos terminográficos 265

ÍNDICE DE FIGURAS DEL VOL. II

Fig. 28: Estructuración temática del ámbito semántico-nocional [GA] *Sujetos agentes de la pintura* 31

Fig. 29: Fragmento del sistema nocional correspondiente al ámbito [NE] 32

Fig. 30: Representación gráfica del sistema categorial jerárquico (macroestructura) 34

Fig. 31: Hipervinculación entre la macroestructura general (sección 3.1.) y las representaciones gráficas del sistema categorial jerárquico (sección 3.2.) 39

Fig. 32: Hipervinculación entre las representaciones gráficas del sistema categorial (sección 3.2.) y la representación jerárquica de los sistemas nocionales (sección 3.3.) 40

Fig. 33: Hipervinculación entre la representación gráfica del sistema categorial (sección 3.2.) y los registros informativos de cada una de ellas (sección 4.1.) 42

Fig. 34: Registro informativo perteneciente a las categorías y subgrupos semánticos 45

Fig. 35: Polijerarquía del concepto INGENIO (2) 50

Fig. 36: Representación de los equivalentes conceptuales en la presentación gráfica de la estructura nocional del tesauro pictórico-artístico (sección 3.3.) 57

Fig. 37: El macroconcepto y las reinterpretaciones particulares que lo constituyen, con sus zonas de confluencia o solapamiento 61

Fig. 38: Relación lógico-jerárquica de género y especie 63

Fig. 39: Representación gráfica de la estructura jerárquico-nocional 65

Figs. 40 y 41: Convenciones para la representación gráfica de la terminología y de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades nocionales 66

Fig. 42: Representación gráfica de la relación de falsa equivalencia 68

Fig. 43: Representación gráfica de la familia de términos -o campo denominativo- asociada a una unidad nocional 70

Fig. 44: Convención para la representación gráfica de los conceptos que carecen de designación específica 78

Fig. 45: Convención para la representación gráfica de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades terminológicas 78

Fig. 46: Convención para remitir a otros términos sinónimos 79

Fig. 47: Hipervinculación entre la representación gráfica de la estructura nocional y los registros conceptuales de cada una de las nociones representadas 81

Fig. 48: Hipervinculación entre el registro conceptual de una noción y los registros de sus conceptos equivalentes 82

Fig. 49: Conformación de los códigos de referencias 83

Fig. 50: Representación gráfica de las reinterpretaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan 85

Fig. 51 Representación gráfica de las especificaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan 85

Fig. 52: Ámbito relacional y contextual del concepto ARTIFICIO (1)..... 87

Fig. 53a: Contenido y presentación formal del artículo de la sección lexicográfica [TES II] 95

Fig. 53b: Remisión de sinónimos en la sección lexicográfica 96

Fig. 54: Hipervinculación entre las acepciones recogidas en la sección lexicográfica y los registros del corpus conceptual (sección 4.4) 97

Fig. 55: Distribución formal de los distintos tipos de información que constituyen los registros de la sección 4 103

Fig. 56: Información de carácter conceptual contenida en los registros de la sección 4.4..... 107

Fig. 57: Información estructural y relacional de los registros conceptuales (sección 4.4.) 108

Fig. 58: Información de carácter terminológico-lingüística contenida en los registros conceptuales (sección 4.4.)..... 113

Fig. 59: Información y configuración de los registros relativos a los equivalentes conceptuales 117

Fig. 60: Información y configuración de los registros relativos a las tipologías conceptuales, relacionales y terminológicas..... 119

Fig. 61: Información y configuración de los registros relativos a los tipos de teorías y marcos de teorización 121

Fig. 62: Nudos superiores de la ontología de conocimiento general Mikrokosmos 250

MENU SALIR

I. Introducción. Un Proyecto de Investigación en El Campo del Arte

MENU SALIR

Hay muchos que leen sólo por el argumento y no aprecian la riqueza de lenguaje, de expresión y de análisis que puede tener un relato. Con estas palabras, tomadas de una entrevista concedida por Luis Alonso Schökel al Diario *Sur* de Málaga el 28 de abril de 1996, iniciábamos la defensa de nuestra memoria de licenciatura[1], llevada a cabo en julio de 1998 en esta Universidad de Málaga. Ciertamente, no puedo decir que dichas palabras inspiraran el proyecto que, desde la obtención de la licenciatura en Historia del Arte, constituye el núcleo central en torno al que giran mis estudios histórico-artísticos; eso es algo que debo enteramente a mi directora de tesis doctoral, la Dra. Dña. Aurora Miró Domínguez, y a su marido, el catedrático de Lexicografía, D. Manuel Alvar Ezquerra. Sin embargo, sí puedo afirmar que condensan en dos breves líneas el espíritu que lo alienta, por lo que se han convertido, desde entonces, en el *leit motiv* que guía mis investigaciones y mi entendimiento de la realidad del lenguaje.

Ha sido, sobre todo, la toma de conciencia de la riqueza que encierran las palabras y, por ende, los términos, manifestaciones en ambos casos de un bien que todos compartimos, la lengua, lo que ha llevado a hacer de mi trayectoria investigadora una constante búsqueda de esos valores -semántico-nocionales,

[1] *Lingüística y Terminología aplicada al estudio y conocimiento de la Historia del Arte: proyecto de un tesauro de términos y conceptos artísticos.* 2 vols., Memoria de licenciatura inédita, Universidad de Málaga, 1998.

afectivos, sociológicos, ideológicos, etc.- implícitos en el hecho lingüístico y terminológico. Una labor investigadora que, desde sus inicios, ha tenido siempre como horizonte último procurar un mejor conocimiento de aquello que constituye el objeto fundamental -polivalente, multidimensional y diversificado- de nuestra disciplina específica: el Arte, las artes y sus manifestaciones, contribuyendo, conjuntamente, a su desarrollo epistemológico, metodológico y, en definitiva, metadisciplinar.

Así pues, los orígenes de esta tesis que presentamos, sí no remotos, si son, al menos, antiguos. En 1995, recién terminados mis estudios académicos, la Dra. Miró Domínguez me invitó a formar parte de su equipo de trabajo en el proyecto de investigación *Inventario de términos artísticos* del Ministerio de Educación y Ciencia (PB92-0416); y, desde el principio, empezamos a considerar la posibilidad de construir un tesauro de términos. Esa primera idea embrionaria constituye, sin duda, el germen de lo que actualmente es este tesauro, aunque, después de años de reflexión, maduración, revisiones críticas, verificaciones con otros especialistas, incorporación de ideas nuevas, etc., el modelo efectivo que hoy presentamos se encuentra muy alejado de lo que entonces pensábamos que podría ser este instrumento de trabajo.

Al hilo de todo ello, plenamente enfrascada ya en los estudios lingüístico-terminológicos en los que me introdujo la Dr. Gloria Guerrero Ramos, y teniendo en mente siempre la idea matriz del tesauro, desarrollé mi memoria de licenciatura: una primera aproximación que me sirvió para constatar el tipo y la naturaleza de la problemática propia de la materia con la que había de tratar; establecer los criterios teóricos y metodológicos fundamentales para su estudio y análisis; adelantar las líneas básicas de la investigación posterior -que es la que se expone, justamente, en estas páginas-, y diseñar un primer modelo de tesauro.

Lo que fue una aproximación teórica y metodológica, en el trabajo que ahora presentamos adquiere una mayor madurez de planteamientos; se nos muestra con un espíritu más crítico -y autocrítico-; se encuentra más sólida y firmemente asentado. A esta circunstancia ha contribuido, además del tiempo de fermentación intelectual que siempre es necesario, el contacto con otros

especialistas, tanto dentro como fuera de España, cuyas ópticas diversas, sugerencias y enfoques novedosos han funcionado a lo largo de estos años como un auténtico motor catalizador.

Pero, si bien esto es así, de manera que por lo que concierne a esta cuestión podemos hablar de un verdadero cambio cualitativo, hay una aspecto, sin embargo, que permanece. En 1998, y debido a las características de la memoria que defendíamos, hablábamos de un trabajo no concluso y abierto al futuro; hoy, como diremos un poco más adelante, nos encontramos ante una tesitura semejante.

Por su parte, la aproximación al lenguaje en el dominio del Arte y de las artes nos llevó a constatar una realidad imposible de eludir, que desde el principio percibimos como el factor esencial que nucleaba toda la problemática terminológica: la ambigüedad e indeterminación que caracteriza al vocabulario artístico y a sus prácticas lingüístico-discursivas, especialmente las de naturaleza teórica y crítica, ya que la sobrecarga semántica de los términos, los deslizamientos y las desviaciones marginales de sentido parecen haberse convertido en consustanciales a nuestro campo de especialidad. Una problemática que nos afecta directa y constantemente, pues en no pocas ocasiones estos fenómenos dificultan la intercomunicación entre especialistas, llegando también a convertirse en un verdadero obstáculo para las labores de hermenéutica e interpretación textual relacionadas con los estudios de tratadística, Historiografía y Teoría del Arte.

Así pues, riqueza lingüística y problemática terminológica constituyen desde los inicios de nuestra investigación los dos parámetros fundamentales desde los que abordamos y concebimos nuestros estudios en el dominio del arte. En realidad, no son cuestiones diferentes, sino que se encuentran mutuamente implicadas: la sobrecarga semántica de las palabras, causa fundamental de su imprecisión, equivocidad y ambigüedad, es, asimismo, la razón y el origen de su riqueza significativa.

De este modo, si nuestro proyecto particular ha tenido entre sus objetivos el llevar a cabo una desambiguación terminológica destinada a facilitar el desenvolvimiento de nuestra disciplina, en ningún caso se ha pretendido hacer

de ésta una operación depurativa en la que, a fin de optimizar la comunicación, se haya procedido, bien a la prescripción y proscripción de términos, bien a su monosemización en significados únicos. Todo lo contrario, hemos pretendido realizar un estudio semántico-nocional a fin de poder precisar, ciertamente, el significado de los términos y delimitar su alcance conceptual, pero poniendo en evidencia, al mismo tiempo, mediante el análisis de sus respectivas esferas significativas, la densificación semántica de cada uno de ellos, discriminando todos sus posibles significados: denotados o connotados, adquiridos por el uso o codificados por los propios especialistas, etc. Nuestro propósito ha sido, pues, que la palabra se nos abra en toda la potencialidad de contenidos -de contenidos artísticos en nuestro caso- que es susceptible de albergar.

Por otra parte, junto a esta riqueza semántico-nocional y significativa que es propia de los términos artísticos, también hemos querido recoger y compilar la variedad léxica, o lo que es lo mismo, la riqueza denominativa, verbal y expresiva que caracteriza a nuestro dominio particular, sumamente prolífico por lo que a recursos lingüísticos se refiere cuando se trata de hablar o de teorizar sobre el arte. En consecuencia, nuestros criterios de compilación han sido más amplios que los convencionalmente puestos en práctica por la Terminología/Terminografía, ya que no nos hemos circunscrito a los términos considerados comúnmente propios y específicos del vocabulario pictórico-artístico. Además de éstos, también hemos considerado aquellas unidades y expresiones lingüísticas que, independientemente de su grado de especificidad, se nos hayan presentado en el contexto discursivo asumiendo un significado propiamente artístico, o como síntomas de una concepción, ideología o planteamiento particular sobre el arte y sus manifestaciones.

La respuesta concreta a esta pluralidad de objetivos y de intereses es, precisamente, el producto que denominamos –no arbitrariamente, según trataremos de demostrar- *tesauro integrado pictórico-artístico*, cuya construcción ha configurado el núcleo central de nuestro proceso investigador y el fin último de este trabajo. Con todo, y debido al propio planteamiento de la investigación y a las exigencias mismas de dicha construcción léxico y terminográfica, la elaboración de este modelo de tesauro sólo constituye -

según diremos en las líneas siguientes- una de las vertientes o dimensiones que conforman la tesis que presentamos.

Sería presuntuoso por nuestra parte decir que un estudio sobre términos constituya una novedad en el dominio artístico. En este ámbito concreto, los trabajos terminológicos han sido fecundos, desarrollándose ya en épocas muy tempranas, lo que no deja de ser indicativo de la existencia desde antiguo de una conciencia arraigada sobre el carácter específico de un vocabulario que se percibe como propio y, asimismo, sobre la necesidad de proceder a su compilación y codificación para un correcto y apropiado uso.

Las cuestiones terminológicas se han abordado, en líneas generales, desde dos puntos de vista, que responden, a su vez, a objetivos diferentes. Por un lado, se han llevado a cabo tratamientos globales del vocabulario artístico, quedando los términos inventariados y definidos en diccionarios especializados concebidos como herramientas útiles para los especialistas, sin olvidar aquéllos más divulgativos o didácticos orientados a los que se inician en la materia. Por otro, también se han desarrollado estudios puntuales de tipo filológico y etimológico con un indudable carácter hermenéutico. En estos casos, la finalidad ha sido rastrear los significados adquiridos por los términos a lo largo del proceso histórico y los sentidos con los que han sido utilizados.

Por lo que concierne a la formulación de vocabularios artísticos extraídos de discursos teóricos concretos, el panorama se nos presenta más limitado. Algunos historiadores incluyen en sus obras apartados dedicados al vocabulario, pero siempre focalizados en un espectro reducido de términos, restringidos en su información y nunca concretados en la especificidad de los discursos particulares. En este sentido, no obstante, tenemos que mencionar una obra que nos precede, y que ha resultado fundamental para el desarrollo de nuestra tesis. Nos referimos al estudio titulado *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*[2], llevado a cabo por nuestro amigo y colega J. M. Montijano, profesor de la Universidad de Málaga. En esta obra, el Dr. Montijano aborda por primera vez la totalidad de un vocabulario teórico-

[2] Universidad de Málaga, y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2002.

artístico, considerado en su propia idiosincrasia como fenómeno textual y discursivo, con una clara vocación lingüística y lexicológica, y orientado hacia la teoría; esto es, el lenguaje como recurso e instrumento para el conocimiento de la dimensión cognoscitiva y de la epistemología artística.

Las diferencias entre este estudio y nuestro trabajo son importantes, tanto en lo que concierne al ámbito de actuación, como en lo que se refiere a la metodología, objetivos y criterios, pero ambos se enmarcan en el mismo entendimiento de lo que debe y puede ser un estudio lingüístico-terminológico en el campo de las artes. No por casualidad, la misma directora se encuentra detrás de ellos.

¿Cuáles son, pues, las claves que definen particularmente nuestro trabajo, le dan su peculiaridad específica y lo legitiman en su novedad de planteamientos?

En primer lugar, debemos considerar la opción epistemológica que define nuestro punto de partida y desde la que abordamos nuestro objeto de estudio: el término en su polivalencia y multidimensionalidad, la cual se concreta, fundamentalmente, en tres vertientes, lingüística, cognoscitiva (o conceptual) y textual; por lo que, si tenemos en cuenta esta triple perspectiva desde las que se analiza el fenómeno terminológico, podremos advertir que no es el nuestro un estudio meramente lingüístico.

También lo es epistemológico y conceptual, pues, como veremos extendidamente a lo largo de la siguiente exposición, son los conceptos propios y específicos que conforman la epistemología y la esfera cognoscitiva de las disciplinas especializadas los que constituyen el contenido nocional de las unidades terminológicas. Es más, puesto que esta dimensión conceptual es consustancial al hecho terminológico, el estudio de la terminología de una disciplina determinada en su multidimensionalidad de vertientes conlleva de manera inherente dicho análisis nocional y epistémico.

Por su parte, esta opción epistemológica que define nuestro punto de partida también se caracteriza por la aproximación al lenguaje natural -del que el fenómeno terminológico forma parte- en su dimensión histórica y cultural,

obviando, pues, cualquier aproximación reduccionista o puramente formalista. Esta concepción del lenguaje nos conduce de modo inevitable al estudio del término en su funcionamiento real, es decir, en su aparición concreta y particular en un texto, y no como un elemento previamente codificado y registrado en un diccionario o en un repertorio terminológico. De ahí que el texto también se constituya en objeto específico de nuestro estudio; de hecho, puede decirse que éste ha sido el ámbito inmediato en el que se ha resuelto nuestra investigación, puesto que es allí donde hemos identificado, estudiado y examinado los términos y los conceptos artísticos.

Así pues, debido a la naturaleza del fenómeno que constituye nuestro objeto específico y a nuestro interés por abordarlo en su multidimensionalidad esencial, el carácter originariamente lingüístico de nuestra investigación se amplía, se pluraliza y se diversifica, pasando a desplegar un enfoque triádico: lingüístico, epistemológico y textual-discursivo, fuertemente imbricado, además, en la teoría artística, ya que el contexto teórico, que concentra la mayor parte de la problemática terminológica mencionada, ha configurado también la perspectiva cardinal desde la que hemos abordado el análisis de estas tres dimensiones.

En segundo lugar, nuestros estudios terminológicos en el dominio del arte y nuestro modelo de tesauro se definen y explican como el resultado de una integración de carácter multidisciplinar, ya que, como base y fundamento, hemos utilizado los presupuestos teóricos, los procedimientos de trabajo y las distintas formas de aproximación a sus diferentes objetos desarrolladas por la Lexicología / Lexicografía en el ámbito de la Lingüística y por la Terminología / Terminografía. Esta investigación nace, pues, de la convicción firme de que un estudio lingüístico-terminológico riguroso debe fundar sus principios y procedimientos de trabajo en los desarrollados por aquellas disciplinas que tienen en el lenguaje, los términos y las palabras sus objetos específicos.

En consecuencia, con este planteamiento hemos querido abrir un espacio de relación interdisciplinar, que es en el que se enmarca nuestro estudio y el que proponemos para futuras investigaciones de este tipo. Una relación

interdisciplinar que se resuelve de modo particular y directo con las disciplinas señaladas, pero también con otras que, a lo largo de estos años, se nos han revelado igualmente interesantes para nuestros objetivos, como la Epistemografía (Ciencias de la Documentación), la Ingeniería del Conocimiento, etc.

Hemos puesto en práctica, por tanto, una metodología abierta y ecléctica, basada en los dos principios básicos de integración y complementación, los cuales, como iremos viendo a través de las sucesivas páginas, subyacen a todos los planteamientos teóricos y metodológicos que constituyen esta tesis.

Además, por lo que respecta a este enfoque interdisciplinar, debemos precisar que no nos hemos limitado a adoptar de las disciplinas referidas las técnicas léxico y terminográficas que se orientan a la elaboración de diccionarios o vocabularios especializados, pese a que, como hemos indicado, el foco nuclear de esta tesis haya sido la construcción de un repertorio de términos y conceptos. También hemos asumido sus respectivos aparatos conceptuales, a fin de configurar conjuntamente un marco teórico-nocional propio. Nuestra investigación no se ha circunscrito, por tanto, a lo meramente técnico o práctico, sino que ha comportado todo un planteamiento metodológico y teórico paralelo, con el que se ha pretendido formular los principios fundamentales sobre los que dicho tesauro se asienta y en función de los que se explica, y configurar, asimismo, un contexto teórico y metodológico adecuado para el desarrollo subsiguiente, como nueva vertiente de las investigaciones artísticas, de los estudios terminológico-conceptuales en el campo del arte, que dejarían de ser así tratamientos independientes, aislados o esporádicos. Pensamos que, considerados y desarrollados en sistema, y de acuerdo con unas bases teóricas establecidas al efecto, en las que se definan objetivos, prioridades y procedimientos de actuación, podrán incrementarse, indudablemente, la efectividad y el alcance cognoscitivo de los resultados obtenidos.

Lo que se presenta, por tanto, al juicio del tribunal es un trabajo interdisciplinar, con todas las ventajas que ello conlleva, pero también con todas sus dificultades inherentes. Somos conscientes de lo abrumador y tedioso

que puede resultar para un no especialista en la materia la lectura de cuestiones en sí mismas complejas y que, además, resultan ajenas y extrañas. A fin de aliviar lo más posible esta circunstancia, que debido a la propia naturaleza de esta tesis no se ha podido obviar, hemos divido en tres volúmenes su contenido global, en función de las disciplinas tratadas: el primero, dedicado a las materias no específicamente artísticas; el segundo, centrado en la explicación de la construcción del tesauro pictórico, así como en las cuestiones relativas a la teoría, epistemología y terminología artística; y el tercero –desglosado, a su vez, en dos-, que constituye el modelo de tesauro propiamente dicho.

Asimismo, a fin de agilizar y facilitar la compresión de los desarrollos argumentales, hemos incorporado toda una serie de gráficos, tablas, imágenes e ilustraciones, en cuya capacidad de clarificación confiamos.

En tercer lugar, nuestro trabajo se define y particulariza en el conjunto de los estudios terminológicos previos por su carácter conjuntamente historicista, global y sistemático; esto es, abarcador de todo un vocabulario -en concreto, el relacionado con la pintura- vinculado a un determinado contexto cronológico -el primer tercio del siglo XVII-, que, a su vez, se estudia teniendo en cuenta las condiciones propias de dicho momento histórico-cultural, y de una manera sistemática y estructurada. Es cierto que existen, por ejemplo, tesauros documentales de materias artísticas en los que podemos encontrar clasificaciones, estructuras y jerarquías terminológicas; pero, además de manejar un vocabulario plenamente contemporáneo, los propios fines documentales para los que han sido concebidos restringen sus posibilidades de uso y la información ofrecida, constituyéndose, en realidad, en productos muy diferentes del modelo que nosotros hemos desarrollado[3].

De hecho, otra de las características que singulariza nuestro modelo de tesauro es el carácter polivalente y multidimensional de la información en él registrada, más versátil, amplia y diversa que la de los diccionarios especializados al uso o la de los vocabularios sistemáticos desarrollados por la Terminografía. Buena parte de la exposición que sigue está dedicada,

[3] Sobre esta cuestión, hablamos específicamente en el capítulo II.2.4.

precisamente, a explicar todas estas singularidades y diferencias respecto de los productos lexicográficos y terminográficos convencionales.

Finalmente, también queremos hacer referencia a una dimensión de nuestra investigación y de nuestra propuesta de tesauro que ha resultado fundamental tanto para el propio desenvolvimiento del proceso investigador, como para la concepción misma de esta herramienta: nos referimos a nuestro interés por integrar este modelo y, en general, los estudios terminológico-conceptuales en el contexto de las nuevas tecnologías relacionadas con el mudo digital y cibernético. De ahí que nuestro tesauro haya sido desarrollado específicamente para su manejo y consulta en formato digital, teniendo como perspectiva futura su incorporación a los recursos internáuticos. Estamos convencidos de que en pleno siglo XXI, y encontrándonos envueltos por una cultura de redes informáticas, realidades virtuales y comunicaciones electrónicas, este proyecto no podía haber sido planteado de otra manera.

Como todo proceso de investigación, el desarrollo de nuestra tesis ha estado salpicado de dificultades y escollos. Algunos mayores, otro menores; algunos fáciles de resolver, otros realmente complejos. No nos proponemos realizar ahora el inventario de las contrariedades y de los obstáculos que hemos debido ir sorteando y solventado. Aunque sí creemos oportuno detenernos en dos aspectos, que se remontan a los orígenes mismos de dicho proceso, pero que han condicionado de manera especial su desenvolvimiento posterior y los resultados que hoy presentamos.

El primer inconveniente con el que debimos enfrentarnos fue, precisamente, la necesidad de tratar con materias que nos eran del todo ajenas. Nuestra especialidad es la Historia del Arte, nada sabíamos, pues, de Lingüística, de Terminología o de tesauros. Puesto que estábamos convencidos de que nuestro estudio debía ser abordado desde la especificidad de estas disciplinas -sin perder nunca de vista el horizonte de la Historia del Arte-, iniciamos un proceso de formación complementaria a través de estudios y

cursos específicos, que se fue completando con estancias en centros extranjeros especializados en las cuestiones que debíamos abordar.

Recalamos, en primer lugar, en el *Getty Information Institute* (GII), de la Fundación J. P. Getty (Los Ángeles), donde nos familiarizamos con los principios y procedimientos de trabajo que definen uno de sus productos más conocidos y distintivos, el *Art & Architecture Thesaurus*. Nuestro trabajo como miembro del *Vocabulary Program*, adscrito entonces al GII –actualmente, forma parte del *Getty Research Institute* (GRI)-, siempre bajo la atenta y fructífera supervisión de Murtha Baca -*Head of Standards and Vocabulary Programs*- fue fundamental para nuestra compresión de lo que era y cómo podía abordarse un vocabulario estructurado de semejante volumen y características. De aquella época nos queda una estrecha amistad con Murtha y la participación como *miembro asistente especialista* en el proyecto financiando por la Fundación Getty *Desarrollo, Manejo y Distribución al español del AAT (Art and Architecture Thesaurus),* que gestiona y dirige el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de Chile. La participación como miembro activo en este proyecto durante el tiempo de realización de nuestra tesis ha supuesto un beneficio suplementario, ya que nos ha permitido ir confrontando constantemente, y desde una óptica internacional, metodologías, problemáticas y aplicaciones informáticas.

Posteriormente, nos trasladamos a la Universidad de Hawai, donde trabajamos directamente con el Dr. F. W. Riggs, profesor en Ciencias Políticas, pero especializado en los problemas terminológicos específicos de las Ciencias Sociales y Humanísticas, así como en la construcción de glosarios semántico-nocionales de carácter cibernético. Además de otros aspectos de índole metodológica[4], el contacto con el profesor Riggs nos descubrió, sobre todo, las posibilidades del mundo internáutico y los soportes digitales. Ciertamente, cuando nosotros llegamos al *Information Institute*, el *AAT* hacía años que sólo se actualizaba en su versión web[5]; sin embargo, fue durante nuestra estancia en Hawai cuando empezamos a plantearnos la necesidad de un modelo de tesauro

[4] Sobre éstos hablamos específicamente en el capítulo II.1.3.

[5] http://www.getty.edu/research/tools/vocabulary/aat

de carácter digital, internamente hipervinculado y de consulta online. Nuestro proyecto dio, entonces, un giro de tuerca.

Antes de viajar a Hawai, ya habíamos entablado algún tipo de intercambio intelectual con el Dr. Antonio Moreno Ortiz, profesor de esta Universidad de Málaga, en relación con el programa de gestión conceptual y terminológica que él había desarrollado (Onto Term^{TM}), y que gustosamente puso a nuestra disposición. De hecho, esa era otra de las cuestiones que debíamos solventar, puesto que necesitábamos de una aplicación informática adecuada a nuestros objetivos y a la especificidad de nuestro proyecto. De entre todas las versiones que el mercado nos brindaba, sin duda Onto Term se nos presentaba como la mejor. Además, Onto Term posee otra particularidad, y es que genera sus informes automáticamente en formato html, el lenguaje que se utiliza en Internet, de manera que, cuando decidimos reconvertir nuestro modelo de tesauro en una herramienta digital y cibernética, nos encontramos con que Onto Term también se ajustaba plenamente a esta nueva perspectiva. De este modo, todas las piezas parecían quedar encajadas.

La otra gran dificultad con la que nos tropezamos fue la propia inconmensurabilidad del proyecto. Nos seducía una idea ambiciosa: abordar la globalidad de la terminología pictórico-artística, analizarla, clasificarla, estructurarla y desambiguarla, precisando el alcance semántico de los términos. Nos desalentaba la imposibilidad material de llevarla a cabo en el contexto, por fuerza limitado y circunscrito, de una tesis doctoral. En decisión conjunta con nuestra directora, llegamos a una solución de compromiso que nos satisfizo a ambas, ya que, si bien hacía viable el desarrollo del proyecto en los márgenes exigidos por la naturaleza académica de una tesis, no cercenaba sus amplias pretensiones, sólo las posponía. Nos impusimos, pues, una doble restricción coyuntural.

Una primera restricción de índole cronológica y textual-discursiva: nos centraríamos en el primer tercio del siglo XVII y en sus dos principales tratados pictóricos: el *Arte de la Pintura* (1649), de F. Pacheco, y los *Diálogos* (1633), de V. Carducho. Sugestiones o gustos personales a parte, con esta elección nos

hacíamos eco, en primer lugar, de las voces de algunos especialistas que advertían de la necesidad de un estudio sistemático sobre la terminología pictórica de la Edad Moderna en España, y, en consecuencia, de la necesidad de acometer su tratamiento e investigación. Creemos que no hace falta insistir ahora en el vacío de estudios que realmente existe en relación con este aspecto del siglo XVII español.

En segundo lugar, y como hemos indicado en líneas anteriores, la perspectiva desde la que nos situamos es, prioritariamente, el contexto de la teoría artística, puesto que es en éste donde se concentra la mayoría de los conflictos y ambigüedades terminológicas. La elección textual, no resultaba, por tanto, difícil. Además de ser los principales tratados sobre pintura del periodo seiscentista, los discursos de Pacheco y Carducho también constituyen la primera manifestación de la literatura pictórica española que puede ser considerada expresa y específicamente teórica. Así pues, el análisis de estos dos tratados nos brindaba la oportunidad de estudiar, en sus mismos orígenes, la conformación del vocabulario teórico moderno de la pintura y, además, de analizar la naturaleza de los fenómenos que iban a dar lugar a las ambigüedades y complejidades subsiguientes.

La segunda restricción afecta directamente a los contenidos vertidos en el tesauro que presentamos. Pese a circunscribirnos a un periodo temporal limitado y a dos tratados concretos, la terminología y la epistemología pictórica han sido abordadas en su integridad, sin restringirnos a un ningún sector determinado. Así, como parte de la elaboración de dicho tesauro, hemos procedido a organizar, estructurar, sistematizar en tipologías y clasificar en su globalidad tanto la dimensión conceptual como lingüístico-terminológica del dominio pictórico durante el periodo tratado, resultados que se exponen en la sección IV de este trabajo.

Nos ha sido materialmente imposible, sin embargo, formalizar en el tesauro propiamente dicho la totalidad del vocabulario y de los conceptos extraídos de los discursos analizados, dado su volumen y el análisis exhaustivo que, como veremos, implica el registro de cada uno de ellos. Por tanto, nos

hemos limitado a presentar los términos y los conceptos vinculados a una serie de ámbitos semántico-nocionales, que, con todo, pensamos que pueden ejemplificar suficientemente y con claridad su concepción, estructura y funcionamiento. En las *Indicaciones previas* que lo introducen (vol. III), explicamos de manera concreta en qué ha consistido exactamente esta restricción.

En consecuencia, y por lo que concierne a dicho tesauro, lo que presentamos es un modelo, un tipo de herramienta concebida específicamente para facilitar la investigación artística en sus vertientes teórica, terminológica y epistemológica, plenamente constituida en cuanto tal, íntegramente establecida en sus secciones, estructuras, funcionamiento, etc., pero abierta a futuros desarrollos. Es más, podría decirse que este carácter abierto, prospectivo, susceptible de crecimiento y ampliación constante constituye una de sus peculiaridades específicas y distintivas. Lo cual se aviene bastante bien con nuestra actual cultura, en la que la renovación y actualización permanente de los contenidos, informaciones y aplicaciones se nos presenta como uno de sus factores definidores. Asimismo, y desde nuestra óptica particular, es esta condición la que convierte nuestra investigación en un trabajo sugestivo y fascinante.

No obstante, y como señalábamos en líneas anteriores, el modelo de tesauro constituye sólo una de las vertientes o dimensiones que conforman nuestra tesis. Su elaboración y construcción nos ha exigido un trabajo previo y paralelo que también se aporta como parte de los contenidos y conclusiones de esta investigación. A estas vertientes responden, de hecho, las secciones o bloques en los que se estructura la presente exposición, estructura que refleja, a su vez, la propia metodología que se ha llevado a cabo.

En la sección o bloque II (vol. I), dedicada a la Lingüística, la Lexicología/Lexicografía, la Terminología/Terminografía y otras disciplinas asociadas, hemos procedido a la descripción de los principios teórico-nocionales y de las líneas ideológicas fundamentales que, a nuestro juicio, podrían configurar ese ámbito interdisciplinar dedicado a los estudios

terminológico-conceptuales en el dominio artístico, realizando las oportunas opciones epistemológicas y estableciendo el conjunto de directrices que configuran nuestro modelo de tesauro.

Como parte de esta necesaria formulación teórica y metodológica previa, hemos definido el que constituye nuestro objeto específico: el término, para lo cual, hemos llevado a cabo el desarrollo de un modelo teórico de signo terminológico –multidimensional y polivalente- adecuado a la singularidad del dominio artístico y a nuestros objetivos concretos, determinando su naturaleza, dimensiones y posibilidades de descripción semántico-nocional.

En líneas generales, la integración y complementación de los paradigmas lexicológico/lexicográfico y terminológico/terminografíco es lo que se ha configurado en el principio básico en torno al que gira toda esta primera labor teórica y metodológica, determinando, pues, tanto el modelo de signo terminológico, como el modelo de descripción semántico-nocional, y también la propia estructura y concepción del tesauro, que, a su vez, se fundamenta en los dos modelos anteriores.

Por supuesto, no ha sido esta una labor aséptica o simplemente translaticia; aunque así lo hubiésemos querido, nos hubiese sido imposible trasladar tal cual los presupuestos y principios teórico-nocionales de las disciplinas aludidas sin la oportuna adecuación a la singularidad de nuestro propio ámbito de especialidad. Pero es que, además, la Terminología[6] nos planteaba en este sentido un problema añadido: puesto que sus directrices, presupuestos y métodos habían sido desarrollados en un principio teniendo en mente los vocabularios de las disciplinas puramente científico-técnicas, sus criterios, reduccionistas y alingüísticos, apenas podían compatibilizarse con las características propias de nuestro campo específico. En consecuencia, todo un proceso de reformulación y revisionismo crítico se nos planteó como inevitable, a fin de hacer viable esa metodología de integración que queríamos aplicar..

[6] Nos referimos a la Terminología clásica vinculada a la Escuela de Viena y a la TGT (Teoría General de la Terminología).

Una vez, pues, establecidos los principios teórico-nocionales, las líneas ideológicas y las directrices de actuación fundamentales, pasamos a la elaboración y construcción concreta de nuestro modelo de tesauro, a cuya descripción dedicamos la sección III (vol. II). Se trata de una exposición detallada y minuciosa que en esta tesis funciona, a su vez, como protocolo de uso del tesauro propiamente dicho (vols. III y IV), por lo que instamos a su lectura detenida antes de abordarlo[7].

Pero la construcción del tesauro no ha consistido, únicamente, en el diseño de una estructura con un funcionamiento determinado y con unos criterios de configuración formal definidos, que es lo que se describe en esta sección III, sino que, su propia condición y naturaleza, en cuanto formalización concreta de un corpus nocional y lingüístico jerárquica, semántica e internamente estructurado, nos ha exigido un estudio paralelo de carácter teórico, epistemológico y lingüístico, cuyas resultados y conclusiones se exponen en la sección IV (vol. II).

A nuestro juicio, ésta constituye una de las aportaciones principales del presente trabajo, puesto que este estudio nos ha llevado a realizar: **a)** una ordenación del dominio pictórico artístico en ámbitos temáticos y semántico-nocionales jerárquicamente estructurados e internamente relacionados, teniendo en cuenta la especificidad del contexto histórico-cultural en el que se ha desarrollado nuestra investigación; **b)** una codificación y sistematización de la dimensión cognoscitiva y lingüística pictórico-artística en tipologías y categorías nocionales, en función de las cuales hemos clasificado e interconectado los conceptos y los términos extraídos de los discursos; y **c)** un análisis de los marcos teóricos e ideológicos que configuran el panorama artístico durante la época tratada, en los que se enmarcan, definen, formulan y usan dichos conceptos y términos.

Todo este conjunto de categorías y tipologías -temáticas, semántico-nocionales, conceptuales, lingüísticas, teóricas, etc.-, que, como decimos, se exponen junto con sus criterios de conformación en la sección IV, es lo que

[7] No obstante, los símbolos y códigos utilizados aparecen extractados en las primeras páginas de este

constituye, propiamente, la estructura del tesauro, la que organiza, clasifica y relaciona los conceptos y términos en él registrados, formando parte, por tanto, de la información que éste nos ofrece.

El criterio metodológico que hemos seguido para realizar dicha sistematización y codificación ha consistido en partir directamente de los discursos seleccionados, detectando en ellos las tipologías y categorías, para después sistematizarlas y codificarlas. Ha sido nuestro propósito, pues, el que la estructura cognoscitiva y terminológica del tesauro sea reflejo veraz de cómo se conforma el dominio pictórico, en lo que concierne a estos aspectos, durante la época considerada.

Por lo que respecta al análisis concreto de los conceptos y de los términos, éste se ha resuelto en función de varios criterios. En primer lugar, hemos recurrido nuevamente al texto, que, según ha quedado dicho, se ha constituido en nuestro ámbito inmediato de actuación. El tesauro registra, por tanto, los conceptos y los términos tal cual éstos se definen y utilizan en los discursos. De hecho, los propios contextos textuales en los que dichos términos y conceptos han sido detectados también forman parte de la información que ofrece el tesauro.

Una vez identificados y estudiados en su contexto discursivo, y, asimismo, delimitados en su alcance semántico-nocional teniendo en cuenta la ideología pictórica de los autores tratados, hemos procedido a confrontarlos con la terminología italiana precedente, de la que muchos de ellos son traducción o adaptación. Para ello, hemos tomado como punto de referencia básico el vocabulario teórico-crítico de Vasari, en virtud de la influencia que este autor ejerce sobre el vocabulario artístico en general y, en particular, sobre los autores analizados, cuyos sistemas teórico-nocionales y metodológicos, aunque eclécticos, no pueden negar su indudable filiación vasariana. De ahí que la tesis del Dr. Montijano antes aludida haya resultado clave para nuestra investigación.

volumen.

A su vez, hemos llevado a cabo comparaciones puntuales con autores posteriores, especialmente con Palomino y J. Martínez, a fin de determinar la posible estabilidad o transitoriedad semántica y pragmática de los términos estudiados.

Antes de concluir esta introducción, queremos realizar una serie de precisiones en relación con el modelo de tesauro que presentamos en los vols. III y IV, y que deben ser tenidas en cuenta a la hora de abordarlo.

En primer lugar, la distorsión que inevitablemente supone presentar en papel impreso lo que ha sido concebido y desarrollado para su uso y consulta digital. Los hipervínculos, por ejemplo, pese a encontrarse marcados en el texto, quedan inutilizados, así como algunas otras propiedades, haciendo el manejo del tesauro un proceso algo más lento, complejo y latoso de lo que debería.

En segundo lugar, el carácter repetitivo y pesado que en ocasiones puede comportar su lectura, sobre todo si ésta se realiza de modo continuo, de principio a fin, como si de un libro se tratara. Téngase en cuenta que el tesauro constituye un instrumento de consulta al que se recurre puntualmente para verificar o encontrar una determinada información; no es, pues, un ensayo o una monografía que tenga un hilo argumental o un desarrollo expositivo lineal. Además, buena parte de su información se encuentra codificada y formalizada, siendo frecuente el uso de fórmulas oracionales fijas.

En tercer lugar, la impresión de parcialidad que a veces puede dar esta información contenida en el tesauro. Como hemos dicho, por razones obvias de imposibilidad material, nos hemos limitado a presentar 9 de los 45 ámbitos semántico-nocionales que conforman la estructura total del tesauro. Estos ámbitos han sido abordados -y así se presentan- en su compleción, de manera que la información relacionada con ellos que ha sido formalizada y codificada debe considerarse un contenido en sí mismo consistente y coherente, con entidad propia, cuyos resultados pensamos que pueden llegar a ser conclusivos. Sin embargo, puesto que una de las características definitorias de este modelo de tesauro es, precisamente, su microestructura de relaciones

internas, las referencias hipervinculadas a otros registros quedan vacías si éstos no forman parte de los ámbitos seleccionados. Así, por ejemplo, en el registro correspondiente al *modo buscado* encontramos una referencia a la categoría estético-formal *lo terrible*, a la que se vincula; pero, puesto que el ámbito de las categorías estéticas no forma parte de los que se han seleccionado para esta presentación, dicha remisión queda vacía.

Podríamos haber optado por su eliminación, posibilidad con la que estuvimos especulando algún tiempo, aunque finalmente advertimos que mantener dichas referencias comportaba, pese a todo, algunas ventajas. La principal es que no se desvirtúa ni desarticula la estructura del tesauro. Por otra parte, dichas referencias, al ser en sí mismas unidades de información, participan en la descripción conceptual y ayudan a la clarificación de la noción que se aborda. Así, aunque no podamos acceder de momento al registro *lo terrible*, sí podemos saber, en cambio, que el *modo buscado* se caracteriza, entre otras cosas, por esta cualidad estética. Además, pone en evidencia que, pese a la restricción que supone esta selección de ámbitos, el estudio no se ha circunscrito únicamente a ellos, y que, en consecuencia, los registros conceptuales presentados sólo son una pequeña parte de los que actualmente conforman el corpus del tesauro. Finalmente, constituye la mejor manifestación del carácter abierto y prospectivo que define este instrumento de conocimiento e investigación.

MENU SALIR

II. LINGÜÍSTICA, TERMINOLOGÍA E HISTORIA DEL ARTE: DISEÑANDO UN ESPACIO DE RELACIÓN INTERDISCIPLINAR (PROPUESTA DE UN NUEVO ÁMBITO DE ESTUDIO)

MENU SALIR

II. 1. DELINEANDO UN ESPACIO DE RELACIÓN: APROXIMACIÓN A LAS DISTINTAS DISCIPLINAS Y POSICIÓN EPISTEMOLÓGICA

MENU SALIR

ESQUEMA E ÍNDICE

II.1.1 EL ÁMBITO DE LA LINGÜÍSTICA 43

II.1.1.1. Lingüística y lenguaje: realidad multidimensional.....43

II.1.1.1.a. ***Reorientación epistemológica: la viabilidad de un concepto de lenguaje*** 46

II.1.1.1.b. ***La diversificación disciplinar de la Lingüística: delineando un subespacio de relación*** 55

II.1.1.2. El ámbito de la Lexicología: la palabra y el paradigma lexicológico 60

II.1.2. EL ÁMBITO DE LA TERMINOLOGÍA 67

II.1.2.1 Terminología, ***praxis*** **y disciplina: una realidad diversificada y plural** 67

II.1.2.1.a. ***Diversificación I: tendencias y orientaciones*** 70

II.1.2.1.b. ***Diversificación II: los debates teóricos*** 79

II.1.2.1.c. ***La Terminología bajo nuestro punto de vista***.....83

II.1.2.2 Algunas consideraciones en torno al aparato conceptual de la Terminología: revisión crítica y opciones epistemológicas 86

II.1.2.2.a. ***El término y el paradigma terminológico: inviabilidades y limitaciones*** 89

II.1.2.2.b. ***Posibilidades y viabilidades de un espacio de relación interdisciplinar*** 110

II.1.2.2.c. ***La dimensión cognoscitiva y el espacio de conocimiento. Definición y toma de posición***..... 115

II.1.2.2.ca. *La dimensión conceptual o esfera semántica de los términos* 115

II.1.2.2.cb. *Dominio, espacio de conocimiento y episteme* 120

II.1.2.2.d. ***Los lenguajes de especialidad y el "lenguaje artístico"*** 124

II.1.3. ONOMÁNTICA [HAWAI, 2000]: NUEVAS POSIBILIDADES Y ALTERNATIVAS.....129

II.1.3.1. La Onomántica y la problemática de las terminologías sociales y humanísticas. Definición y delimitación.....129

II.1.3.2. La Onomántica desde nuestro punto de vista: préstamos, equivalencias y convergencias 137

II.1.4. PARÁMETROS DE LA RELACIÓN.....145

II.1.4.1. El ámbito de la Historia del Arte.....147

II.1.4.1.a *El hecho artístico: multidimensionalidad y pluralidad*.....147

II.1.4.1.b. *La Historia del Arte, espacio interdisciplinar y plural* 154

II.1.4.1.c. *Vertientes del estudio terminológico-conceptual*.....157

II.1.4.2. Bases para la configuración de un nuevo espacio interdisciplinar. A modo de conclusiones 162

II.1.1. EL ÁMBITO DE LA LINGÜÍSTICA

II.1.1.1. Lingüística y lenguaje: realidad multidimensional

Hemos afirmado que en este nuevo ámbito de estudios artísticos que pretendemos diseñar el lenguaje -entiéndase el utilizado por los especialistas de las artes y el que transmite y representa un conocimiento artístico- constituye el objeto concreto de atención. Ahora bien, determinar qué es, qué entendemos por lenguaje y desde qué punto de vista podemos abordarlo resulta una tarea bastante compleja, ya que el lenguaje se nos presenta en su naturaleza constitutiva como una realidad múltiple, heterogénea y polivalente. No a otra cosa parecía referirse de Saussure cuando afirmaba: "...el lenguaje, tomado en su conjunto, es multiforme y heteróclito: a caballo en diferentes dominios, a la vez físico, fisiológico y psíquico"; añadiendo: "...pertenece además al dominio individual y al dominio social"[1]. De esta forma, de Saussure ponía de manifiesto el carácter inasible del lenguaje considerado en su conjunto global, y, por tanto, la imposibilidad de una definición general e integral del fenómeno lingüístico. Así pues, definir el lenguaje sólo es una operación factible si ésta se lleva a cabo en función de los métodos y de los procedimientos que permiten su análisis y construcción; lo que implica, asimismo, asumir una actitud teórica condicionante.

Por su parte, esta naturaleza múltiple y polivalente del lenguaje ha dado lugar a que sean muchas las perspectivas de aproximación desde las cuales es posible realizar su análisis. De hecho, la multiplicidad de implicaciones que el lenguaje tiene sobre los distintos aspectos que forman parte de nuestra realidad

[1] *Curso de Lingüística general,* publicado por Ch. Bally y A. Sechehaye, con la colaboración de A. Riedlinger; traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945 (1922), pp. 51 y 65.

-social, económica, psicológica, científica o profesional- lo ha convertido en un objeto de estudio plural, foco de atención de una diversidad de disciplinas que adoptan distintos puntos de vista en su consideración según la incidencia que el lenguaje tenga sobre aquello que constituye su objeto de estudio específico. Efectivamente, no somos originales en nuestra pretensión de querer hacer del lenguaje, del "lenguaje artístico", un objeto propio y legítimo del campo de especialidad en el que trabajamos.

Pero de entre todas estas disciplinas que se han visto irremediablemente atraídas por la riqueza cognoscitiva implícita en el lenguaje, es la Lingüística entendida en un sentido amplio[2], como ciencia del lenguaje humano y de las lenguas naturales, la que estudia el hecho lingüístico en sí mismo, con el objetivo expreso de propiciar desde una perspectiva científica el desarrollo del conocimiento lingüístico propiamente dicho, de acuerdo con un conjunto de principios teóricos y metodológicos formulados al efecto. Por eso, nuestro punto de aproximación al lenguaje y nuestro entendimiento de éste será fundamentalmente desde la Lingüística, aunque en ocasiones tengamos que recurrir a otras disciplinas como la Filosofía del Lenguaje.

No obstante, también en el ámbito de la Lingüística encontramos una pluralidad en las formas de aproximación y en los enfoques metodológicos, de modo que lo que se nos presenta es un panorama bastante heterogéneo, como corresponde, por otra parte, a la condición polivalente de su objeto de estudio específico. Y es que una de las características esenciales que los especialistas atribuyen al dominio de la Lingüística es, precisamente, la necesidad de construir y definir el objeto de estudio propio a partir de ese carácter multiforme del lenguaje; de ahí que cada una de las teorías, corrientes de pensamiento y subdisciplinas que se han ido desarrollando a lo largo del transcurso histórico haya tenido que delimitar su campo de actuación, establecer sus objetivos y definir su propio objeto, determinando cuál sea su naturaleza específica. Estos objetos, distintos y diferenciados entre sí, pero construidos sobre una misma materia: la realidad del lenguaje humano y de las

[2] Utilizamos aquí el término Lingüística como sinónimo de Ciencia del Lenguaje, entendida ésta en su sentido más amplio y no en su significado más restringido de Lingüística teórica o científica -o como la llama H. López Morales (*La Sociolingüística,* Madrid, Gredos, 1993[2], p. 10), "lingüística a secas"-, que sólo constituye una de las tendencias u orientaciones teóricas desarrolladas en el ámbito general de la

lenguas naturales, constituyen formulaciones o conceptualizaciones distintas del fenómeno lingüístico, aunque todas válidas y legítimas[3].

Tampoco, pues, en la Lingüística considerada desde una óptica general, se encuentra esa solución directa que nos gustaría tener para esclarecer qué es el lenguaje y que nos permitiría adoptar sin más una definición adecuada a nuestros objetivos.

La constatación de este hecho ineludible nos ha enfrentado con la tarea de tener que definir, nosotros también, a partir de esa multidimensionalidad constitutiva del fenómeno lingüístico, nuestro objeto de estudio propio. Ahora bien, puesto que la construcción de todo objeto de estudio se lleva a cabo a través de las distintas formulaciones que van surgiendo progresivamente en el contexto disciplinar, y nuestra pretensión de momento es únicamente diseñar un ámbito posible de estudios artísticos, de desarrollo potencia y futuro, nos limitaremos a señalar el concepto de lenguaje que creemos debe fundamentar dichos estudios, en virtud de los objetivos más arriba propuestos y de las características específicas que adquiere el lenguaje en el dominio del arte. Una construcción teórico-científica de dicho objeto de estudio sólo será posible como tal cuando exista un corpus teórico significativo formulado al efecto desde ese ámbito interdisciplinar que proponemos.

Por otra parte, una descripción del marco de la Lingüística en lo que respecta a su objeto, objetivos y campos de actuación únicamente podría realizarse de un modo consistente abordando estas cuestiones en relación con cada una de las teorías, tendencias de pensamiento y subdisciplinas que se han ido desarrollando, ya que, como hemos dicho, cada una de ellas ha tenido que delimitar su campo de actuación y definir su propio objeto. Puesto que no nos es posible realizar un análisis exhaustivo de la heterogeneidad que caracteriza al ámbito disciplinar de la Lingüística, lo cual desbordaría con mucho el marco

---

Lingüística.

[3] C. Martín Vide, en la aproximación general que realiza al ámbito de la Lingüística, afirma que cada una de estas corrientes de pensamiento resulta de la combinación de un número variable de opciones epistemológicas realizadas sobre una serie de parámetros o valores que este autor sistematiza con gran lucidez. Estas opciones -o vectores del desarrollo cognoscitivo lingüístico- actúan como criterios de distinción entre las diferentes tendencias, y es en función de ellas como se va definiendo la realidad lingüística en su multidimensionalidad constitutiva. Véase "Parámetros para la reflexión sobre el lenguaje humano: a modo de introducción", en MARTÍN VIDE, C. (dir.), *Elementos de Lingüística,* Barcelona, Octaedro, 1996, pp. 15-26.

de nuestra investigación, en las líneas que siguen nos ceñiremos a aquellos aspectos que nos han resultado relevantes y significativos para la configuración de ese espacio de relación interdisciplinar y para nuestra propia formulación metodológica y teórica, empezando por la adopción de un concepto de lenguaje.

II.1.1.1.a. *Reorientación epistemológica: la viabilidad de un concepto de lenguaje*

A medida que las diferentes tendencias y orientaciones se suceden o concurren a lo largo del proceso de teorización, el contexto de la Lingüística, como cualquier otro ámbito de conocimiento, experimenta una diversificación de orden teórico y conceptual.

Asumiendo esta diversidad de posturas teóricas, conceptuales y metodológicas, y asimismo la imposibilidad de abordarlas en su totalidad, nos referiremos únicamente a la reorientación conceptual que se ha experimentado en el ámbito de la Lingüística respecto de la concepción saussuriana, la cual ha condicionado sobremanera la imagen que se tiene del lenguaje y de la disciplina que se encarga de su estudio.

Nuestro interés por esta renovada orientación de la Lingüística se explica fácilmente: en primer lugar, porque la concepción del lenguaje sobre la que se desarrollan las investigaciones y sobre la que se construyen las teorías se ajusta a la que preside nuestro propio proyecto y nos procura el marco adecuado en el que estipular un concepto viable del fenómeno lingüístico; en segundo lugar, porque esta reorientación es similar y hasta cierto punto paralela a la que ha tenido lugar, como veremos, en el ámbito específico de la Terminología; cambio conceptual que va a comportar consecuencias fructíferas desde el punto de vista de nuestra labor investigadora.

La Lingüística como disciplina científica tiene en F. de Saussure y su *Cours de Lingüistique générale* (1916) uno de sus primeros y principales puntos de referencia[4]. Saussure construyó su sistema teórico a partir de un

[4] Los orígenes de la Lingüística como disciplina científica con conciencia de sí misma se remontan hasta

número determinado de dicotomías o pares de conceptos opuestos entre sí: significante / significado; sincronía / diacronía (Lingüística sincrónica / Lingüística diacrónica); elementos externos / elementos internos; cambio analógico / cambio fonético; y el que fundamentalmente ahora nos interesa, lengua (*langue*) / habla (*parole*). En relación con esta última oposición, se estableció un nuevo par que implicaba, a su vez, una distinción entre dos tipos o formas de lingüística, la lingüística del habla / la lingüística de la lengua[5].

Ahora bien, esta labor sistematizadora y delimitadora de Saussure también puede ser interpretada como una labor "limitadora", puesto que los criterios saussurianos fueron reduccionistas y excluyentes. Saussure seleccionó de entre las dicotomías enumeradas sólo aquello que correspondía a la lengua, rechazando los pares opuestos, es decir, lo que pertenecía a la *parole,* al habla, que quedó por tanto fuera del campo de la Lingüística "científica" sistematizada por el teórico ginebrino: *la Lingüística de la Lengua.*

En la concepción saussureana y en su desarrollo posterior, lengua y habla se definen como las dos partes de un mismo fenómeno: el lenguaje (*language*), que en sí mismo es, según lo dicho, multiforme y heteróclito. Pero, mientras la *langue* representa su dimensión social, la *parole* constituye su dimensión individual y subjetiva. Por oposición a la lengua, que es homogénea y se encuentra codificada en su significado y forma, sin que el sujeto individual pueda intervenir sobre ella, el habla arrastra todo lo que de accesorio y

---

mediados del s. XIX, pero es en el *Cours de Linguistique générale* de De Saussure donde encuentra una auténtica definición y delimitación como campo de estudio específico. Aunque el *Cours...* se publica por primera vez en 1916, redactado por dos de sus alumnos, Ch. Bally y A. Sechehaye, la formulación teórica y la definición de los conceptos saussurianos hay que situarlos entre 1906 y 1911. (En relación con el desarrollo de la Lingüística, véase MOUNIN, G., *Historia de la Lingüística. Desde los orígenes al siglo XX,* Madrid, Gredos, 1971 (1967); MOUNIN, G., *La Lingüística del s. XX,* Madrid, Gredos, 1976; ARENS, H., *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días,* 2 vols., Madrid, Gredos, 1975; LEPSCHY, G. C., *La lingüística estructural,* Barcelona, Anagrama, 1970; LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, A., *Teoría de la lengua e historia de la lingüística,* Madrid, Alcalá, 1967; MORENO CABRERA, J. C., *Curso universitario de lingüística general,* 2 vols., Madrid, Síntesis, 1991; ROBINS, R. H., *Breve historia de la Lingüística,* Madrid, Paraninfo, 1987[2] (1970); TUSÓN, J., *Aproximación a la historia de la lingüística,* Barcelona, Teide, 1987[2]. En relación con la figura y teoría de De Saussure, véase MOUNIN, G., *La Lingüística..., ob. cit.,* pp. 51-71 y MOUNIN, G., *Saussure. Presentación y textos,* Barcelona, Anagrama, 1971 (1968); KOERNER, E. F. K., *Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental,* Madrid, Gredos, 1982).

[5] Véase SAUSSURE, F. de, *ob. cit.,* pp. 63-66. Estas dos lingüísticas también reciben los nombres, respectivamente, de Lingüística interna y Lingüística externa o de la comunicación.

accidental hay en una situación concreta y determinada de manifestación lingüística[6].

Pues bien, aunque Saussure reconoció su unión consustancial[7], esta selección epistémica que el propio Saussure reivindicó como la única alternativa posible para el estudio del lenguaje[8], acabó haciéndose constitutiva, confundiéndose lo que sólo era un aspecto con la realidad total de éste.

De esta forma, se desterraba toda una serie de factores que, perteneciendo y formando parte de la realidad del propio lenguaje, comportaban un conjunto de variables que no se consideraron susceptibles, debido a su irregularidad, de un estudio científico y sistemático. Estas variables no eran otras que las impuestas por el uso del lenguaje en una situación contextual determinada y por un individuo concreto, es decir, el conjunto de constricciones, mediatizaciones y diversificaciones de orden social, psicológico, subjetivo o coyuntural susceptibles de manifestarse en los procesos comunicativos. Todo ello quedó englobado en la Lingüística del habla -o Lingüística de la comunicación-, considerada secundaria respecto de la primera como consecuencia del carácter arbitrario e imprevisible de su objeto de estudio. Se operaba así una separación radical entre estas dos Lingüísticas y entre estos dos aspectos de la realidad del lenguaje.

Aunque muy alejados en sus planteamientos teóricos, esta concepción lingüística que subyacía en el C*ours*..., y que había encontrado su principal vía de desarrollo en los estudios estructuralistas, tuvo continuidad en la teoría generativo-transformacional chomskiana. Chomsky trasladó la idealidad de un sistema lingüístico de funcionamiento regular y homogéneo a la idealidad de un oyente/hablante poseedor de todas las competencias y saberes lingüísticos y extralingüísticos necesarios para la producción de expresiones correctas,

[6] SAUSSURE, F. de, *ob. cit.,* pp. 51, 57 y ss. No obstante, lengua y habla no son siempre pares de conceptos opuestos. Véase en este sentido la discriminación de los significados asociados a estos dos términos que realiza G. Bès en MARTINET, A. (dir.), *La lingüística. Guía alfabética,* Barcelona, Anagrama, 1975 (1972), pp. 205-213.

[7] "El lenguaje tiene un lado individual y un lado social, y no se puede concebir el uno sin el otro". (*Ibídem,* p. 50).

[8] "La ciencia del Lenguaje no sólo puede prescindir de otros elementos del lenguaje, sino que sólo es posible sin que esos elementos no se inmiscuyan". (*Ibídem,* p. 58).

inserto, a su vez, en una comunidad de habla también ideal[9]. La visión de Chomsky seguía siendo, pues, una construcción teórica y abstracta.

Pero a partir mediados de 1960 se iba a producir una reorientación tal en la forma de entender y concebir el lenguaje, que acabaría originando un auténtico giro epistemológico en el ámbito de la Lingüística, que ya no tendría vuelta atrás. En este contexto no podemos dejar de considerar ciertas cuestiones planteadas en el marco de la Filosofía, debido a la relación existente entre este cambio de orientación que se operó en el terreno de la Lingüística y el giro no menos trascendente que tuvo lugar en el terreno de la Filosofía, al que hemos querido denominar particularmente *segundo giro lingüístico*[10].

---

[9] La dicotomía lengua / habla, interpretada como conjunto de posibilidades -lengua- y su correspondiente concretización -habla-, se reformuló en otros dos conceptos, en cierto modo paralelos a los anteriores: competencia (*competence)*, el conocimiento que capacitaba al hablante para producir expresiones lingüísticas; y actuación (*performance*), el uso de la lengua en cada situación concreta. (Véase, CHOMSKY, N., *Estructuras sintácticas,* México, Siglo Veintiuno, 1975[2] (1957) y CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis,* Madrid, Aguilar, 1975 (1965). Debemos precisar, no obstante, que los trabajos de Chomsky tenían una finalidad distinta a los de la corriente estructuralista entonces predominante. El objetivo fundamental de ésta era elaborar metodologías analíticas que aplicadas a unos datos particulares permitieran organizarlos, revelando así la estructura de la lengua. Chomsky, en cambio, pretendía definir una teoría lingüística que permitiera desarrollar gramáticas generativas para las lenguas naturales, esto es, modelos explícitos de la competencia o conocimiento que los hablantes tienen de su lengua. (Véase D´INTRONO, F., "Teoría lingüística generativo-transformacional", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la Lingüística actual,* Madrid, Playor, 1983, pp. 23-30).

[10] Hemos denominado esta reorientación en la concepción del lenguaje *segundo giro lingüístico* por referencia a lo que filosóficamente se conoce como *el giro lingüístico*, a partir del cual, tomando como punto de apoyo las implicaciones gnoseológicas derivadas de la concepción humboldtiana sobre el lenguaje, éste deja de considerarse un instrumento susceptible de ser utilizado por el sujeto para hablar con él sobre el mundo -como si el individuo pudiera realmente tener un conocimiento prelingüístico de la realidad circundante-, para adquirir una dimensión cognoscitiva y una función mediadora: el lenguaje se convierte en el intermediario entre el sujeto individual y el mundo, en la condición necesaria de toda experiencia y conocimiento de lo real. (En relación con el giro lingüístico, véase LAFONT, C., *La razón como lenguaje: una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana,* Madrid, Visor, 1993, pp. 19-124 y RORTY, R., *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística,* Barcelona, Paidós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990; sobre la participación del lenguaje en la experiencia y su problemática gnoseológica, véase KUTSCHERA, F. von, *Filosofía del lenguaje,* Madrid, Gredos, 1979 (1971), pp. 324-382; en relación con la función del lenguaje como reconstrucción del mundo, véase HAGÉGÉ, C., *L´Homme de Paroles,* París, Fayard, 1985, pp. 129-154). No obstante, en relación con este aspecto queremos aclarar, en primer lugar, que no entendemos esta orientación que hemos dado en llamar *segundo giro lingüístico* por oposición a este primer giro filosófico; de hecho, Wittgenstein, considerado como el iniciador de esta nueva perspectiva, comparte no pocos aspectos de las tesis humboldtianas en el sentido de que también él niega la falacia de un conocimiento de las cosas puro y perfecto, sin la intermediación que necesariamente impone el lenguaje. (KUTSCHERA, F. von, *ob. cit.,* p. 143). En segundo lugar, queremos también advertir que cuando hablamos de *segundo giro lingüístico* nos referimos de un modo específico al ámbito de la Lingüística y fundamentalmente a las corrientes que se presentan como reacción, alternativa y superación de las abstracciones puras y dicotomías características (lengua/habla, actuación/competencia) de las teorías

Desde el punto de vista filosófico, la perspectiva accional, aquélla que aborda el lenguaje en el uso concreto que se hace de éste, tiene en el siglo XX sus principales representantes en dos filósofos: el segundo Wittgenstein[11] y la formulación de su teoría del lenguaje como actividad; y J. L. Austin[12] y su concepto del *lenguaje-acción*.

Salvando las diferencias existentes entre uno y otro[13], tanto Wittgenstein como posteriormente Austin decidieron abandonar el ideal de un lenguaje formalizado y absolutamente objetivo, a cuya construcción y elaboración se había entregado hasta entonces la corriente positivista, que buscaba un lenguaje transparente y perfecto capaz de contrarrestar la ambigüedad de las lenguas naturales y, por tanto, susceptible de configurarse en representación fiel, exacta y verdadera de lo que a través del lenguaje se comunicaba o representaba. Manteniendo un punto de vista opuesto y destacando la ficción mítica del ideal de exactitud y precisión absoluta, Wittgenstein y Austin abogaron por la viabilidad del lenguaje ordinario y natural, con todas sus irregularidades y ambigüedades asociadas. El lenguaje coloquial en su manifestación cotidiana se erigió, entonces, en el centro de la investigación filosófica, frente a aquel "lenguaje ideal y artificial hecho a imagen de un cálculo lógico veritativo"[14].

Así, del estudio del lenguaje como representación de contenidos se pasó, a fin de comprender mejor su verdadero funcionamiento, al estudio del lenguaje según el uso que se hacía de él en el empleo ordinario de la lengua natural[15].

---

saussurianas y chomskianas.

[11] *Investigaciones filosóficas,* Barcelona, Crítica, 1988 (1953).

[12] *Cómo hacer* cosas *con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990 (1962).

[13] Para esta cuestión, remitimos a los criterios aducidos en CARRIÓ, G. R. Y RABOSSI, E. A., "La Filosofía de J. L. Austin", en AUSTIN, J. L., *ob. cit.,* p. 24.

[14] KUTSCHERA, F. von, *ob. cit.,* p. 142. Esta orientación, que se debe en sus primeros planteamientos a Wittgenstein, marca el principio de un nuevo movimiento filosófico, la filosofía del *Ordinary-Language*, que surge precisamente como reacción al lenguaje lógico. Dentro de ésta se sitúa la formulación teórica de Austin.

[15] De acuerdo con la concepción de Wittgenstein, es el empleo del lenguaje, ambiguo y abusivo, lo que da lugar a falacias y errores, no el lenguaje en sí mismo. La mayor parte de los problemas y confusiones filosóficas provienen no del lenguaje en sí, sino de su "mal uso", que acaba originando un entendimiento falso y equívoco de las expresiones lingüísticas. Así pues, la tarea de la Filosofía no debe ser producir un lenguaje artificial y perfecto, sino comprender mejor el funcionamiento del ya existente, puesto que éste ya es de por sí suficientemente válido.

A partir de esta nueva orientación filosófica, el lenguaje se entiende, en primer lugar, como el producto de una actividad humana concreta desarrollada entre sujetos individuales en contextos accionales diversos. En segundo lugar, la lengua y las palabras se conciben como herramientas, como instrumentos que el individuo utiliza y también manipula para realizar múltiples tareas, que se llevan a cabo a través de los actos o acciones lingüísticas[16].

El corolario de esta perspectiva accional no puede ser otro que la condición prioritariamente contextual de las lenguas y, en consecuencia, la imposibilidad de abordar su estudio fuera del contexto situacional concreto en el que son utilizadas, llegándose a cuestionar, incluso, su realidad objetiva y material fuera de éstos[17].

Pues bien, esta revalorización del lenguaje natural en su realidad constitutiva -complejo, ambiguo, vario e inexacto- y la nueva perspectiva accional, por la que éste se concibe y define en función de su uso, tiene su manifestación concreta desde el punto de vista de la Lingüística en la reificación que a partir de la década de 1960 experimentó el lenguaje, insertándose de nuevo en los procesos comunicativos y abordándose, no ya en la potencialidad de un sistema ideal preestablecido, sino en la realidad material e inmediata de su realización concreta en el habla. Se inició entonces un proceso de apertura hacia aquellas dimensiones de la realidad lingüística que hasta entonces habían quedado marginadas[18].

La búsqueda de la "realidad lingüística" tuvo una serie de consecuencias fructíferas e interesantes, que a nosotros nos interesa destacar particularmente.

1. En primer lugar, el lenguaje dejó de pensarse como un fenómeno autónomo y aislado, para pasar a considerarse parte de un conjunto de

[16] Con el concepto del *lenguaje-acción* formulado por Austin, el hecho lingüístico se convierte en un parámetro más de la realidad social, forma parte de ella y sobre ella interviene, modificándola.

[17] Extremando esta postura, se llega al relativismo absoluto, en el que se niega la entidad del lenguaje y de las palabras.

[18] En este contexto de revisionismo general encontraron su origen y desarrollo todo un conjunto de disciplinas que actualmente forman parte con pleno derecho de las ciencias del lenguaje, como es el caso de la Sociolingüística o de la Pragmática. Pese a todo, estas nuevas corrientes también desarrollaron en un principio soluciones y propuestas que buscaban la integración con las ideas anteriores, lo que originaría, como advierte G. Reyes (*La Pragmática Lingüística. El estudio del uso del lenguaje,* Barcelona, Montesinos, 1994 (1990), pp. 15 y ss.), nuevas formalizaciones.

conocimientos y prácticas desarrolladas en un espacio social y cultural determinado.

2. Inevitablemente, el texto lingüístico adquirió una importancia decisiva, en cuanto lugar de observación y estudio de las manifestaciones lingüísticas concretas. Concebido como el resultado de un acto de comunicación y siendo, por tanto, lugar privilegiado para el estudio del lenguaje en su concretización específica y en su funcionamiento real, el texto se convertiría con la Lingüística discursiva en objeto o unidad de estudio en sí mismo. Esta orientación textológica llevaría a asumir, al mismo tiempo, todo el conjunto de mediatizaciones implícitas en dicho texto, ya que, al ser entendido éste como el producto de un sujeto, en un contexto o situación extralingüística determinada y en un espacio histórico-cultural específico, estos componentes textuales -que podríamos resumir en tres factores claves: individualidad, historicidad y contextualidad- afectan y determinan irremediablemente el uso y significado de las expresiones lingüísticas en cada caso particular.

3. Además, las palabras y unidades lingüísticas vieron cómo se ampliaban sus esferas significativas con la incorporación de un conjunto de valores que nunca habían dejado de tener pero que sólo ahora la teoría aceptaba como parte legítima e indisociable de su dimensión semántica[19].

A principios de la década de 1990, este giro epistemológico y conceptual se interpretaba dentro de una perspectiva de más amplio alcance. Se quería ver en él el retorno a un nuevo humanismo, en el que se buscaba la reintegración del lenguaje en el mundo, en la sociedad y en el espíritu individual del hombre[20]; en definitiva, la recuperación del lenguaje en su dimensión histórica y cultural, tal y como queda expresado en las palabras de Villena Ponsoda: "La ciencia del lenguaje debe recuperar por su lado social el carácter humano y universal

[19] Esta nueva visión superaba, con mucho, lo que hasta entonces había sido objeto de tratamiento por parte de las semánticas de raigambre estructuralista, circunscritas a los componentes semánticos estables, codificados y estructurados en sistemas. Véanse, por ejemplo, las famosas y ya tópicas "Distinciones previas al estudio estructural del léxico" de E. Coseriu, en *Principios de Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1986[2] (1977), pp. 95-133.

[20] "El lenguaje es el lugar de encuentro entre el ser humano y el significado, o si se quiere, entre el ser

que en alguna ocasión tuvo"[21]; o en las de G. Reyes: "[...] hay una renovación del interés por la lingüística humanística, por el estudio de textos, situaciones y hablantes reales e históricos, por la relación entre lenguaje e injusticia social, racismo, feminidad, ideologías políticas, por el multilingüismo y la variedad en lugar del monolingüismo y la uniformidad, por el ruido de muchas voces en lugar de la nota monocorde del hablante nativo ideal"[22].

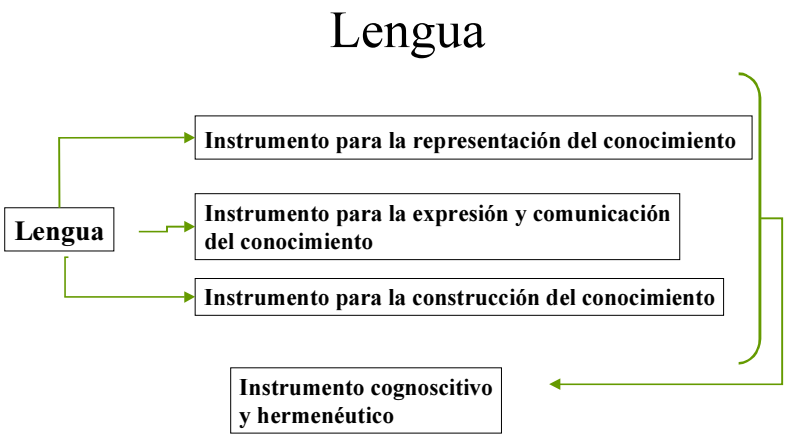


Fig. 1: la lengua bajo nuestro punto de vista.

Pues bien, es esta concepción del lenguaje el marco en el que se inscribe nuestro proyecto y nuestra propuesta teórica y metodológica; esto es, creemos que el estudio del "lenguaje artístico" debe ser abordado en el marco del lenguaje humano y de las lenguas naturales, entendidas éstas, dentro de su multidimensionalidad esencial, como instrumentos para representar el

humano y la realidad". (REYES, G., *La Pragmática..., ob. cit.,* p. 13).

[21] *Fundamentos de pensamiento Social sobre el lenguaje (Constitución y Critica de la Socioligüística),* Málaga, Ágora, 1992, p. 20.

[22] *La Pragmática..., ob. cit.,* p. 14.

conocimiento, para expresarlo y comunicarlo e, incluso, para construirlo. En suma, como instrumentos para significar e intercambiar significados; para interactuar en nuestro espacio de relación cotidiano: social, familiar o profesional; y para entender, acceder y elaborar el conocimiento del mundo en el que vivimos. Esta óptica nos llevará, según veremos más adelante a utilizar la propia lengua como instrumento cognoscitivo y hermenéutico [fig. 1].

Asimismo, pensamos que sólo observándolo en la realidad de su uso y asumiendo, por tanto, su variedad, individualidad, historicidad y contextualidad constitutivas, podremos acceder a esa riqueza -nocional, cultural, psicológico-afectiva, social, etc.- que encierran las palabras y, por consiguiente, los términos, marginada y obviada por los reduccionismos teóricos de algunas corrientes de pensamiento. Un cúmulo de informaciones que sólo nos son accesibles a través del lenguaje en virtud de su naturaleza primordialmente semántica. Por eso, será también la manifestación textual y discursiva la perspectiva desde la que consideraremos siempre el hecho lingüístico y terminológico.

Este acercamiento, pues, al fenómeno lingüístico en el marco de las lenguas naturales, en la realidad de su uso y en su manifestación textual y discursiva condicionará igualmente la concepción que en las páginas siguientes adoptaremos sobre el lenguaje de especialidad propiamente dicho, el término y el texto, y nos abocará a una reconsideración de las propuestas teóricas y metodológicas de la Terminología tradicional, a fin de adecuar dichos presupuestos a nuestra concepción de partida, a los objetivos de la investigación y a la especificidad del ámbito artístico.

II.1.1.1.b. *La diversificación disciplinar de la Lingüística: delineando un subespacio de relación*

La manifestación más evidente e inmediata de la heterogeneidad del lenguaje es la presencia en el dominio de la Lingüística de una diversidad de disciplinas que abordan su estudio desde distintos parámetros[23]. Siendo conscientes de la simplificación que siempre implica una visión esquematizada de lo que es una realidad diversa y compleja, estableceremos las líneas generales de actuación, a fin de clarificar las relaciones de intersección que presumimos conformarán este subespacio interdisciplinar.

1. En primer lugar, como hemos visto en el epígrafe anterior, coexisten -ahora sí- dos tipos de lingüísticas que parten de dos concepciones opuestas del hecho lingüístico, dando lugar, por tanto, a modelos ideológicos diferentes**.**

La Lingüística llamada generalmente teórica o científica analiza el lenguaje como un sistema -o sistemas- que, formulado teóricamente, se concibe autosuficiente y susceptible de ser considerado con independencia de los hablantes, de las comunidades de habla, de sus funciones comunicativas y cognoscitivas, de las convenciones sociales y culturales, etc.

Frente a esta tendencia hacia lo sistemático y general, que abstrae la diversificación y variación que impone el uso de las lenguas para construir sistemas y modelos ideales, la Lingüística comunicativa -o Lingüística contextual-, por el contrario, aborda el fenómeno lingüístico en la diversidad de sus contextos de uso, como parte de los procesos de comunicación propiamente dichos y en su relación con la cultura, el pensamiento, los modos de conceptualización, los hábitos discursivos, etc.[24] A estos planteamientos responden, por ejemplo, la Sociolingüística

[23] En relación con las distintas lingüísticas, véase ALCARAZ VARÓ, E., *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 332-339 y RICHARDS, J. C., PLATT, J. Y PLATT, H., *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*, Barcelona, Ariel, 1997 (1992), pp. 250-254.

[24] A esta perspectiva también pertenece la Lingüística sistémica elaborada por Halliday, que considera el lenguaje en un contexto social e investiga la forma en que los individuos adquieren y usan la lengua para comunicarse en su entorno social. (FAWCETT, R. Y HALLIDAY, M. A. K., *New developments in systemic linguistics*, London, Batsford, 1985).

y la Pragmática. La primera de ellas aborda el hecho lingüístico en su condición de fenómeno sociológico[25]; la segunda, analiza el lenguaje en su dimensión comunicativa propiamente dicha, considerando todos los procesos lingüísticos relacionados con el uso de la lengua, la relación que se establece entre el lenguaje y sus hablantes, así como aquellos aspectos extralingüísticos que intervienen en los procesos de comunicación, mediatizando el uso, la interpretación y el significado real y efectivo de las unidades de la lengua[26].

2. Además, el ámbito de actuación de la Lingüística se resuelve también entre dos polos, lo que implica una nueva diversificación. Por una parte, la orientación teórica, dedicada a la formulación de teorías generales o particulares y a la construcción epistemológica específicamente lingüística; y, por otra, la orientación empírica, en la que nos encontramos una disciplina consagrada al análisis, registro y tratamiento de los hechos lingüísticos.

Ahora bien, el ámbito de actuación de esta disciplina no se circunscribe únicamente a su dominio concreto y específico. Entre sus objetivos plurales se encuentran, no sólo los propiamente lingüísticos, sino, lo que nos resulta más interesante, el estudio de sus potencialidades inherentes, así como las posibilidades de aplicación de las teorías lingüísticas a otros campos de especialidad. Este ámbito de desarrollo se

[25] La Sociolingüística estudia las lenguas en su contexto social con el objetivo de determinar en qué medida la sociedad influye sobre ellas y sobre el comportamiento lingüístico de los hablantes Esta definición, no obstante, enmarca un ámbito de estudio más amplio y bastante complejo, puesto que en este campo, en el que se ponen de manifiesto las relaciones entre lenguaje y sociedad, concurren con la Sociolingüística una diversidad de disciplinas como la Sociología lingüística, la Etnografía lingüística y la Lingüística etnográfica, la Lingüística social marxista, etc. orientadas hacia objetivos diversos, que las sistematizaciones teóricas de los especialistas se han encargado de diferenciar. Véase en este sentido las delimitaciones que realiza H. López Morales en *La Sociolingüística...*, *ob. cit.,* pp. 14-39; y especialmente la sistematización global que lleva a cabo J. A. Villena Ponsoda ("Criterios de discriminación disciplinaria en el campo sociolingüístico (ensayo de demarcación crítica)", en *ob. cit*., pp. 82-141). Como aproximación general a esta disciplina cada vez más extendida, además de los mencionados puede consultarse ROTAETXE AMUSATEGI, K., *Sociolingüística,* Madrid, Síntesis, 1990 y CERDERGREN, H. J., "Sociolingüística", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la lingüística..., ob. cit.*, pp. 147-165.

[26] Sobre la Pragmática lingüística, pueden consultarse REYES, G., *La Pragmática..., ob. cit.;* REYES, G., *El abecé de la Pragmática*, Madrid, Arco/Libros, 1994; BERRENDONNER, A., *Elementos de pragmática lingüística,* Argentina, Gedisa, 1987[2] (1981); SCHLIEBEN-LANGE, B., *Pragmática lingüística,* Madrid, Gredos, 1987 (1975); LEVINSON, S., *Pragmática,* Barcelona, Teide, 1989 (1983); ESCANDELL VIDAL, Mª. V., *Introducción a la pragmática,* Barcelona, Anthropos y UNED, 1993.

canaliza en lo que se conoce como Lingüística Aplicada, calificada por T. Ebneter como una *ciencia de intersección,* o lo que es lo mismo, una ciencia particular que es capaz de procurar con sus métodos y resultados conocimientos que no pertenecen a su propia temática, sino a la de otra ciencia particular[27].

De este modo, la Lingüística, que es en sí misma un dominio interdisciplinar debido a la naturaleza múltiple del lenguaje, genera en su desarrollo teórico y metodológico un espacio de relación interdisciplinar de otro orden, en el que sus teorías y conceptos son susceptibles de producir un conocimiento no específicamente lingüístico. Es en este contexto donde se sitúa, en consecuencia, nuestro proyecto de investigación particular.

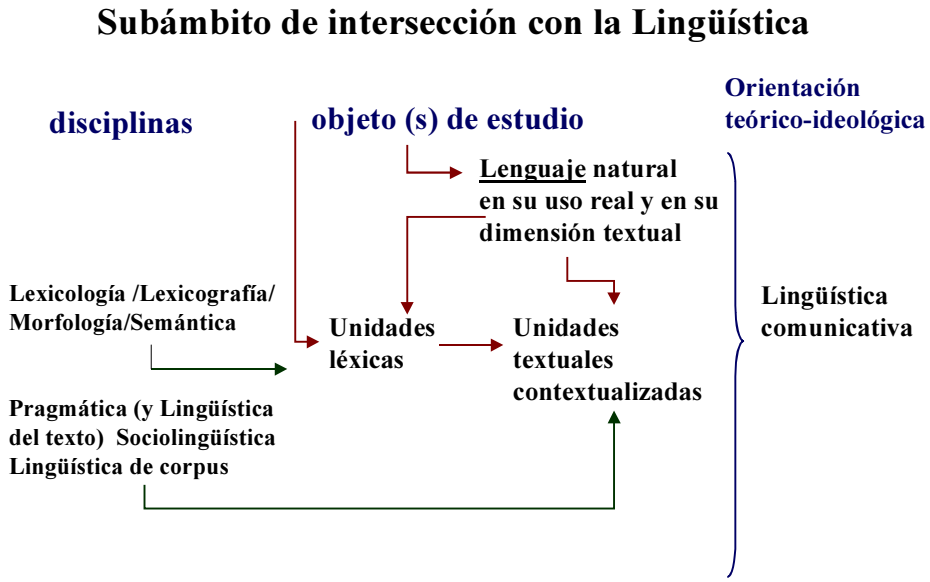


Fig. 2: subámbito de intersección con la Lingüística.

[27] *Lingüística Aplicada. Introducción,* Madrid, Gredos, 1982 (1976), pp. 13-21. Véase también al respecto MARCOS MARÍN, F. y SÁNCHEZ LOBATO, J., *Lingüística aplicada,* Madrid, Síntesis, 1988. Con el nombre de Lingüística aplicada también los especialistas suelen referirse al estudio del aprendizaje y enseñanza de segundas lenguas y de lenguas extranjeras (RICHARDS, J. C., PLATT, J. Y PLATT, H., *ob. cit*., p. 251), orientación que nosotros aquí no consideramos.

Así pues, a la vista del esquema que acabamos de trazar y en función tanto del concepto de lenguaje por el que nos hemos pronunciado como de los objetivos señalados, el ámbito de intersección de la Lingüística en ese espacio de relación que estamos diseñando podría ser definido del siguiente modo: vertiente de la Lingüística aplicada, enmarcada en una Lingüística comunicativa -o de la comunicación- como orientación teórica e ideológica prioritaria, que, a su vez, adopta elementos procedentes de diversas subdisciplinas [fig. 2].

a) De la Lexicología, para el estudio concreto del léxico y de sus unidades, aspectos de los que hablaremos en el epígrafe siguiente, en la medida en que éste constituye otro de nuestros objetos de estudio.

b) De la Lexicografía, tanto en su vertiente teórica como práctica, para la confección de repertorios y colecciones de unidades léxicas. En el capítulo II.2.4.1., trataremos de los criterios lexicográficos que hemos adoptado particularmente en nuestro proyecto de tesauro integrado.

c) De la Lingüística del texto, para el análisis y tratamiento de las unidades textuales o discursivas en las que se nos manifiesta la lengua en la realidad de su uso y con toda su carga de valores semánticos inherentes.

d) De la Lingüística de corpus, para la confección y tratamiento de los repertorios de textos en los que deberán fundamentarse los estudios terminológico-conceptuales.

e) De la Semántica, a fin de cubrir los objetivos propuestos de una semántica exhaustiva de las unidades terminológicas artísticas y, al mismo tiempo, desambiguadora. La Semántica tiene su razón de ser en la condición prioritariamente significante y significativa de la naturaleza lingüística. R. Simone[28] define las lenguas como grandes máquinas de intercambiar significados, "un gran aparato de primordial semanticidad", y así lo asumimos también nosotros[29].

[28] *Fundamentos de la Lingüística*, Barcelona, Ariel, 1993, pp. 386 y ss.

[29] La afirmación de que en la lengua todo es portador de significado se ha convertido en los últimos años en un auténtico axioma, de manera que podemos observar en el ámbito de la Lingüística una tendencia

f) De la Morfología, para el estudio de la constitución y formación de las palabras o unidades terminológicas artísticas.

g) Y, finalmente, de la Sociolingüística y de la Pragmática -inscritas ambas en la orientación comunicativa de la Lingüística-, para el tratamiento de algunos aspectos relacionados con la dimensión social del lenguaje -no olvidemos que la especialización profesional es un factor de orden social que incide sobre los comportamientos lingüísticos-; para el estudio de la variación formal y conceptual, una de las características esenciales del "lenguaje artístico"; para el análisis de las mediatizaciones impuestas por las circunstancias asociados a las situaciones comunicativas concretas, etc.

h) A su vez, y según los objetivos propuestos, se podrá desarrollar una Lingüística diacrónica, una lingüística sincrónica o ambas conjuntamente, a fin de establecer esquemas comparativos.

---

acusada hacia la semantización, no sólo de todos los elementos y estructuras lingüísticas, sino de la propia disciplina. Asimismo, buena parte de los especialistas optan actualmente por la integración de las distintas semánticas, tanto lingüísticas como no lingüísticas, que hasta ahora se han venido desarrollando. En relación con la necesaria integración de los distintos tipos de semánticas (gramatical, cognoscitiva, referencial...), véase DIJK, T. A. van, *Texto y Contexto. (Semántica y pragmática del discurso),* Madrid, Cátedra, 1995[5] (1980), pp. 32-39; o bien, lo que opina G. Reyes en relación con la dimensión semántica de la Pragmática: "Si la información semántica está compuesta solamente de verdades analíticas, todo el resto del significado es tema de la pragmática. Si preferimos una semántica "liberal", incluiremos en el significado dado por la semántica significados pragmáticos [...], con lo cual lograremos una definición más útil". (*La pragmática..., ob. cit.,* pp. 16 y ss.) En relación con esta diversidad de "semántica (s)", tanto constitutivas de la metodología lingüística, como paralelas a ellas, puede consultarse POTTIER, B., *Semántica General*, Madrid, Gredos, 1993 (1992), pp. 15-18. Para las distintas concepciones y evolución de la semántica como disciplina del significado, puede verse CERDÁ, R., "Semántica", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la Lingüística..., ob. cit.,* pp. 35-55; TERRENCE GORDON, W., *A history of semantics,* Amsterdam John Benjamins Publishing Company, 1982; LYONS, J., *Semántica,* Barcelona, Teide, 1980 (1977), sobre todo la primera parte, y los capítulos que H. Geckeler (*Semántica estructural y teoría del campo léxico,* Madrid, Gredos, 1994 (1971), pp. 17-96) dedica al diverso tratamiento que se ha dado a la dimensión significativa del lenguaje. En ellos, el autor realiza un interesante repaso de carácter historiográfico, aunque no debemos olvidar que se trata de una obra de orientación estructuralista fechada en 1977. Fundamentales también en la evolución de la semántica son las obras de ULLMANN, S., *Semántica. Introducción a la ciencia del significado,* Madrid, Aguilar, 1978[2] (1965) y GUIRAUD, P., *La Semántica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1962 (1955).

II.1.1.2. El ámbito de la Lexicología: la palabra y el paradigma lexicológico

Aunque en la actualidad existe una conciencia afianzada en lo referente a la autonomía y entidad disciplinar de la Lexicología -lo cual no ha estado exento de debates y posiciones divergentes[30]-, ésta, al igual que la Lingüística y del mismo modo que la Terminología –según veremos, es también diversa y heterogénea en sus distintas formulaciones teóricas y metodológicas[31], las cuales responden o se adecuan a las diferentes concepciones y teorías presentes en el ámbito de la Lingüística.

Haciendo, pues, abstracción, de las divergencias en las formulaciones y conceptualizaciones respectivas, podemos definir de un modo amplio la Lexicología como la disciplina lingüística que se encarga del estudio, desde un punto de vista general y científico y de una manera exhaustiva, del léxico de una lengua determinada, entendiendo por léxico[32] el conjunto de las palabras

[30] La legitimidad de la Lexicología como disciplina ha sido objeto frecuente de debate y cuestionamiento. Fue cuestionada, por ejemplo, por el estructuralismo, el cual, inclinado hacia los aspectos sistemáticos de la lengua, rechazó el estudio lexicológico siempre y cuando no fuera posible demostrar que las palabras podían constituirse en un sistema. Igualmente, fue puesta en duda por la escuela fundada por Bloomfield, que rechazaba la posibilidad de establecer el significado de un enunciado a partir de los descriptores lingüísticos. (DUBOIS, J. y otros, *Diccionario de Lingüística y de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1994, p. 397). A pesar de que en 1950, J. Casares definía la Lexicología como una disciplina que tiene por objeto "el origen, la forma y el significado de las palabras [...]" y "[...] que estudia estas materias desde un punto de vista general y científico" (*Introducción a la Lexicografía moderna,* Madrid, C. S. I. C., 1992[3] (1950), pp. 10-11), en 1953, G. Matoré afirmaba que el objeto de estudio, los objetivos y los métodos de actuación se encontraban aún en una fase de indeterminación y confusión. (*La méthode en lexicologie. Domaine français,* París, Didier, 1973 (1953). Todavía en 1974, Fernández Sevilla afirmaba: "[...] no existe acuerdo acerca de qué deba ser la Lexicología, cuáles sus límites y alcance. Ni siquiera existe unanimidad en relación con la legitimidad de su propia existencia [...]"; pese a ello, en el párrafo siguiente, advertía: "...sin embargo, parece lícito y necesario postular su existencia y desarrollo, entendiéndola como disciplina lingüística [...]" (*Problemas de lexicografía actual,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974, pp. 17-18). En 1977, A. Rey negaba el estatuto de ciencia de la Lexicología, a pesar de la importancia que reconocía en algunos modelos (véase *Le Lexique: images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie,* Armand Colin, París, 1977). Actualmente, sin embargo, no parecen existir dudas acerca de esta condición disciplinar de la Lexicología en el dominio de la Lingüística. Así, en el *Diccionario de Lingüística* dirigido por Dubois de 1994, citado más arriba, se define la Lexicología como el "estudio científico del vocabulario" (p. 397).

[31] En relación con las distintas propuestas teóricas y metodológicas que se han venido desarrollando en el ámbito lexicológico, remitimos a ALVAR EZQUERRA, M., *Lexicología y Lexicografía: guía bibliográfica,* Salamanca, Almar, 1983.

[32] La ambigüedad e indeterminación en el uso de los términos vocabulario y léxico en el ámbito de la Lingüística son todavía hoy acusadas. Si bien en algunos textos, sobre todo de corte estructuralista, se establece una clara delimitación entre ambos conceptos, reservando el término léxico para el conjunto de

que constituyen dicha lengua, el cual puede tener intersecciones con aquellos grupos de palabras que se utilizan de una manera específica en una región, actividad determinada, campo semántico, etc.[33]

Como afirma A. Rey[34], la Lexicología es una teoría comprehensiva del hecho léxico, tanto en el nivel de las estructuras como de las unidades. De ahí que, junto al léxico general -o fundamental-, el objeto específico lexicológico sean las unidades que lo constituyen, es decir, las palabras de la lengua natural[35]. Y es aquí donde la Lexicología interconexiona con nuestro campo de actuación, constituido por las palabras "artísticas". Así pues, la Lexicología es el marco disciplinar ineludible al que debemos recurrir para establecer una adecuada posición epistemológica respecto de las palabras y donde encontraremos los métodos convenientes para su descripción.

---

las unidades significativas de la *lengua*, virtuales y potenciales, precedentes a la enunciación; y el de vocabulario, para el conjunto de unidades del habla o discurso, es decir, para las ocurrencias textuales o actualizaciones de las unidades lexicales (v. DUBOIS, J. y otros, *ob. cit*., p. 389; MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1998 (1978), p. 234; GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990 (1979), p. 241), en otros casos, ambos términos se utilizan como sinónimos. Nosotros nos acogeremos a esta perspectiva más amplia y utilizaremos indistintamente a lo largo de nuestra exposición vocabulario o léxico para designar el concepto arriba definido, tal y como aparece empleado en el DRAE (1992). (Véase también ALCARAZ VARÓ, E., *ob. cit*., p. 328).

[33] No obstante, la Lexicología no se circunscribe únicamente al léxico en su condición material de conjunto o repertorio de unidades léxicas pertenecientes a una lengua dada, sino que el objeto de esta rama de la Lingüística se extiende al concepto abstracto de "lo léxico". Así, por ejemplo, desde una óptica más generativa, la función que se atribuye a la Lexicología es, por una parte, la de describir el funcionamiento léxico del hablante, es decir, tanto su conocimiento como los usos léxicos que, en función de los saberes lingüístico, paralingüístico y extralingüístico que éste posee, es susceptible de realizar; y, por otra, la de determinar los conocimientos que debe poseer para hacer un uso correcto. (Véase CABRÉ, M. T., *La Terminología: teoría, metodología, aplicaciones,* Barcelona, Antártida, 1993, pp. 78-79).

[34] *Le Lexique:..., ob. cit.*

[35] Algunas tendencias teóricas reservan el término palabra para designar la unidad de habla, es decir, la ocurrencia concreta de un vocablo cualquiera en un texto; y el de lexema, y también el de lexía (B. Pottier, 1968), para designar la unidad mínima de significación, virtual y potencial, de la cual la palabra o vocablo es la ocurrencia o actualización particular. (DUBOIS, J. y otros, *ob. cit*, p. 389). La lexía y el lexema serían, pues, la unidad léxica mínima y, por tanto, la unidad de análisis del nivel lexicológico. En realidad, ante la dificultad de definir de un modo lo suficientemente general la palabra, los lingüistas -especialmente los estructuralistas, para los que la palabra, por su inasibilidad, sólo tiene una importancia secundaria- han intentado eliminar esta voz de su terminología, sustituyéndola por otras, como las mencionadas lexía y lexema. Sin embargo, esto no es más que revestir con un nuevo ropaje una problemática, que, bajo terminologías remozadas, continúa siendo la misma. (Véase GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J., *ob. cit*., p. 296 y ALCARAZ VARÓ, E., *ob. cit*., pp. 326-327). Nosotros no queremos renunciar al término palabra por considerarlo más inserto en nuestra conciencia cultural general y porque creemos que esa multiplicidad significativa que sugiere el propio vocablo en sí mismo -causa, entre otras, de su estigma- expresa mejor esa riqueza semántica que nosotros buscamos en las unidades léxicas. Así, en adelante utilizaremos como sinónimos palabra, unidad léxica y unidad lexicológica.

Como veremos con detalle más adelante, el concepto de término que nosotros formulamos se apoya fundamentalmente en su carácter multidimensional, de manera que éste desde una de sus perspectivas de análisis se nos presenta como una palabra tal cual, aunque especializada. Por esto nos resulta esencial el dejar estipulada una noción viable y, al mismo tiempo, enriquecedora de la palabra, sobre todo con vistas a esta semántica comprehensiva que nos hemos propuesto.

Ahora bien, la palabra, campo de investigación lexicológico por excelencia, ha sido objeto de múltiples definiciones y concepciones a lo largo del proceso de teorización lingüística. Si difícil resulta la definición del lenguaje, no menos difícil es abordar la de la palabra de un modo genérico, debido a su ambigüedad e imprecisión conceptual y terminológica, pero también como consecuencia de su condición polivalente y múltiple. Por consiguiente, debemos adoptar nuevamente una postura determinada al respecto y establecer la concepción particular de palabra sobre la que apoyamos nuestro estudio y proyecto.

Es precisamente en virtud de esa semántica comprehensiva que queremos desarrollar, por lo que nuestra aproximación a la palabra se fundamenta en su condición polivalente y diversa[36]. Este enfoque nos permitirá llevar a cabo una integración de los métodos de estudio y análisis, lo cual nos proporcionará una descripción lo más completa posible de la dimensión semántica de las unidades léxicas, en nuestro caso particular, de las unidades léxicas operativas en el ámbito artístico. Según lo dicho, entendemos que [fig. 3]:

1. la palabra es, en primer lugar, un hecho lingüístico, en virtud de su pertenencia al lenguaje y de su participación como un elemento de pleno derecho en el fenómeno de la lengua;

2. es, además, una entidad autónoma y sustantiva, que cuenta con unas características formales distintivas y con una estructura lógico-semántica propia, constituida por una serie de contenidos más o menos literales y convencionales que preexisten a su uso concreto, lo que posibilita el que

[36] Para una definición igualmente polivalente y multidimensional de la palabra como elemento lingüístico, véase RODRÍGUEZ ADRADOS, F., "La palabra. I. Su definición, segmentación e identificación", en *Lingüística estructural,* Madrid, Gredos, 1974[2], pp. 246-247.

pueda ser reconocida como tal por los hablantes. No asumir esta sustantividad de las palabras, que la propia experiencia intuitiva nos confirma, nos abocaría a un relativismo paralizante y estéril;

3. considerada descontextualizada y en abstracto, cada palabra es una virtualidad, una potencialidad significativa y formal respecto de su manifestación o actualización concreta en un contexto dado (ocurrencia);

4. complementariamente, la palabra, en cuanto hecho lingüístico, también puede ser abordada como una unidad textual actualizada; es decir, es susceptible de aparecer y concretizarse en la cadena hablada, pasando a formar parte de una situación comunicativa concreta, que es donde adquiere realmente un significado determinado y una expresión formal específica, asumiendo entonces todas las características ya comentadas que definen el habla como una de las dimensiones de la realidad del lenguaje -variedad, historicidad, contextualidad, etc.;

5. en su dimensión textual, las palabras son también unidades funcionales, o mejor dicho, unidades doblemente funcionales. Por una parte, desempeñan una función específica en las construcciones oracionales y sintagmáticas dentro de cada enunciado[37]; por otra, y éste es el aspecto que nos interesa, son unidades de uso, unidades pragmáticas, esto es, instrumentos que los hablantes utilizan para cumplir con ellas objetivos determinados[38];

6. complementariamente a lo afirmado en el punto 2, las palabras son primordialmente unidades de naturaleza relacional. Las palabras, salvo en situaciones de abstracción teórica o metodológica, no existen aisladas, por el contrario, se encuentran insertas en un complejo esquema de relaciones que las conectan y agrupan, además de poseer la capacidad de

[37] RODRÍGUEZ ADRADOS, F., "Funciones de la palabra", en *Lingüística estructural..., ob. cit.,* pp. 272-289; ALARCOS LLORACH, E., "Las unidades en el enunciado: forma y función", en *Gramática de la lengua española,* Madrid, Real Academia de la Lengua Española, Espasa Calpe, 1994, pp. 59-251.

[38] En relación con la perspectiva accional del lenguaje, ligada a lo que hemos llamado *segundo giro lingüístico,* se abre la posibilidad de una alternativa a la lingüística funcional tradicional: en lugar de "funciones" del lenguaje (referencial, expresiva, etc.), se hace factible discriminar tipos de "actividad discursiva" y con ellos, formas específicas de modificación de las relaciones humanas en y por el lenguaje. (LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. Y ABRIL, G., *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual,* Madrid, Cátedra, 1993[4], pp. 173 y ss.)

evocarse mutuamente en la mente de los hablantes y oyentes. Las clases de relaciones que las palabras pueden mantener entre sí son muy diversas, de ahí que sean los objetivos de cada estudio particular y concreto los que determinen la consideración de unas u otras[39];

7. la palabra es, además, una entidad sígnica que, como tal, se encuentra constituida, al menos, por tres planos. El plano formal, o soporte material, físico, evidente, a través del cual se expresa la información que se quiera comunicar, también llamado significante o plano de la expresión; el plano del contenido o la información vehiculada por el plano formal, que es lo que denominamos tradicionalmente el significado del signo o contenido semántico; y el plano comunicativo, que no es otra cosa que el signo, en su dualidad formal y semántica, utilizado intencionalmente en una situación determinada para establecer una relación interpersonal;

8. ahora bien -y esto resulta fundamental para comprender la concepción de la palabra por parte de la Lexicología y de la Lingüística en general-, desde la óptica lexicológica, la palabra se entiende como una unidad consustancial e indisociable de forma y contenido[40], es decir, ambos planos se encuentra unidos formando una entidad única e inseparable. Este modo de considerar los signos lingüísticos, según el cual se entienden como la unión indisociable de una forma y un contenido, siendo este contenido el significado de dichas unidades, es lo que hemos llamado en el presente estudio *paradigma lexicológico* -que en capítulos sucesivos identificaremos con la *forma de aproximación semasiológica*[41]-, perspectiva constitutiva de la Lexicología/Lexicografía en su acercamiento a la realidad lingüística. Esta óptica condiciona, además de la naturaleza particular de su propio objeto de estudio, según acabamos de ver, los correspondientes principios teóricos y

[39] Véase CABRÉ, M. T., *A l´entorn de la paraula (I), Lexicología general,* València, Universitá de València, 1994, pp. 123-140.

[40] Así pues, aunque ha experimentado sucesivas reformulaciones, se sigue manteniendo la definición saussuriana de signo lingüístico: "La entidad lingüística no existe más que gracias a la asociación entre significante y significado". (SAUSSURE, F. de, *ob. cit.,* p. 178).

[41] Véase el capítulo II.2.1

metodológicos que rigen en su tratamiento, y que nosotros, por su valor heurístico y cognoscitivo, utilizaremos en la metodología semántica de integración que proponemos.

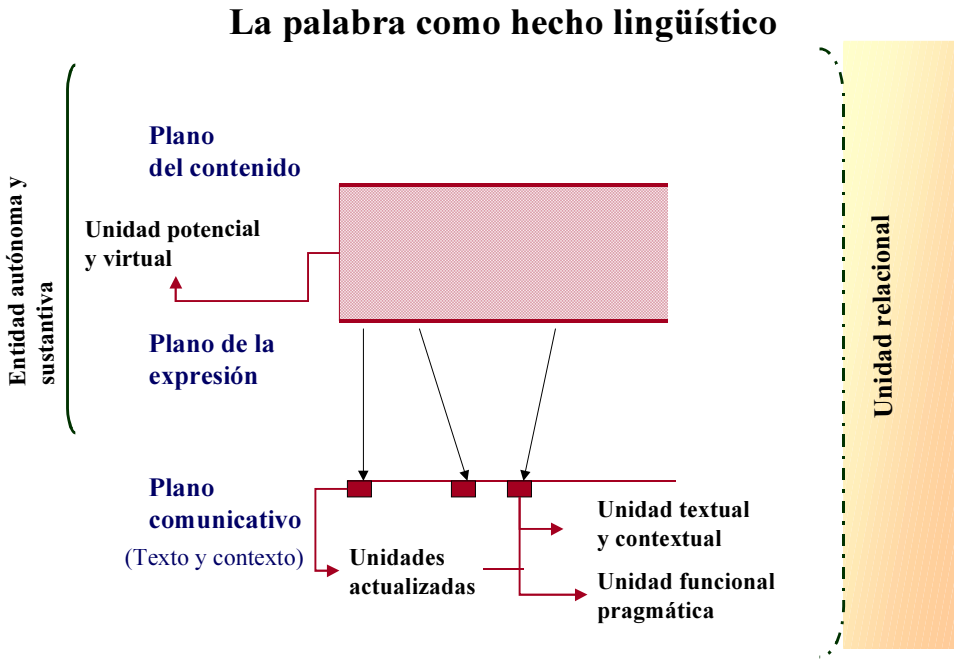


Fig. 3: la palabra como hecho lingüístico.

MENU SALIR

II.1.2 EL ÁMBITO DE LA TERMINOLOGÍA

II.1.2.1. Terminología, *praxis* y disciplina: una realidad diversificada y plural

En el momento en el que empezamos a concebir nuestro proyecto (1995-1996), los vocabularios y lenguajes de especialidad no constituían ya un campo de actuación privativo -e, incluso, un tanto marginal[1]- de la Lingüística general y de la Lexicología/Lexicografía, sino que se habían convertido en los objetos de estudio de una disciplina sólo recientemente conocida por aquellos entonces en las aulas académicas, aunque no totalmente nueva: la Terminología. La Terminología, a lo largo de sus años de desarrollo, había tomado por objeto específico de su quehacer teórico y práctico estos conjuntos de signos y expresiones lingüísticas caracterizadas por utilizarse en un medio concreto y transmitir una información especializada, y, consiguientemente, esta circunstancia había dado lugar a la constitución de todo un aparato de conceptos, principios teóricos y directrices metodológicas sin las cuales nos

[1] "La linguistique ne s´intéressait jusqu´à une date récent qu´à la science de la langue commune. C´est la raison por la quelle ses représentants ont refusé la plupart du temps d´étudier de façon approfondie les langues de spécialité ou plus exactement les notions des langues de spécialité". (WÜSTER, W., "L´Étude Scientifique Générale de la Terminologie, zone frontalière entre la Linguistique, la Logique, l´Ontologie, l´Informatique et les sciences des choses", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *Textes Choisis de Terminologie,* Québec, GIRSTERM, 1981, pp. 57-113). En este mismo sentido se expresa Picht cuando afirma: "Durante mucho tiempo los principales campos de trabajo y de investigación de esta disciplina no han abarcado el léxico de la lengua profesional. Se han concentrado en estudiar la etimología, las estructuras lexicológicas, etc."; aunque no deja de reconocer que "[....] sin embargo, en la última década se puede observar por parte de la lexicología un creciente interés en cuestiones relacionadas con el léxico profesional". (FELBER, H. Y PICHT, H., *Métodos de Terminografía y principios de investigación terminológica,* Madrid, HISPANOTERM, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1983, p. 160).

resultaba posible abordar ya entonces, y mucho menos en la actualidad, un estudio terminológico.

Desde aquellos años, la situación de la Terminología ha evolucionado de manera muy significativa, de modo que hoy día la encontramos plenamente asentada como un campo legítimo de investigación y actividad, cada vez más consolidada en su autonomía y en su estatuto disciplinar, y cuyo ámbito de actuación es prácticamente universal, con la formación de redes temáticas y de colaboración entre países, organismos e instituciones diversas.

No obstante, debemos realizar una aclaración previa: aunque los estudios terminológicos no son nuevos ni son un producto específico del siglo XX, sin embargo, cuando en el presente discurso hablemos de Terminología, nos estaremos refiriendo a la Terminología moderna que se formula desde un punto de vista científico y consciente en la década de 1930 de la pasada centuria, desarrollándose desde entonces hasta nuestros días en su doble vertiente, científico-teórica y aplicada[2].

Ahora bien, en lo que concierne a la Terminología, la situación no es respecto de la Lingüística menos compleja, debido también al carácter multidimensional y heterogéneo con el que ésta se nos presenta. Bajo el marco general de la Terminología coexisten distintas tendencias, orientaciones, definiciones y sistemas de pensamiento, y esta diversidad influye, inevitablemente -como también ocurre en el ámbito de la Lingüística y de la

[2] Tradicionalmente, se viene considerando la fecha de 1931 como el punto de partida de la Terminología moderna y la tesis de E. Wüster (*Internationale Sprachnormung in der Technik, besoders in der Elektrotechnik: Die nationale Sprachnormung und ihre Verallgemeinerung*, Berlín, VDI-Verlag, 1931) como el origen de la misma. Sin embargo, no será hasta la década de 1970 cuando Wüster aborde la cuestión desde un punto de vista teórico (*Introduction à la théorie générale de la terminologie et à la lexicographie terminologique*, versión francesa del Bureau des Traductions du Canada, Québec, GIRSTERM, Université de Laval, 1979; versión española, *Introducción a la teoría de la terminología y a la lexicografía terminológica.* Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 1998); por eso, G. Rondeau (*Introduction à la terminologie,* Québec, Gaëtan Morin éditeur, deuxième édition, 1984, p. 6) difiere del sentir general. En opinión de este autor, es Lotte -fundador de la escuela soviética de terminología-, que se ocupa de las cuestiones teóricas y metodológicas más tempranamente, el verdadero responsable de la Terminología como disciplina científica. (Véase "Principes d´établissement d´une terminologie scientifique et technique", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *ob. cit.,* pp. 1-52). En cualquier caso, los principios y la concepción wüsteriana de la Terminología han sido objeto de revisión y cuestionamiento desde distintos puntos de vista. Por lo que respecta a las etapas o fases que marcan el estudio de los términos, éstas han sido sistematizadas desde la propia disciplina terminológica. Para estas cuestiones, remitimos a CURRÁS, E., *Thesauros, lenguajes terminológicos,* Madrid, Paraninfo, 1991, pp. 45-57, CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit.,* pp. 21-29

Lexicología-, en los planteamientos metodológicos y en el establecimiento de los principios conceptuales, igualmente diversos y heterogéneos. Así cada postura teórica ha determinado la concepción sobre lo qué es y lo que debe ser la Terminología en cuanto disciplina y actividad específica; sobre lo que debe o puede entenderse por término y lenguaje de especialidad; y sobre lo que es o debe ser un estudio terminológico, diversificándose en los últimos tiempos las prácticas y actuaciones llevadas a cabo sobre estas unidades especializadas.

En consecuencia, se nos hace nuevamente necesario posicionarnos en este contexto general, a fin de clarificar nuestro propio enfoque conceptual y encuadrar nuestras actuaciones y opciones epistemológicas dentro de este ámbito.

Con todo, existe un consenso generalizado por parte de los especialistas sobre los factores que han determinado el nacimiento y desarrollo de la actividad terminológica, y que son, en buena medida, los que definen la Terminología en cuanto disciplina y actividad específica. Factores que pueden resumirse, básicamente, en uno sólo: los problemas surgidos en relación con la comunicación y las transferencias de conocimiento, bien sea como consecuencia de la tecnificación y desarrollo de las ciencias; del incremento y diversidad de las formas de comunicación a escala internacional; de la debilidad de la propia lengua -incapacitada por distintas circunstancias para cubrir todas las necesidades denominativas de una comunidad o dominio de especialidad-; de los problemas surgidos en la comunicación entre especialistas o entre comunidades lingüísticas diferentes, etc. En cualquier caso, lo que se reafirma es la decidida orientación de la Terminología hacia la mejora de los procesos comunicativos, orientación que determina tanto la definición de sus objetivos como sus métodos de actuación.

y RONDEAU, G., *ob. cit.,* pp. 5 y ss.

II.1.2.1.a. *Diversificación I: tendencias y orientaciones*

Pese a la dificultad de sistematizar de algún modo el panorama general de la Terminología, debido a su carácter complejo y multilateral, se pueden establecer una serie de vías de desarrollo y actuación, que responden, en realidad, a distintos modelos de terminologías, vinculados a su vez a tendencias de pensamiento y a principios teóricos e ideológicos diferenciados, y en los que el objeto, temática, metodología, agentes, productos y objetivos funcionan como factores de distinción[3].

1. *Terminología práctica / Terminología disciplino-académica*[4]. Según la manera de entender el propio ámbito de actividad, podemos distinguir entre estos dos tipos de "Terminologías". Por una parte, la Terminología se nos revela como una práctica inserta plenamente en la realidad social, político-económica, administrativa y comercial, de la que participa formando parte de ella y sobre la que actúa e interviene, influyendo y contribuyendo a su desarrollo y desenvolvimiento. El objetivo prioritario que la define es el conocimiento, estudio y fijación de los términos utilizados en la comunicación entre especialistas y profesionales, con el fin de mejorar y asegurar el entendimiento entre ellos, objetivo al que se añaden las necesidades traductológicas y los

[3] M. T. Cabré, en un artículo publicado al efecto en 1991, ya advertía de la necesidad de distinguir y precisar objetivos y métodos para cada una de las concepciones terminológicas, a fin de clarificar el panorama de la Terminología y así evitar confusiones entre las bases epistemológicas y metodológicas de cada una de ellas. Lo que esta especialista reclamaba, en fin, no era otra cosa que sancionar y legitimar desde un punto de vista teórico lo que ya era y sigue siendo una realidad de hecho: la multidimensionalidad y heterogeneidad de la Terminología. ("Terminologie ou terminologies, ¿Spécialité linguistique ou domaine interdisciplinaire?", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 55-63).

[4] M. T. Cabré distingue al respecto entre dos ejes: uno teórico, fundamentalmente académico, y otro práctico, desarrollado en los ámbitos administrativos y comercial. (Véase "La Terminología hoy: concepciones, tendencias y aplicaciones". *Conferencia inaugural del curso dirigido por el Dr. José A. Pascual "La Terminología en las lenguas de España" de la Universidad Internaiconal Menéndez Pelayo de Santander* (agosto de 1995), recogido en CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación y comunicación: elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 1999, pp. 17-37).

aspectos relacionados con las políticas nacionales de planificación lingüística[5].

En consecuencia, sus procedimientos son fundamentalmente de orden terapéutico, de ahí que sea en los procesos de normalización, regularización, estandarización y prescripción lingüística, que se proyectan tanto en lo relativo a los contenidos como en lo concerniente a las formas y usos, donde esta terminología ha encontrado su principal campo de actuación, adoptando, de este modo, una actitud claramente intervencionista sobre el lenguaje[6]. Todo ello se canaliza, a su vez, a través de las compilaciones y repertorios terminológicos, de estructura igualmente normalizada y carácter prescriptivo.

Junto a ésta, existe otra dimensión de la Terminología no menos interesante y compleja. Nos referimos a aquella realidad terminológica que, adquiriendo consciencia de sí misma como campo de conocimiento, busca su identidad, naturaleza propia, razón de ser y autonomía entregándose a la reflexión epistemológica interna y a la delimitación de sus características diferenciadoras y distintivas. Sin embargo, esta reflexión deviene en un verdadero debate teórico como consecuencia de la imposibilidad de mantener, como ya señalábamos, una concepción única por parte de los especialistas en lo que concierne a su condición disciplinar, objeto de estudio y al carácter de sus actividades y objetivos.

---

[5] Dentro de esta vía terminológica, se pueden establecer tres orientaciones principales, según lo dicho: a) la estandarizadora, propia de los comités de normalización, de las empresas multinacionales que necesitan uniformar sus vocabularios pluriidiomáticos y de las actividades de documentación, para las operaciones de indización y recuperación de información; b) la traductológica, vinculada a las organizaciones plurilingües internacionales y a los países donde se reconoce oficialmente la existencia de más de una lengua. Su objetivo básico es la fijación de equivalencias terminológicas; c) y la normalizadora, característica de los territorios donde se lleva a cabo un proceso de planificación lingüística encaminado a la reafirmación de lenguas poco estabilizadas o desplazadas por terminologías procedente de países más desarrollados. Esta última orientación ha provocado un auténtico giro en el ámbito de la Terminología, sobre todo al dar cabida a formas y usos lingüísticos no específicamente especializados, ampliando, de este modo, sus planteamientos iniciales y su campo de actuación circunscrito en un principio a los lenguajes de especialidad y vocabularios científico-técnicos. El objetivo de la planificación lingüística es la regularización de la lengua de todo un país o de una determinada comunidad de hablantes y, por tanto, comprende también el lenguaje común y general, y no sólo los especializados y los vocabularios científico-técnicos.

[6] Lo que Wüster llama *la formation consciente de la langue.* ("L´Étude scientifique générale de la Terminologie..., *art. cit.*)

De estos debates nos encargaremos en el epígrafe siguiente, en la medida en que afectan a nuestra concepción y toma de posición.

2. *Terminología simbológica / Terminología lingüística.* Según la concepción general del objeto de estudio, se pueden establecer dos grandes orientaciones: **a)** la que defiende su carácter lingüístico prioritario, considerando los términos como signos pertenecientes a las lenguas naturales; **b)** y la que defiende su carácter simbólico, entendiendo los términos como signos con valor semiótico, que incluye tanto los que se realizan lingüísticamente como los no lingüísticos. Si bien la primera tendencia reduce su campo de actuación al ámbito de las lenguas naturales, esta última lo amplía considerablemente, aunque, como diremos más adelante [v. II.1.2.2.a.], corre el peligro de no realizar la distinción necesaria entre los términos de naturaleza lingüística y los no lingüísticos, distinción que resulta sustancial debido a su diferente condición, funcionamiento e implicaciones.

3. *Terminología descriptiva / terminología prescriptiva*. Según el carácter de la actuación terminológica, actualmente coexisten dos tipos de terminologías: una prescriptiva y otra descriptiva. La normalización, entendida como la estandarización, fijación y priorización de los usos expresivos de un determinado dominio de especialidad en beneficio de una mejor compresión entre sus especialistas, fue considerada durante mucho tiempo el objetivo primordial y la razón de ser de los trabajos terminológicos, llegándose a identificar con la Terminología en sí misma[7]. Esta se convertía así en garante del uso correcto y preciso de los

[7] Así se deduce de las evaluaciones y valoraciones realizadas por los especialistas en relación con la importancia y operatividad de la Terminología. Cfr. las siguientes citas textuales: "Por tanto, la terminología debe ir a la vanguardia del progreso. No sólo debe estudiar los términos existentes, sino construir unos nuevos para las nuevas necesidades [...] Aquí es donde radica su importancia y auge, que no se debe considerar exclusivamente desde un punto de vista lingüístico o lexicográfico. Su repercusión va mucho más allá, hacia la normalización de los lenguajes que permiten un dominio, una soberanía sobre el mundo de la información". (CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.,* p. 29); "Más aún en el momento actual la normalización terminológica lleva a ser una necesidad para una comunicación perfecta y una transferencia del conocimiento adecuado". (AA. VV., *Curso de Introducción a la Terminología,* Madrid, ICYT, 1988-1989, p. 5); "Le but le plus souvent poursuivi en terminologie est la standardisation des termes d´un domaine de spécialité, avec deux finalités précises: a) la normalisation d´une discipline spécialisée [...]; la normalisation de l´usage d´une langue [...]" (CABRÉ, M. T., "Terminologie ou terminologies? Spécialité..., *art. cit.,* p. 61). A esta identificación entre Terminología y normalización también contribuyó

vocablos, cuidando de su formación, uniformación y conservación. Sin embargo, esta actividad, que resultaba -y resulta- realmente útil para ciertos objetivos y viable en ciertos dominios del conocimiento, en otras ocasiones podía llegar a ser contraproducente y, sobre todo, inaplicable en determinados ámbitos[8]. Pese a sus ventajas al hacer monocorde la comunicación, no dejaba de ir en detrimento de la variedad léxica constitutiva de las lenguas naturales, de la riqueza de las formas de expresión -muy significativa en ciertos dominios como el artístico-, y de la libertad de elección por parte de los especialistas, contribuyendo así sensiblemente al gradual empobrecimiento de los recursos lingüísticos de las disciplinas especializadas. Actualmente, sin embargo, la tendencia prescriptiva es sólo una de las orientaciones que coexisten en el ámbito de la Terminología; junto a ésta, caracterizada por sus criterios intervencionistas y directivos, se ha desarrollado una Terminología de carácter descriptivo que, a diferencia de la anterior, tiene por objetivo únicamente describir una situación lingüística o terminológica determinada; es decir, poner de manifiesto un estado de hecho.

4. *Terminología clásica (TGT) / Terminología de la realidad o de orientación lingüístico-comunicativa.* Según la tendencia teórica o de pensamiento, y simplificando el panorama actual de la Terminología por lo que a corrientes teóricas o paradigmas se refiere, podemos establecer dos concepciones fundamentales.

a) Un primer paradigma ligado a los principios teorizados y sistematizados por la llamada Teoría General de la Terminología (TGT), vinculada a la Escuela de Viena, y que se ajusta en sus

el trabajo pionero de E. Wüster, fundador de la llamada Teoría General de la Terminología (TGT), que hizo de la normalización conceptual y denominativa uno de los objetivos terminológicos fundamentales, definiendo su finalidad como la consecución de una comunicación profesional precisa y sin interferencias.

[8] De hecho, R. Dubuc (*Manuel Pratique de Terminologie,* París, Linguatech, Conseil International de la Langue Fraçaise, 1985, p. 13) opina que la normalización no forma parte de la Terminología, sino que la relación es inversa, es la normalización la que se apoya en una documentación terminológica. En relación con este aspecto, hay que constatar también la influencia de las políticas de planificación lingüística, en las que la normalización no tiene tanta vigencia como en el ámbito europeo, puesto que, orientada a la lengua general, su objetivo no puede ser estandarizar las expresiones y unidades lingüísticas en formas fijas, esclerotizando de este modo el dinamismo y la riqueza propia de la lengua.

directrices fundamentales a la concepción terminológica wüsteriana que estableció en la década de 1930 los parámetros básicos de actuación. Quizá por este hecho, esta corriente de pensamiento se ha identificado hasta prácticamente la década de 1990 con la Terminología en sí misma, llegando a convertirse en constitutivo de la disciplina lo que en realidad no puede ser considerado más que como una opción teórica y metodológica. Así, nos es posible afirmar que esta teoría ha configurado hasta bien entrada la última década del siglo XX la base y el fundamento teórico-práctico de la casi totalidad de las actividades terminológicas que se han venido llevando a cabo hasta entonces.

Sin embargo, a partir de mediados del decenio de 1990, los principios sistematizados por la TGT y su concepción de la Terminología fueron puestos en entredicho y fuertemente cuestionados[9]. La TGT había desarrollado un modelo teórico basado en una concepción idealista del lenguaje, que creía en la posibilidad de un lenguaje ideal y perfecto como representación exacta del pensamiento; un modelo teórico basado en una concepción igualmente ideal del término, definido como una unidad monosémica, biunívoca y sincrónica; y, sobre todo, un modelo teórico fundamentado en un reduccionismo lingüístico que hacía de la unidad terminológica una mera etiqueta o símbolo neutro de los conceptos designados, su objetivo verdaderamente prioritario. La constatación de la inadecuación entre teoría y realidad terminológica; la evolución experimentada por la concepción del lenguaje y por la propia Lingüística, principalmente a raíz de lo que hemos llamado el *segundo giro lingüístico* y la reificación del lenguaje; los nuevos conceptos y principios aportados por las comunidades no europeas; la expansión de las actividades terminológicas a otras disciplinas, especialmente a las ciencias sociales y humanísticas, cuyas características no se ajustaban bien a dichos principios, etc., acabaron provocando una

[9] Con anterioridad, no obstante, ya se habían dejado escuchar algunas voces pioneras que abogaban por una nueva orientación de la Terminología. Véase, por ejemplo, REY, A., *Le terminologie: noms et notions,*

crisis interna en la que se cuestionó tanto el papel de la Terminología, como sus procedimientos y métodos de actuación, igualmente reducidos. Todo ello propició una revisión general cuyo objetivo era modernizar y renovar antiguas concepciones consideradas ya desfasadas y posibilitar una adecuación a la realidad del lenguaje y a las necesidades sociales vigentes.

Ahora bien, dentro de esta corriente de renovación y modernización general, que en realidad se seguía manteniendo dentro del mismo paradigma, también se realizaron esfuerzos por desarrollar paradigmas alternativos a la terminología clásica, adoptando una verdadera posición de crítica epistemológica interna que socavaba los fundamentos mismos de dicha corriente teórica. Así, tomando como punto de partida aquellos conceptos específicos que, definidos y sistematizados, conformaban el aparato conceptual de la Terminología, se procedió a reformular cada uno de ellos, al mismo tiempo que se redefinían los objetivos y se reconducía la práctica terminológica hacia nuevos intereses.

b) Este fenómeno ha sido tan reciente que aún en la actualidad seguimos inmersos en dicho proceso de cambio y reajuste. Cuando nosotros nos incorporamos al mundo de la Terminología, en torno a 1995, el proceso estaba prácticamente en sus comienzos[10]; hoy día es

París, Presses Universitaires de France, 1979.

[10] Generalmente, se viene considerando el artículo de Y. Gambier, "Problèmes terminologiques des pluies acides: pour une socio-terminologie" (*Meta,* vol. XXXII, 3, 1987, pp. 314-320), el estudio en el que se da inicio a esta orientación socioterminológica, aunque la primera gran obra de envergadura que aborda la cuestión es la tesis doctoral de F. Gaudin de 1993 (*Pour une socioterminologie. Des problèmes sémantiques aux pratiques institutionelles*, col. "Publications de l´Université de Rouen", nº 182, Rouen, Université de Rouen). En las pp. 67-68, el autor traza la historia del término `Socioterminología´ y del concepto. Por su parte, un repaso historiográfico de esta reciente tendencia puede verse en el artículo de J. C. Boulanger, "Présentation: Images et parcours de la Socioterminologie", publicado en el número especial que *Meta* le dedicó a la Socioterminología en 1995 (*Usages sociaux del termes: théories et terrains,* vol. XL, 2 spécial, pp. 194-205); así como en el de Gaudin, "Socioterminologie: du signe au sens, construction d´un champ" (*Meta,* vol. XXXVIII, 2, 1993, pp. 293-301). En 1995, se realizaron diversas recopilaciones de artículos y trabajos dedicados a este tema; en este sentido, se pueden consultar el mencionado número especial de *Meta,* vol. XL, 2, 1995; *Terminologie et sociolinguistique*, número monográfico de la revista *Cahiers de linguistique sociale,* 18, juin, 1991 (también publicado como GAUDIN, F. ET ASSAL, A., "Terminologie et Sociolingüistique", *Cahiers de Linguistique Social,* 18, 1991) y *SOCIOTERMINOLOGIE,* número especial de la revista *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4 (décembre 1993), pp. 205-334.

un fenómeno plenamente afianzado como tal corriente crítica y de reformulación teórica, aunque el desarrollo de los paradigmas alternativos necesite aún de bastantes estudios para su entera consolidación como tales.

Dentro de esta orientación paralela, que algunos han dado en llamar *Terminología de la realidad*, podemos distinguir diversas tendencias que tienen en común, además de su crítica a la TGT, la visión plenamente lingüística de la que parten en su aproximación a la Terminología y a las terminologías.

i) La Socioterminología, pionera en dicho cuestionamiento epistemológico y metodológico, ya en 1995 se definía a sí misma por oposición a la Terminología clásica, presentándose no como una nueva revisión de sus bases conceptuales, sino como una verdadera superación y alternativa para salir de la crisis y del callejón sin salida en el que en aquellos momentos se encontraba inmersa. Anteriormente, como hemos mencionado más arriba, se habían producido distintas posturas revisionistas que reclamaban, sobre todo, una mayor flexibilidad, pero sin que realmente llegara a originarse un auténtico giro epistemológico: los aspectos que se consideraban características esenciales y constitutivas de las lenguas naturales, abstraídos y obviados por el reduccionismo lingüístico de la TGT, seguían aún sin concebirse como características propias de las terminologías, que siguieron estando bajo los conceptos de monosemia, univocidad, sincronía, monofuncionalismo; en definitiva, bajo la concepción de signos lingüísticos "reducidos" o símbolos a-lingüísticos[11].

[11] La Terminología clásica, por ejemplo, había rechazado cualquier clase de sinonimia entre términos. Cuando se observaba que un término designaba el mismo concepto que otro dentro de un campo de especialidad, se eliminaba alguna de las formas alternantes. La reificación del lenguaje en el texto llevó, no obstante, a aceptar una cierta relativización sinonímica, sin embargo, los únicos factores de variación que se introdujeron tuvieron que ver con los contexto de uso, sin que se llegara a tener en cuenta, por ejemplo, la diversidad léxica implicada en los distintos marcos teóricos, teorías particulares, contextos ideológico-culturales, etc., que también son determinantes en el uso diverso de los términos. Además, sólo se aceptó la variación formal: dos términos diferentes podían designar el mismo concepto, considerado absolutamente idéntico, pero no se tuvo en cuenta tampoco que dicha variación léxica podía comportar una recategorización nocional, que, en caso de producirse, haría diferentes también

La Socioterminología fue la primera corriente que, opuesta a la artificiosidad e idealismo de la concepción terminológica anterior, incorporó definitivamente la dimensión social del lenguaje y la dimensión lingüística propiamente dicha a la teoría de la Terminología. La Socioterminología, pues, no puso a punto un antiguo aparato conceptual, sino que cambió de paradigma, redefinió los conceptos con profundidad, formuló otros nuevos, inviables desde la óptica terminológica tradicional; reorientó los objetivos; postuló nuevas metodologías de trabajo y, lo que nos interesa fundamentalmente, estableció un nuevo concepto en relación con el objeto de estudio: el término.

ii) Al calor de la nueva orientación defendida y propugnada por la Socioterminología, han ido surgiendo diversos grupos de trabajo que se centran, fundamentalmente, en la dimensión textual-discursiva de los términos y las terminologías. Es decir, tomando como base teórica predominante la Lingüística del texto, parten de una visión de la terminología desde su manifestación textual y, por tanto, en el marco de su contexto real de uso. Aunque no constituyen paradigmas epistemológicos del mismo modo que la Socioterminología, sí se puede advertir que sus investigaciones van generando progresivamente un aparato conceptual propio, definiendo nuevas formas de actuación y estudio y, sobre todo, contribuyendo a la elaboración de un objeto terminológico más real y viable[12].

iii) Esta orientación crítica se encuentra representada en España por la llamada Teoría Comunicativa de la Terminología (TCT), desarrollada en estos últimos años por M. T. Cabré[13] y el equipo de

semánticamente a los términos. De hecho, mientras que se admitía una cierta relativización sinonímica, la polisemia seguía sin ser aceptada como parte integrante del fenómeno terminológico.

[12] Como ejemplo podemos mencionar los estudios llevados a cabo por el grupo TermText de la Universidad de Buenos Aires. Este grupo, tomando como dirección teórica subyacente la Lingüística del texto, se dedican al análisis de los discursos especializados en sus distintos niveles de especialidad y conocimiento, para investigar cómo se resuelve en ellos el uso de las terminologías.

[13] Los artículos en los que M. T. Cabré ha ido exponiendo las bases para esta teoría se encuentran recogidos en CABRÉ, M. T., *La terminología: representación..., ob. cit.*

especialistas del IULA (*Institut Universitari de Lingüística Aplicada* de la Universitat Pompeu Fabra)[14]. Su propuesta, alentada por el mismo objetivo de constituirse en un paradigma alternativo y válido a la TGT y basada en una visión absolutamente lingüística de la Terminología y de las unidades terminológicas, gira en torno a la elaboración de un modelo teórico más flexible y abierto que, partiendo de la realidad de los datos -manifiesta a través del discurso especializado-, pueda dar cuenta de la complejidad del fenómeno terminológico en su multidimensionalidad -*poliedricidad*- lingüística, cognitiva y sociocultural[15]. Para ello, se trabaja en la confección de una teoría terminológica triádica que incluiría, dependiendo de la dimensión del término considerada, una teoría cognitiva, una teoría lingüística y una teoría comunicativa.

Por la decisiva importancia que tiene para nuestro estudio y proyecto este proceso de revisión crítica, dedicaremos el epígrafe II.1.2.2 a abordar específicamente sus implicaciones y consecuencias desde el punto de vista teórico y metodológico, y a tratar de explicar cómo, a partir de dicha orientación, se nos hace viable establecer un espacio de relación interdisciplinar. Es, por tanto, ése el marco en el que hemos establecido nuestras opciones epistemológicas concretas que presentaremos a modo de conclusión y toma de posición en los epígrafes finales de este capítulo [II.1.2.2.c y II.1.2.2.d.]

[14] www.iula.upf.es

[15] CABRÉ, M. T., "¿Es necesaria una teoría autónoma de la terminología?". *Ponencia presentada en el Seminari de Terminologia Teòrica.* Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, enero de 1998. Recogido en CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación..., ob. cit.*, pp. 93-108.

II.1.2.1.b. *Diversificación II: los debates teóricos*

Aunque son muchos los debates teóricos que se han sucedido a lo largo del desarrollo de la Terminología, sin embargo, nosotros nos centraremos fundamentalmente en dos, en la medida en que éstos afectan a nuestra propia posición teórica y metodológica y nos permiten definir mejor el ámbito interdisciplinar en el que nos vamos a mover.

1. *El debate sobre la condición disciplinar de la Terminología* ha girado en torno a la posibilidad misma de considerar esta materia como una disciplina autónoma y legítima. Así, se ha reflexionado sobre cuáles son los criterios y factores operativos que permitirían, en su caso, delimitar su espacio de actuación teórica y metodológica respecto de otras disciplinas con las que concurre, especialmente la Lingüística y la Lexicología.

Nosotros partimos de una concepción que considera la Terminología como una disciplina con una entidad y autonomía en sí misma, tanto desde el punto de vista teórico-conceptual como metodológico, aunque de carácter interdisciplinar, lo que supone asumir que buena parte de esos elementos han sido tomados de otras disciplinas con las que interacciona. Esta postura inicial explica que en este trabajo estemos hablando de la configuración de dos subámbitos de interrelación diferenciados, si bien interconectados: el terminológico y el lingüístico-lexicológico. Pero esta postura no siempre ha estado clara y, de hecho, no estaría exenta de cuestionamiento por parte de algunas tendencias. Pasaremos a clarificar, pues, los fundamentos de nuestra posición.

Puesto que es básicamente en su delimitación respecto de la Lingüística donde la Terminología ha buscado -y sigue buscando- su propia especificidad, consecuencia de un campo de actuación sólo aparentemente común -los lenguajes de especialidad y sus vocabularios específicos-, la problemática ha versado fundamentalmente en torno a la naturaleza de la relación que ambas materias mantienen.

a) Por una parte, nos encontramos la postura que considera la Terminología como un sector de la Lingüística, una rama aplicada dependiente de la Lingüística general y de la Lexicología[16], que se encargaría del estudio de los léxicos y lenguajes especializados, entendidos como subsistemas del léxico y del lenguaje general. Aunque podamos estar más o menos de acuerdo con esta última afirmación, aceptar esta postura supondría, como advierte M. T. Cabré[17], admitir que la Terminología no tiene ninguna autonomía, que es un mero apéndice de otra disciplina y, en consecuencia, poco podría aportar desde el punto de vista teórico-conceptual y metodológico a nuestro espacio de interrelación disciplinar. Nos bastaría con posicionarnos en el ámbito de la Lingüística.

b) Por otra parte, nos encontramos con la postura que, aún reconociendo dicho carácter lingüístico, y no sólo reconociéndolo sino haciéndolo constitutivo de su misma especificidad, considera la Terminología una materia lingüística pero autónoma, que cuenta con unos principios teóricos, un objeto de estudio y unas directrices metodológicas propias y diferenciadas, producto de un proceso de selección y redefinición. Por consiguiente, si bien se acepta la deuda que la Terminología tiene con la Lingüística, se afirma también que ésta es una materia original en la medida en que ha tenido que reformular y adecuar los principios teórico-conceptuales y metodológicos adoptados a la naturaleza de su objeto de estudio y a sus objetivos particulares.

c) A éstas habría que sumar otra postura definida por su concepción alingüística. Partiendo de la idea general del término como símbolo semiótico, cuya función es únicamente representar una noción a manera de etiqueta, los términos lingüísticos se consideran, según

[16] Cfr., por ejemplo, la opinión de L. Guilbert, quien define la Terminología como "secteur de la lingüistique [...]" ("Terminologie et Linguistique", en RONDEAU, G. Y FELBER., H. (dir.), *Textes Choisis..., ob. cit.,* pp. 199-220). Por su parte, la orientación en los últimos tiempos de la Lingüística hacia los lenguajes de especialidad, al calor sobre todo de la Sociolingüística, ha dado lugar a una reivindicación del estudio terminológico por parte de las disciplinas lexicológica y lexicográfica. (Véase SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit*., p. 20).

hemos mencionado más arriba, como una más de las posibles semióticas susceptibles de ser utilizadas en los dominios de especialidad para la transferencia y representación de sus conocimientos específicos. La relación que desde esta perspectiva se establece con la Lingüística es tangencial, puesto que ni su materia ni sus objetivos son propiamente lingüísticos. Esta sería la posición de los representantes de la Teoría General de la Terminología.

Aunque nosotros compartimos esta óptica más generalista, que incluye otros subsistemas semióticos además de las lenguas naturales, a nuestro juicio resulta imprescindible contar con esa naturaleza lingüística a la hora de estudiar los léxicos especializados, ya que la postura contraria conduce -si no se asume su condición de planteamiento absolutamente teórico o metodológico- a falsear la compresión del funcionamiento real de las terminologías lingüísticas, tal y como veremos a continuación [II.1.2.2].

2. *Conocimiento epistemológico vs praxis.* Otro de los puntos del debate en relación con la posibilidad de considerar la Terminología como una disciplina autónoma o no ha residido en admitir su naturaleza teórica y epistemológica propia o, por el contrario, entenderla simplemente como una mera práctica. Situados en este nuevo contexto de debate, podemos resumir los distintos aspectos que son objeto de discusión estableciendo una doble oposición.

2a. En primer lugar, el carácter práctico de los estudios terminológicos, que define la condición de la Terminología como materia aplicada al servicio de las disciplinas científico-técnicas, se opone a la Terminología concebida como reflexión teórica consciente, planteándose esta reflexión, no sólo como un ejercicio necesario en tanto en cuanto procura una mejora de sus propios procedimientos de actuación, sino como una actividad que se justifica en sí misma[18].

[17] "La Terminología hoy..., *art. cit*., p. 22.

[18] Así, mientras J. C. Sager (*Curso práctico..., ob. cit*.) representa una tendencia según la cual la teoría terminológica se explica en la medida en que permite un mejor desarrollo de las actividades y una resolución más adecuada de las situaciones problemáticas que se presentan al terminólogo, A. Rey, en cambio, representa la tendencia contraria, advirtiendo que la atención focalizada sobre los objetivos y los

2b. En segundo lugar, la Terminología como ciencia que cuenta con un cuerpo epistémico propio, que la legitima como disciplina teórico-científica en sí, se opone a la orientación que, aun sin dejar de admitir la existencia y necesidad de unos principios que funcionen como fundamento de la actividad terminológica, no admiten que la Terminología tenga un contenido epistémico propio y autónomo por el cual pueda definirse como tal disciplina. Para los especialistas partidarios de esta última orientación, la Terminología viene a ser un conjunto de actividades destinadas a un fin concreto: facilitar la comunicación entre los especialistas, cuyas bases teóricas han sido tomadas de las disciplinas con las que entra en contacto e intersección[19]. Por el contrario, los que mantienen la postura opuesta, sin dejar de reconocer lo que la Terminología debe conceptualmente a otras disciplinas y apoyándose, precisamente, en el carácter constitutivo de dicha interdisciplinariedad, afirman que ésta ha sido capaz de llevar a cabo una reformulación propia de los principios adoptados, produciendo, en consecuencia, una teoría específica y original[20].

métodos no debería absorber las bases teóricas y la reflexión sobre la naturaleza de los propios objetos tratados ("Terminologie et Lexicographie", *Paralléles,* 10, pp. 27-35), y justifica a su vez la legitimidad de la reflexión teórica en sí misma.

[19] C. Sager, por ejemplo, rechaza su estatuto independiente como disciplina, alegando que no existe una documentación sustancial que sirva de apoyo a la proclamación de la terminología como una disciplina independiente, ni es probable que la haya en un futuro. Para este autor, la Terminología, aunque requiere un afianzamiento teórico en el que radica, en última instancia, su naturaleza distintiva, no pasa de ser una metodología. En este sentido, es significativo que en la definición y explicación que Sager nos ofrece de la Terminología, ésta sea puesta en relación y comparación con la Lexicografía y no con la Lexicología. En su definición, la Terminología desempeña las funciones que en otros autores asume la Terminografía como vertiente propiamente aplicada de la Terminología. (*Curso práctico..., ob. cit*., pp. 19-31).

[20] Véase, por ejemplo, CABRÉ, M. T., "La Terminología hoy..., *art. cit*., pp. 22 y ss. En cualquier caso, aunque en la actualidad se acepte mayoritariamente la existencia de unos principios teóricos y metodológicos propios -se reconozca en ellos o no un valor epistémico-, lo cierto es que la Terminología sigue muy vinculada a la práctica y que su concepción pragmática y aplicada sigue siendo prioritaria en su consideración. Este hecho se explica fácilmente si se tiene en cuenta que el trabajo terminológico encuentra su razón de ser en la resolución de los problemas lingüísticos y comunicativos planteados, los cuales han sido, en realidad, su auténtico motor de desarrollo. No obstante, en la actualidad se ha producido una mayor diversificación en lo que respecta a los objetivos de la Terminología, de modo que las nuevas líneas de investigación ya no se circunscriben únicamente a los trabajos de compilación y sistematización terminológica.

2c. *Terminografía*. Este debate que estamos considerando también afecta a la Terminografía, la cual, en paralelo con la Lexicología / Lexicografía, se ha definido como la vertiente propiamente aplicada y práctica de la Terminología en su condición de materia teórico-científica, orientada fundamentalmente a la elaboración de vocabularios y repertorios terminológicos. Así, si A. Rey[21] propone y defiende la necesidad de mantener la diferencia designativa -*Terminología* / *Terminografía*- a fin de distinguir también desde el punto de vista conceptual y teórico la naturaleza diferenciada de ambas, J. C. Sager[22] no realiza dicha distinción, sino que asimila Terminología y Terminografía, o mejor, concibe la Terminología sólo en su condición terminográfica, como materia aplicada.

Pues bien, una vez planteada esta diversidad de perspectivas y orientaciones, ¿cómo entendemos nosotros la Terminología y cómo nos posicionamos en este contexto?

II.1.2.1.c. *La Terminología bajo nuestro punto de vista*

1. En primer lugar, nosotros nos aproximamos a la Terminología, según ya hemos dicho, en su condición de disciplina inter y transdisciplinar que posee una entidad y autonomía en sí misma, tanto desde el punto de vista teórico-conceptual como metodológico, fruto de un proceso de selección y redefinición a partir del material adoptado de las otras disciplinas con las que concurre e interacciona. Asimismo, debido a su naturaleza transdisciplinar, entendemos que ésta se resuelve como tal disciplina en la relación que mantiene con el resto de los ámbitos especializados del conocimiento y de la actividad profesional. Esta toma de posición es la que nos permite diseñar un subespacio terminológico-terminográfico en interconexión con nuestro propio campo de especialidad, independiente del Lingüístico-Lexicológico, aunque interactuante

[21] "Terminologie et Lexicographie..., *art. cit*.
[22] *Curso práctico..., ob. cit*., pp. 20.21.

con él. A su vez, la propia interdisciplinariedad de la Terminología, definida como una *materia de intersección*, nos permite entrar en contacto con otra serie de disciplinas que quedan integradas, consecuentemente, en ese subespacio que proponemos [fig. 4].

2. Concebimos también la Terminología como una materia polivalente que posee, al menos, una doble vertiente: teórica y aplicada, encontrando en la Terminografía y en la elaboración de los productos terminográficos la canalización concreta de dicha vertiente práctica. En consecuencia, y de acuerdo con esta condición polivalente, es susceptible de desarrollarse tanto desde el punto de vista aplicado (*Terminología práctica*) como desde el plano de la reflexión teórico-conceptual propiamente dicha (*Terminología disciplino-académica*). En nuestro proyecto, vamos a tener en cuenta ambas direcciones de desarrollo, ya que, si bien el objetivo último es la construcción de un vocabulario pictórico-artístico que integre las metodologías lexicográficas y terminográficas (*Terminología práctica)*, también la reflexión epistémica generada por la propia Terminología nos servirá para trazar el marco teórico-conceptual sobre el que se fundamenta este subámbito de relación interdisciplinar que le sirve de contexto.

3. Por la naturaleza de nuestro trabajo y de nuestros objetivos -entre otros, dar cuenta, ordenar y poner en conocimiento la riqueza del léxico artístico en su dimensión semántica y formal-, nos situamos en el marco de actuación de la Terminología descriptiva. Cualquier otra operación de índole prescriptiva resultaría limitadora y empobrecedora, además de avenirse mal a las prácticas lingüístico-discursivas de los especialistas y estudiosos del arte, tendentes a la heterogeneidad expresiva.

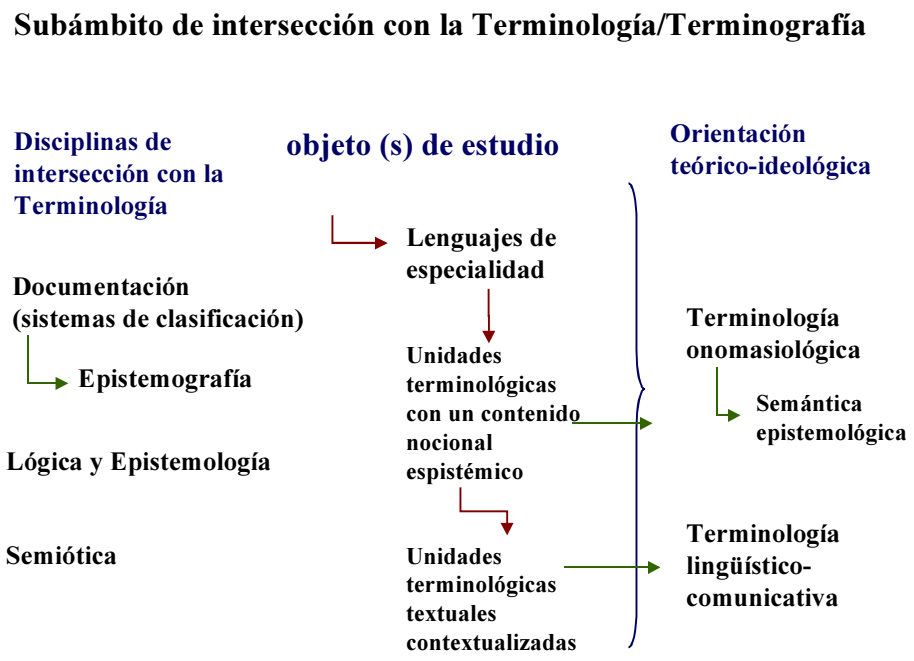


Fig. 4: subámbito de intersección con la Terminología / Terminografía.

4. Debido a la inviabilidad de aplicar los principios teóricos y metodológicos de la Terminología clásica a la realidad terminológica y conceptual del dominio artístico, como veremos con más detenimiento en el epígrafe siguiente, nos situamos en la corriente revisionista y crítica, y asumimos con ella una clara orientación lingüística, en la medida en que entendemos los términos como unidades del lenguaje natural que participan de todas sus características. No obstante, en principio partimos de una óptica más amplia, al considerar los términos, en su generalidad, símbolos semióticos (*Terminología simbológica*), de los cuales los lingüísticos constituirían un subgrupo de características especiales y específicas debido, precisamente, a esa naturaleza lingüística. De ahí que, en ocasiones, a lo largo de nuestro discurso recurramos a la Semiótica en la búsqueda de modelos de explicación válidos para el fenómeno terminológico. Por su parte, entendemos esta orientación lingüística desde el punto de vista de la Terminología, asumiendo el proceso de reelaboración teórica y metodológica que ésta ha llevado a cabo respecto de las nociones adoptadas de la Lingüística propiamente dicha, y que nos confirma, pues, en su condición de disciplina autónoma e independiente.

5. Finalmente, en cuanto que abordamos el estudio desde el ámbito particular de una disciplina científica, entendemos las terminologías y los lenguajes de especialidad desde una triple perspectiva, coincidente con nuestra concepción de la lengua [fig. 1]: **a)** como medio imprescindible de comunicación y expresión; **b)** como instrumento para la representación y construcción del conocimiento especializado; **c)** como instrumento de carácter cognoscitivo y hermenéutico que nos permite acceder, directa o indirectamente, según el camino que elijamos[23], a la dimensión nocional artística. En el epígrafe siguiente precisaremos, no obstante, el concepto de lenguaje de especialidad que asumimos, según las diversas teorías vigentes, y cómo entendemos su relación con el lenguaje general.

Ahora bien, este conjunto de afirmaciones que definen cómo nos posicionamos nosotros en este ámbito complejo, diverso y polivalente de la Terminología no es suficiente para dejar establecido cuál será la relación teórico-conceptual y metodológica que mantendremos con ella, por lo que a continuación veremos cuáles son esos factores integrantes de este segundo subámbito de relación interdisciplinar que estamos considerando, a partir de los cuales llevaremos a cabo el proceso de integración teórica y metodológica sobre el que se sustenta nuestro proyecto.

II.1.2.2. Algunas consideraciones en torno al aparato conceptual de la Terminología: revisión crítica y opciones epistemológicas

El carácter específico y diferenciado de la Terminología respecto de la Lingüística/Lexicología se ha establecido en torno a los tres puntos básicos que constituyen la trilogía de toda ciencia: objeto de estudio, objetivos y métodos, sistematizados y definidos teóricamente por los especialistas. A la luz de estas formulaciones, podemos decir que la Terminología tiene, respecto de la Lexicología, un objeto de estudio propio y diferente, responde a unos objetivos que le son constitutivos y cuenta con una metodología específica, adecuada a la naturaleza de dicho objeto y al carácter particular de sus objetivos. A estos

[23] Sobre esta cuestión, véase el epígrafe II.2.1.4.

aspectos se ha añadido, además, la forma de presentar los resultados de la investigación terminológica, es decir, los productos terminográficos, que también responden, respecto de los productos lexicográficos, a una concepción y construcción diferenciada[24].

En cualquier caso, estos límites y diferencias aparecen establecidos de una manera más rígida desde la Terminología clásica o TGT, al partir de una concepción no lingüística de la Terminología y de las terminologías. Dentro de la orientación lingüístico-comunicativa, las diferencias y los límites, aunque existentes, se hacen más relativos, y es precisamente en este acercamiento donde reside el interés de esta orientación para nuestros objetivos particulares. En definitiva, si de una orientación nos interesa lo que la distingue respecto de la Lingüística, de la otra nos interesa lo que la acerca.

En las líneas siguientes describiremos, pues, cómo la Terminología ha entendido su objeto de estudio, el término -que también es el nuestro-, y asimismo consideraremos algunas nociones de su aparato conceptual que nosotros hemos adoptado como parte de ese contexto epistemológico interdisciplinar que estamos presentando. En el capítulo II.2.3. veremos cuáles son los métodos de análisis y descripción desarrollados por la Terminología y la Terminografía, a fin de establecer los criterios de la metodología de integración que proponemos.

Ahora bien, esta exposición la realizaremos a la luz de la revisión crítica que respecto de la postura restrictiva de la Terminología clásica (TGT) nos vimos abocados a realizar en los inicios de esta investigación, a mediados de la década de 1990, y cuyas conclusiones quedaron expuestas en la memoria de licenciatura defendida en julio de 1998 en esta Universidad de Málaga[25]. Sólo

[24] En relación con este aspecto, han sido fundamentales los principios establecidos por E. Wüster, los cuales fueron posteriormente seguidos, profundizados o relativizados por los demás especialistas. Wüster los clasifica en dos grupos: los que se relacionan con la lengua en un estado dado y los que tienen que ver con su evolución. Entre los primeros, sistematiza: la prioridad y precisión de la noción o concepto -cuestión a la que volveremos más adelante-; el predominio del léxico sobre la gramática y el punto de vista sincrónico. Entre los segundos: la formación consciente o dirigida de la lengua y la tendencia a su consideración desde un punto de vista internacional. También considera otros dos grupos de diferencias fundamentales, las que tienen que ver con la presentación del léxico y las que se relacionan con la formación de las palabras. (Véase "L´Étude Scientifique..., *art. cit.*) Tanto en lo que respecta a los métodos como a los productos terminográficos, la diferencia sólo se puede establecer hasta cierto punto, puesto que los solapamientos son mayores y la situación se presenta en este sentido más confusa.

[25] RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*.

desde este ejercicio de revisión crítica se entiende el concepto de término que proponemos y sobre el que hemos fundamentado nuestro modelo de tesauro, así como las opciones epistemológicas que expondremos a lo largo de este epígrafe[26].

Y es que desde el principio de nuestra investigación advertimos que no existía una adecuación posible entre los postulados de la TGT y **1)** las características específicas de la terminología y de la epistemología artística –inadecuación extrapolable al resto de las ciencias sociales y humanísticas-; **2)** nuestros objetivos concretos, descriptivos y exhaustivos tanto desde el punto de vista semántico-nocional como formal-expresivo; **3)** la perspectiva textualista por la que optábamos; **4)** y el concepto de lengua del que partíamos –y del que partimos, según hemos dejado establecido en el capítulo anterior-, y que constituía como ahora el fundamento de nuestra propuesta de trabajo.

Esta inadecuación imposibilitaba el establecimiento de ese espacio de relación interdisciplinar que estábamos buscando como marco y contexto de nuestro proyecto concreto y, por supuesto, el recurrir a su aparato conceptual y metodológico para realizar nuestras investigaciones. Así que, estudiando y razonando los postulados de la TGT, finalmente, éstos se nos aparecieron como una construcción teórica y artificial, de carácter idealista y abstracta, y sobre todo como una opción metodológica y teórica, válida y legítima en cuanto tal, pero que en ningún caso podía hacerse constitutiva de la Terminología ni mucho menos identificarse con ella de manera absoluta. Esta circunstancia era, precisamente, la que había llevado a la Terminología como disciplina y teoría a un reduccionismo paralizante que se manifestaba en todos los aspectos: lingüístico, conceptual, metodológico, etc. Veamos en qué se concretaba dicho reduccionismo que hacía inviable la relación interdisciplinar que buscábamos y las limitaciones que éste comportaba.

[26] El concepto de término que fundamenta nuestra propuesta de tesauro y nuestro proyecto terminológico en general, desarrollado en un modelo teórico multidimensional y polivalente, se describe y expone de

II.1.2.2.a. *El término y el paradigma terminológico: inviabilidades y limitaciones*

En lo que concierne al objeto de estudio, es decir, los lenguajes de especialidad y sus vocabularios específicos, la particularidad terminológica radica, no tanto en el objeto en sí, pues en buena medida constituye la misma materia que para la Lexicología si hablamos de términos lingüísticos, sino, precisamente, en la distinta forma de aproximación desarrollada[27], que redefine la naturaleza misma del objeto en cuestión. Y esta circunstancia no es gratuita, por el contrario, es consecuencia de una concepción diferente en torno al hecho lingüístico y a la función que éste desempeña. Por tanto, podemos hablar de dos objetos realmente distintos: la palabra (Lexicología) y el término (Terminología), establecidos sobre una misma realidad, el hecho lingüístico.

Por lo que respecta al concepto de término, y en cuanto entidad sígnica que es, la TGT lo ha entendido como una relación biplánica, fija y establecida. El término es, pues, la entidad constituida por un plano del contenido, configurado por el conjunto de conceptos extralingüísticos que pertenecen a una ciencia o disciplina especializada, es decir, a su dimensión cognoscitiva y epistemológica; y un plano de la expresión, constituido por el soporte material o símbolo que hace posible su representación y comunicación, y que "en ocasiones" puede ser una palabra o signo lingüístico [fig. 5].

Lo que marca su diferencia con la palabra es, en primer lugar, el criterio de especialización de su plano del contenido, por tanto su ámbito más restrictivo de actuación; y en segundo lugar, y más importante desde el punto de vista de esta teoría, lo que se ha llamado *démarche terminologique* y nosotros denominaremos *paradigma terminológico*. ¿En qué consiste, pues, esta *démarche terminologique* tan definitoria?

---

manera específica en el capítulo II.2.1.

[27] En palabras de Wüster: "L´attitude adoptée par la terminologie face à l´état de la langue" ("L´Étude Scientifique..., *art. cit.*); o como afirma J. C. Sager: "Una de las diferencias fundamentales entre la lexicografía y la terminología reside en la actitud ante el léxico, la materia prima de la que se seleccionan

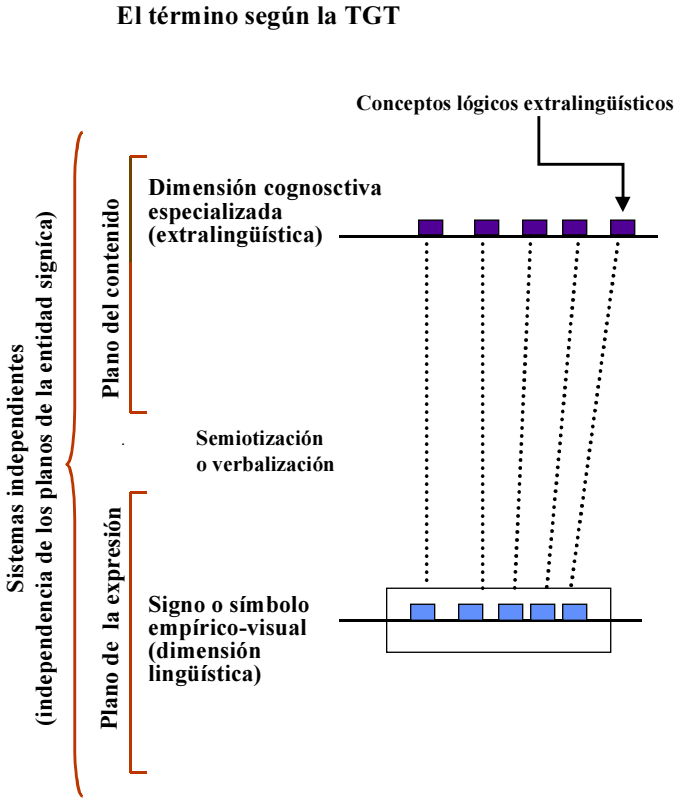


Fig. 5: la unidad terminológica según la TGT.

La necesidad de diferenciar los objetos de estudio respectivos tuvo como consecuencia inevitable el establecimiento de una distinción conceptual y teórica entre la unidad terminológica y la unidad lexicológica. El factor fundamental que sirvió como principio de delimitación fue la opción -de entre los planos del signo- por la dimensión conceptual y, consecuentemente, por el punto de vista onomasiológico.

y posteriormente se desarrollan [...]" (*Curso práctico.., ob. cit.,* p. 89).

En líneas generales, podemos definir la onomasiología como la metodología semántica que, tomando como punto de partida el plano del contenido de los signos, investiga el conjunto de formas léxicas que éste tiene asociadas; o, dicho de otro modo, la onomasiología estudia la relación que se establece entre un concepto y las formas léxicas -o significantes- que son susceptibles de expresarlo lingüísticamente [fig. 6].

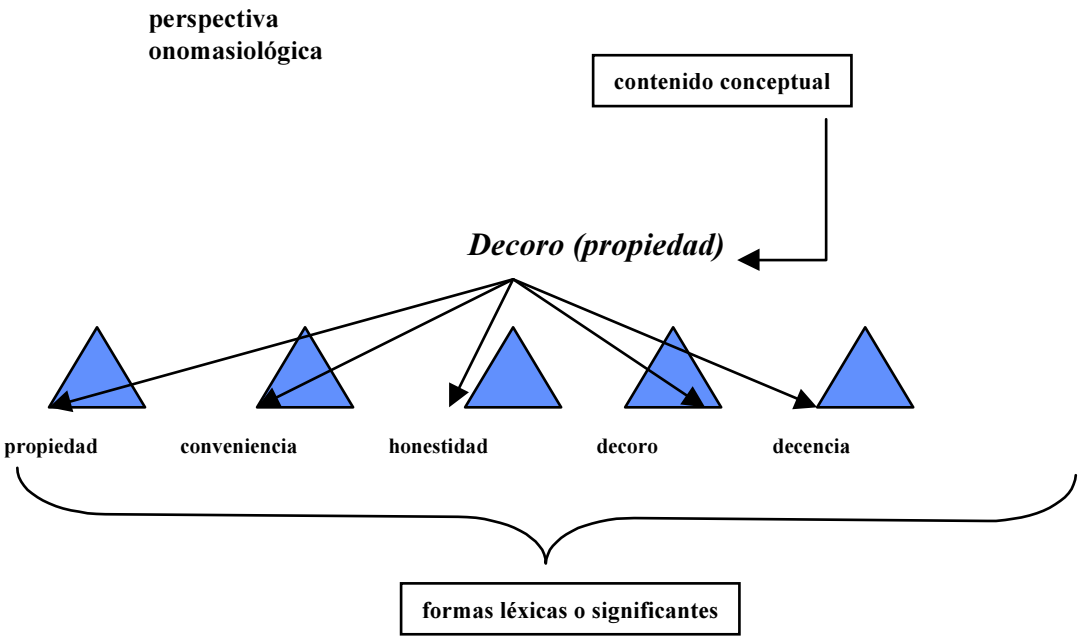


Fig. 6: perspectiva onomasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978). Diagrama adaptado de BALDINGER, K., *Teoría semántica...,* p. 39.

Pero como decimos, la orientación onomasiológica -o conceptológica- se empleó, además, para fundamentar teóricamente el concepto de término como una entidad a-lingüística, absolutamente diferenciada, pues, de la palabra. Esta perspectiva onomasiológica constituye precisamente lo que en el ámbito de la Terminología se ha llamado la *démarche terminologique,* definida y sistematizada por oposición a la *démarche lingüistique*, que se convirtió desde la propia teorización terminológica en principio constitutivo de la Lexicología/Lexicografía[28].

[28] "Autremente dit, á l´opposé de la démarche du lexicologue qui, ayant identifié une forme linguistique, cherche á ètablir le ou les sens qui s´y rattachent, le terminologue part d´un concept (signifié) pour se

Esta última perspectiva es lo que comúnmente se conoce en el ámbito de la Lingüística como orientación semasiológica del análisis semántico, esto es, la orientación que trata de determinar cuáles son las significaciones de una misma forma léxica, complementaria de la orientación onomasiológica, consistente en establecer las formas léxicas que designan un mismo contenido[29] [fig. 7].

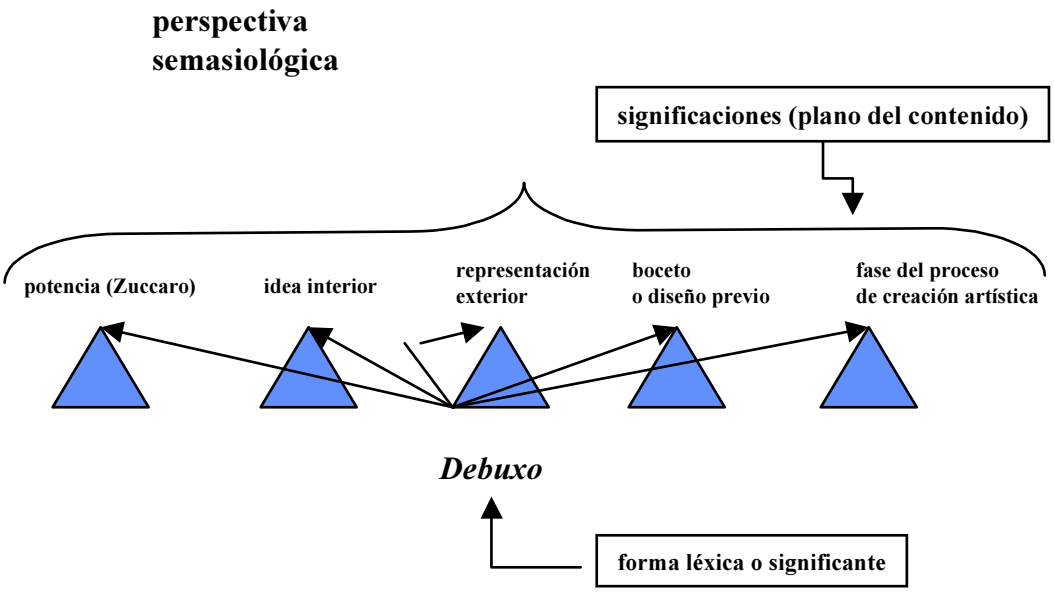


Fig. 7: perspectiva semasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978). Diagrama adaptado de BALDINGER, K., *Teoría semántica...,* p. 39.

demander comment il se nomme ou, à d`faut, comment il pourrait se nommer". (RONDEAU, G., *Introduction à la terminologie,* Québec, Gaëtan Morin éditeur, deuxième édition, 1984, pp. 12-21).

[29] En relación con esta asignación dicotómica de paradigmas y , por tanto, de funciones, considérense las siguientes citas: "[...] El lexicógrafo procede a continuación a describirlas [palabras] semánticamente por medio de la definición. El proceso que se sigue, pues, es de tipo semasiológico: se pasa de la forma al significado. El proceso de trabajo en terminología se produce en sentido completamente inverso [...] Los conceptos pertenecientes a esta estructura se encuentran interrelacionados lógica y ontológicamente, y su conjunto constituye el sistema conceptual de una disciplina o actividad especializada. El terminólogo atribuye entonces a cada casilla conceptual una determinada denominación, que corresponde a la forma que utilizan efectivamente los especialistas cuando se refieren a un concepto de la estructura nocional [...] Este proceso, que en terminología pasa del concepto a la denominación, se denomina proceso onomasiológico". (CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit.,* p. 92); "La lexicographie est semasiologique, elle prend les signes, elle s´occupe de leurs signifiés puis éventuellement des concepts qu´ils véhiculent, alors que la terminologie est onomasiologique puisqu´elle prétend partir du concept pour arriver au signe". (REY, A., "Terminologie et lexicographie..., *art. cit.*); "La teoría terminológica tradicional identifica este planteamiento como "onomasiológico", es decir un planteamiento "denominativo", porque en un principio parte de los conceptos y busca sus denominaciones. Por el contrario, el planteamiento lexicográfico se llama "semasiológico", es decir un planteamiento "significativo", porque parte de las palabras y busca sus significados". (SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.,* p. 90).

Pues bien, el punto de vista onomasiológico, que, de hecho, es sólo uno de los puntos de vista posibles en la aproximación a la realidad terminológica y un método más del análisis semántico, se teorizó como un principio consustancial del propio concepto de término. Así, si toda entidad sígnica se puede definir como una relación de planos, el término quedaba constituido por la relación establecida entre un concepto -y sólo uno-, o plano del contenido, y sus correspondientes representantes lingüísticos, o plano de la manifestación. Relación establecida, además, desde esta única dirección: del contenido a la forma [fig. 8]. De esta manera, el término quedaba constituido como una unidad monosémica y unívoca por naturaleza; o lo que es lo mismo, como un signo lingüístico reducido.

Desde el punto de vista opuesto, es decir, desde la perspectiva definida como propia y específica de la Lingüística-Lexicología, el mismo signo cambiaba su condición de término a palabra, conformada, en este caso, por la relación entre la forma lingüística y la serie de contenidos que lleva asociada de manera consustancial.

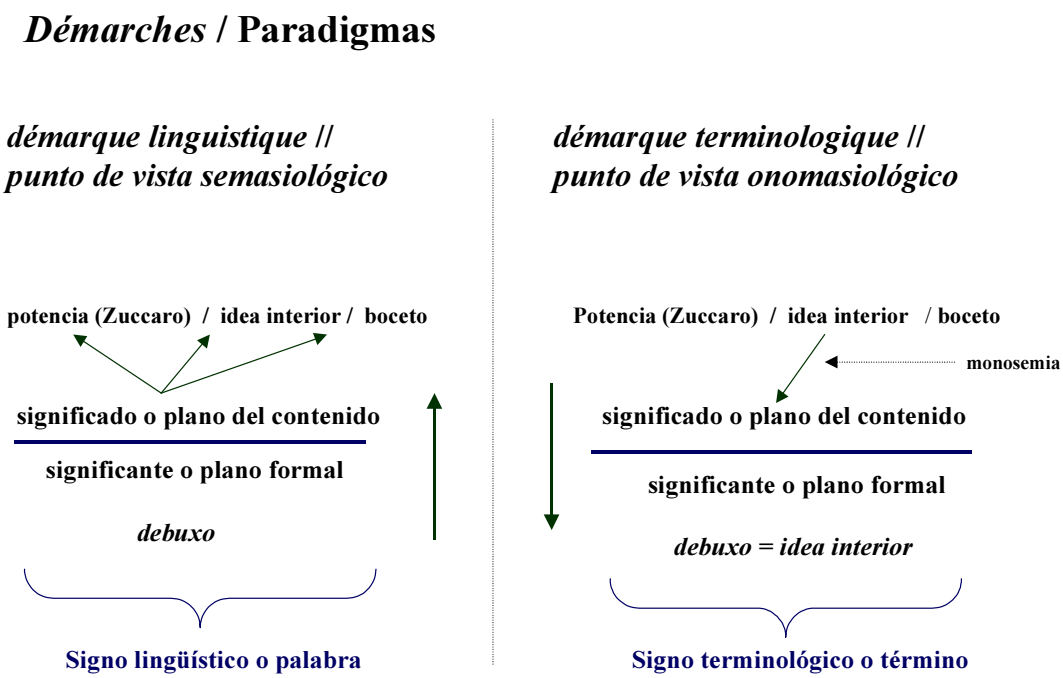


Fig. 8: *démarches* y paradigmas terminológico y lexicológico (lingüístico).

Si contemplamos, pues, con detenimiento el panorama que acabamos de trazar, nos damos cuenta que las orientaciones onomasiológica y semasiológica, asociadas a los paradigmas terminológico (*démarche terminologique*) y lexicológico (*démarche linguistique*) respectivamente, no sólo implicaban un determinado método de análisis semántico, sino que, como venimos diciendo, definían constitutivamente la naturaleza misma de los objetos de estudio, el término y la palabra, conformando el fundamento de su distinción como entidades diversas. De ahí que cuando en nuestro discurso hablemos de *formas de aproximación onomasiológica y semasiológica*, nos estemos refiriendo a este concepto más amplio, que supone una determinada visión del hecho lingüístico y terminológico, y no sólo una metodología de análisis[30].

La conclusión que se encontraba implícita en todo este planteamiento era la siguiente: la palabra, forma lingüística asociada consustancialmente a una diversidad de significaciones, en cuanto que implicaba un cambio de paradigma, se hizo incompatible con la condición de término y con la propia disciplina terminológica. Dicho de otro modo, desde el ámbito de la Terminología clásica, término y palabra pasaron a constituir una oposición dicotómica e irreducible, en la medida en que situarse en el lado contrario del punto de vista onomasiológico -es decir, en el de la palabra- suponía situarse fuera del ámbito de la Terminología y del concepto de término. Así pues, término y palabra se presentaban como realidades opuestas e incompatibles[31], y no como dimensiones de una única realidad multidimensional, según nosotros plantearemos en el modelo de signo terminológico que fundamenta nuestra propuesta epistemológica y nuestro modelo de tesauro. [V. II.2.1].

[30] En el capítulo II.2.1 utilizaremos el modelo trapezoidal de Heger y nuestro propio modelo de signo terminológico multidimensional para ilustrar y clarificar este aspecto que comentamos, esencial para entender nuestra propuesta de tesauro, concebido, precisamente, como la integración de estos paradigmas o formas de aproximación.

[31] Así, tenemos afirmaciones como: "H2= est un terme, sans qu´on puisse dire pour autant que c´est un mot". (LÉRAT, P., "Terminologie et semantique..., *art cit*.); o "[...] nous pouvons établier l´opposition entre les mots du lexique général et les termes des langues spécialiées. En examinant de près le arguments épistémologiques et lingüistiques sous-jacents à cette opposition fondamentale, nous pouvons constater la spécificité des unités terminologiques para rapport aux unités lexicales [...]" (DESMET, I. Y BOUTAYEB, S., "Terme et mot: propositions pour la Terminologie", *La Banque des Mots,* nº spécial 5, 1993, pp. 5-31).

La aproximación onomasiológica, pues, tuvo una serie de consecuencias importantes en la definición de la naturaleza y tratamiento de los términos, entre las que se encontraba ese aludido reduccionismo lingüístico. En las líneas siguientes, expondremos algunas de las más relevantes, a fin de demostrar hasta qué punto una restricción de este tipo resultaba empobrecedora tanto para el concepto mismo de término como para su estudio, además de ser absolutamente ajena a la realidad de las terminologías.

1. *Independencia de los planos.* En primer lugar, la perspectiva onomasiológica, al adoptar el punto de vista de la dimensión nocional extralingüística, se tradujo en la independencia de los dos planos que conforman la unidad terminológica: plano de la manifestación (dimensión lingüística) y plano del contenido (dimensión cognoscitiva especializada); que se concibieron como estructuras, sistemas o realidades independientes: sistema y estructura de la lengua / sistema y estructura conceptual (extralingüística) pertenecientes a la epistemología de las ciencias [figs. 5 y 9]. Esto dio lugar a la quiebra de la consustancialidad forma-contenido propia y característica del signo lingüístico, lo cual también se teorizó como factor distintivo y específico del concepto de término[32]. Puesto que eran realidades independientes que, en consecuencia, ni se afectaban ni se determinaban, se obvió la implicación efectiva que tiene la dimensión lingüística sobre la cognoscitiva, lo cual no dejaba de ser una postura idealista y un artificio teórico, en la medida en que la dimensión conceptual no es ni puede ser absolutamente preexistente ni independiente de las palabras que la representan, como consecuencia de la propia intermediación y mediatización impuesta por la realidad de la lengua[33].

[32] "Le premier point constitue une rupture para rapport à la théorie du signe lingüistique sassurien: le principe de l´indissolubilité du signifié et du signifiant est inadéquat là où le concept a besoin d´être considéré comme indépendant". (LÉRAT, P., "Terminologie et semantique..., *art. cit*.)

[33] Como ya pusieron de manifiesto los filósofos positivistas, las lenguas naturales, debido precisamente a su naturaleza esencialmente ambigua, alógica, polisémica y heterogénea, no ofrecen un "acceso directo" a la dimensión cognoscitiva y conceptual; las lenguas no son un espejo que puedan representar fielmente y sin interferencias dichos contenidos. La pretensión de conocer directamente la realidad que nos rodea con independencia de la descripción implicada en el lenguaje es una falacia desde el punto de vista gnoseológico, ya que estamos empujados, en cierto modo, a pensar la realidad en función del lenguaje, que no la describe literalmente, sino que la reconstruye. Además, el lenguaje es también elemento

Pero además, en relación con esta independencia de los planos propiciada por la misma visión onomasiológica, el significado propiamente lingüístico, que es consustancial a la forma léxica y lleva todas las determinaciones impuestas por la realidad del lenguaje a la que pertenece -connotaciones, factores del contexto, etc.-, quedó igualmente abstraído de las unidades terminológicas, limitadas a funcionar como simples referentes o designadores neutros de un contenido nocional que se entendía independiente de la realidad de las lenguas[34] [fig. 9]. Esto dio lugar a una nueva "línea de fractura"[35].

intermediario en cuanto que constituye el primer factor ineludible al que tiene que enfrentarse tanto el hablante como el oyente a la hora de comunicar o interpretar las distintas concepciones, pensamientos o reflexiones teóricas. Asimismo, el propio proceso de conceptualización y, por tanto, de construcción conceptual, se ve influido de manera decisiva por el repertorio terminológico que se posee o que es susceptible de utilizarse.

[34] Se puede establecer una distinción, al menos teórica y metodológica, entre el *significado lingüístico*, esto es, el plano del contenido de las palabras que se encuentra unido de modo consustancial a su plano formal, y los conceptos o unidades de conocimiento que constituyen la realidad extralingüística, que no pertenecen, pues, ni a las palabras ni a la estructura de la lengua, y que, en consecuencia, responden a principios lógicos y no lingüísticos. Dentro de este modelo de pensamiento, gráficamente expresado en el ya clásico trapecio de Heger ("Las bases metodológicas de la onomasiología y de la clasificación por conceptos", en *Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna,* II, Madrid, Romania, Ed. Alcalá, 1974, pp. 1-32), el significado lingüístico se constituye a través de un proceso de semiotización por el que los contenidos lógicos independientes, una vez verbalizados y formalizados lingüísticamente, cambian de naturaleza y adquieren la condición de significados lingüísticos. Así, en virtud de su nueva condición adquirida, se incorporan a la realidad de la lengua como una parte más de ella y, por tanto, asumen todas sus características. Este proceso, sin embargo, no es tan unilateral como lo hemos descrito, sino que más bien se trata de un fenómeno interactuante, en la medida en que el propio proceso de verbalización -según señalábamos en la nota anterior- influye también en la construcción de los conceptos lógicos. En cualquier caso, lo que nos interesa señalar es la vinculación directa que el llamado *significado lingüístico* tiene en la lengua, por oposición a los conceptos lógicos independientes.

[35] "A l´opposé, le mot apparaît avant tout comme une désignation constituant une unité de sens. Si l´on s´en tien à cette position, le sens d´un mot en saurait être considéré indépendamment de la désignation correspondante. Au-delá du rapprochement aparent entre le terme et le mot, le cas du concept à la recherche de son dénominateur montre, su ce point, la ligne de fracture entre unité linguistique et unité terminologique". (DESMET, I. Y BOUTAYEB, S., *art. cit.*) Cfr. también: "En revanche, pour la plupart des linguistes actuels, le mot représente une unité insécable formée de sa forma et de son contenu". (WÜSTER, E., "L´Étude Scientifique Générale..., *art. cit*.)

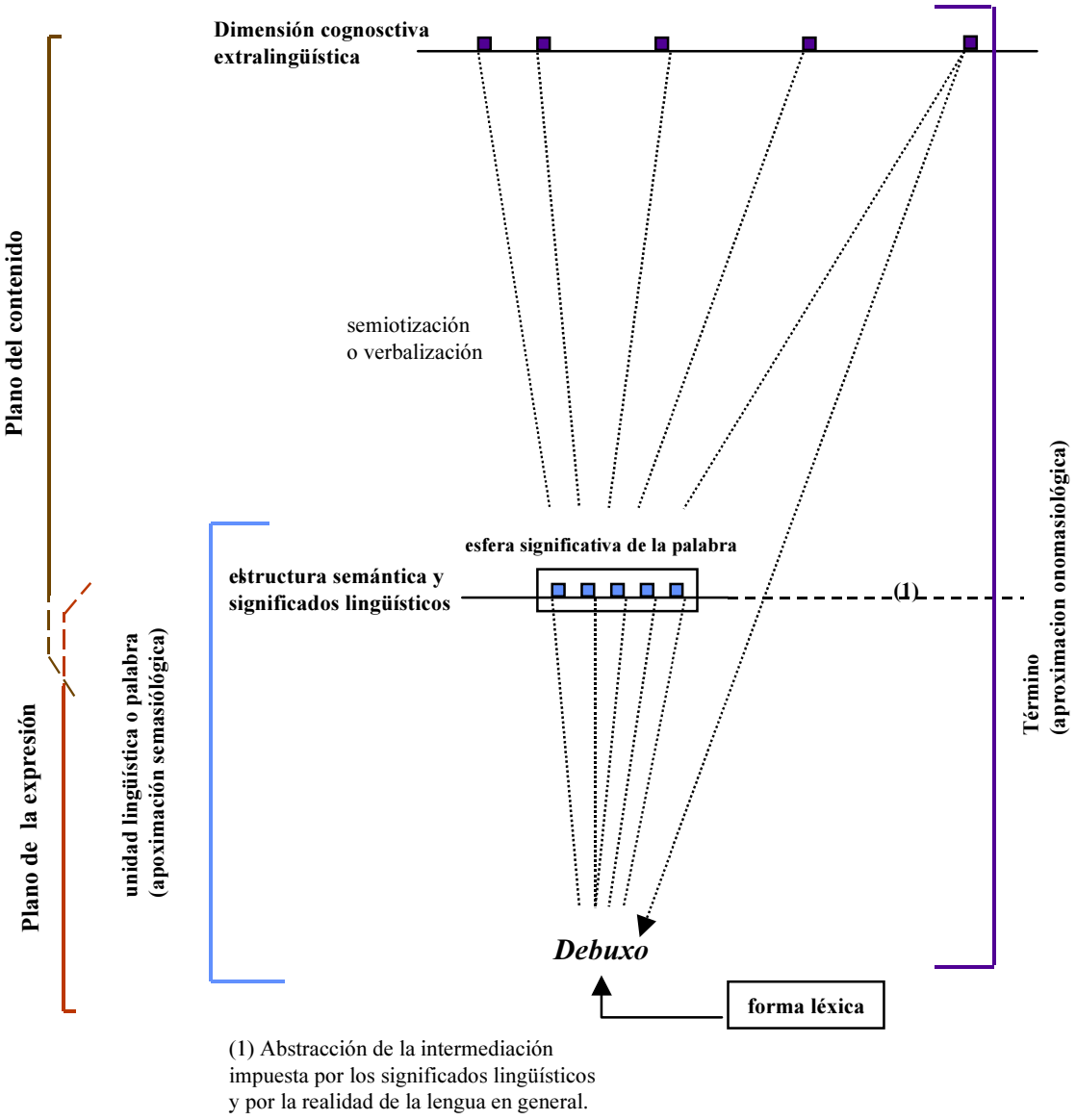


Fig. 9: abstracción del significado lingüístico de las unidades terminológicas.

Sin embargo, esta postura no dejaba de ser, nuevamente, más que un artificio teórico y un ejercicio de abstracción de ese significado que es inherente a las formas lingüísticas que funcionan como signos, y así lo ponía de manifiesto el propio J. C. Sager, cuando hablaba de "convencionalismo" de la teoría terminológica: "[...] como elementos del discurso del lenguaje natural, los términos son elementos de la lengua y pueden en un principio, describirse de forma puramente lingüística [...] Pero en una teoría de la Terminología, la naturaleza de la referencia especial, lleva a un

planteamiento diferente [...] Se considera convencionalmente que los elementos léxicos especializados están desprovistos de cualquier significado que no sea el referencial dentro de su área"[36].

Así pues, desde el propio ámbito de la Terminología, se estaba poniendo en evidencia el carácter teórico y artificial de esta posición, lo que trataremos de mostrar con más detalle en el capítulo II.2.1. Una posición que comporta un indudable interés metodológico, como veremos, pero que en ningún caso puede confundirse con el funcionamiento real de las terminologías haciendo de ella un principio constitutivo, amén del empobrecimiento semántico que implica no contar con el significado lingüístico de los términos, según procuraremos exponer también.

2. *Reduccionismo semántico: monosemia y univocidad.* La perspectiva onomasiológica, constitutiva de la condición de término, hizo de la monosemia y de la univocidad -que también responden a las medidas terapéuticas en pro de la eficacia comunicativa- características igualmente constitutivas del concepto de término[37]. El hecho es fácil de comprender: si de acuerdo con la fórmula término = concepto lo que define el término *debuxo* es el contenido nocional propiamente dicho que éste representa -por ejemplo, el dibujo en cuanto boceto o diseño previo-, y no la forma léxica `debuxo´, resulta evidente que si ésta se pone en relación con otro concepto -por ejemplo, el dibujo en cuanto idea-forma interior-, estamos ya ante otro término.

[36] *Curso práctico..., ob. cit.,* p. 70. En relación con este aspecto, L. Guilbert también opinaba que se trataba de una toma de posición fácil y cómoda, pero que, sin embargo, no se ajustaba a la realidad de las cosas: "Le linguistes et même les sémant ont adopté un attitude de facilité á l´égard de ce problème l´expulsant dans le domaine de l´extra-lingüistique pour en retenir que la relation privilégiee entre le signifiant et le signifié conceptuel. Mas il n´est pas si facile de se débarrasser de la réalité du monde où nous vivons". ("Terminologie et Linguistique", *ob. cit.*) En relación con esta relativización de la ausencia de significado lingüístico en las terminologías, véase también, KANDELAKI, T. L., "Les sens des termes et les systèmes de sens des terminologies scientifiques et technique", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *ob. cit.,* pp. 135-184; PORTELANCE, C., "Fondements lingüistiques de la Terminologie", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 64-70.

[37] "En raison de cette monosémie référentielle, inhérente au terme lui-même, à l´opposé de ce qui se passe pour le terme du lexique générale [...]"(GUILBERT, L., "La spécificité du terme scientifique et technique", *Langue Française,* 17, 1973, pp. 5-17).

Pues bien, este reduccionismo monosémico, no sólo no se ajusta a la realidad y funcionamiento de las lenguas naturales, de lo cual todos intuitivamente tenemos experiencia, sino que, como expone el profesor F. W. Riggs, tampoco se ajusta al propio funcionamiento de las terminologías[38]. Lo que es más, según afirma este autor, es la sobrecarga semántica lo que se convierte en específico y distintivo de las disciplinas sociales y humanísticas[39].

A su vez, esta sobrecarga semántica, como demuestra F. W. Riggs, no sólo afecta a la diversidad de contenidos nocionales que pueden asumir los términos, sino que alcanza a los propios valores connotados, obviados también por la teoría de la terminología, los cuales desempeñan en el campo de estas disciplinas especializadas un papel de primer orden[40]. Son los términos que este autor llama, por oposición a los designadores neutros, *fijaciones cargadas*[41].

---

[38] Véase en este sentido cómo, si bien en la nota anterior L. Guilbert afirma que la monosemia es inherente al término, en la siguiente cita habla sólo de "tendencia": "Les signes des vocabulaires techniques et scientifiques au contraire tendraient à être univoques. Mais cette façon pariculière de signifier n´est pas inhérente à la forme signifiante elle-même, mais seulement à l´emploi qui en est fait par les locuteurs et à la référence impliquée. Il suffit que le locuteeur cesse d´être le spécialiste dans une situation de communication propre à son activité, et que du même coup la valeur de la référence chnage, pour que la forme signifiante n´appartienne plus à un vocabulaire spécifique et, inversement, pour qu´une form du lexique générale soit englobée dans un vocabulaire particulier [...] Le terme technique tend à être monosémique ou plutôt monoréférentiel dans chaque domaine particulier de la connaissance. Las choses du monde, qui sont perçues et comprises par leurs éléments essentiels, doivent être classées et distinguées; les termes techniques et scientifiques qui les désignent, pour éviter l´ambigüite et la confusion dans la communication, ne désignent qu´une seule chose. C´est pourquoi chaque vocabulaire technique et scientifique forme un ensemble dont les éléments son structurés du fait même de leur apartenance à ce vocabulaire et non à un autre, le terme n´y figure que par sa référence à ce domaine particulier". (*Ibídem*).

[39] "Es común, empero, que los especialistas en ciencias sociales experimenten cierta repugnancia por los neologismos [...] Naturalmente, al hacerlo se limitan a aumentar la sobrecarga polisemántica de términos familiares, especialmente porque los nuevos significados por lo común sólo se diferencian marginalmente de los antiguos [...]" (*Informe Interconcept. Un nuevo paradigma para resolver los problemas de terminología de las ciencias sociales,* París, Organización de la Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura, 1981, pp. 30 y 15).

[40] En numerosas ocasiones, los especialistas seleccionan los recursos terminológicos que utilizan en función, precisamente, de dichos valores implicados y connotados que poseen los términos. Por ejemplo, como él mismo explica, Zuccaro se decidió a utilizar el término *disegno interno* en vez de la voz idea porque esta palabra se encontraba demasiado connotada desde el punto de vista filosófico, a cuyo ámbito disciplinar pertenecía. En cambio, la palabra *disegno*, vinculada tradicional y culturalmente al campo del arte, le pareció más adecuada para expresar conceptos propiamente artísticos. (Véase PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Madrid, Cátedra, 1985[6] (1924), pp. 80-81).

[41] "[...] toda palabra que transmite intensos sentimientos positivos o negativos tiene una carga o peso considerable. Por consiguiente, las palabras que llevan dicha carga pueden denominarse palabras cargadas

Como correctivo de lo que es una realidad de hecho: la ineludible polisemia terminológica, la teoría de la Terminología recurre al artificio de la homonimia, que, en definitiva, no deja de ser eso, un artificio teórico, como así ha sido puesto de manifiesto por los representantes de la orientación socioterminológica[42]. Puesto que "no existen" los términos polisémicos, cuando un mismo signo representa varios conceptos distintos, se entiende que en cada caso se trata de un término diferente[43], siendo sus contenidos unidades conceptuales independientes que ocupan posiciones diferenciadas en una estructura nocional, y no acepciones ligadas a un mismo término o signo lingüístico; son conceptos diferentes y, por tanto, términos diferentes coincidentes únicamente en su forma léxica. Este hecho tiene su correspondiente reflejo en la construcción de los productos terminográficos, como ya veremos.

La consecuencia es que la esfera significativa del término se reduce doblemente, lo cual también va a tener implicaciones desde el punto de vista de las posibilidades que ofrece un estudio terminológico. Por una parte, se considera exclusivamente el contenido lógico-conceptual o nocional que éste representa, es decir, su contenido semántico convencional y codificado, eliminando todos los significados asociados o valores connotados -valores de calificación positiva o negativa, afectivo-

[...]; la mayoría de los términos preferidos por los especialistas en ciencias sociales están relativamente cargados [...]; una proporción considerable de las palabras clave empleadas por los especialistas son fijaciones cargadas". (*Informe Interconcept..., ob. cit.,* p. 15).

[42] Y no sólo ellos; en el propio ámbito de la Terminología, M. T. Cabré reconoce que se trata de una concepción "un poco artificial", a lo que añade: "Cabe constatar, en primer lugar, que el fenómeno de la homonimia se da con mucha mayor frecuencia en la terminología que en el léxico general. Esta diferencia cuantitativa, sin embargo, solo se justifica por razones de metodología y de principios teóricos". (*La Terminología..., ob. cit.,* pp. 190 y 218). No obstante, sólo esta orientación socioterminológica reivindica que la "homonymie généralisée est un mythe réducteur, un absurdité". (BOULANGER, J. C., "Présentation..., *art. cit*.) De este modo, describe M. T. Cabré el fenómeno: "La lexicología general trata este proceso de diversificación en término de polisemia: no considera pues que aparezca una nueva unidad lexicográfica, sino que la describe como una nueva acepción semántica de la palabra en cuestión. En terminología, el mismo proceso se trata como un fenómeno de homonimia que conduce a una nueva unidad. Esa unidad nueva es una asociación original de una denominación y un concepto que solo tiene valor en el marco de un área de especialidad". (*La Terminología..., ob. cit.,* p. 190).

[43] "Si un terme technique apparaît dans plusieurs domaines, on est en présence de véritables homonymes". (GUILBERT, L., "La spécificité du terme..., *art. cit.*); "[...] Cela ne signifie pas qu´une même forme linguistique ne puisse être réutilisée, bien au contraire, mais cela signifie que chaque nouvel emploi d´une même forme lingüistique externe, associée à une notion différente, donne lieu à un nouveau terme". (RONDEAU, G., *ob. cit.,* p. 21).

psicológicos, socioculturales, etc.- que son constitutivos de la naturaleza de las lenguas y, consecuentemente, de las palabras y de los términos lingüísticos. Una sobrecarga semántica que, además, puede afectar o influir sobre el significado propiamente nocional del término, en la medida en que estos valores añadidos son susceptibles de actualizarse en una situación contextual determinada, matizándolo.

Al abstraer, pues, estos valores asociados, la Terminología elimina el factor que, en ocasiones, acaba por determinar la significación concreta y última asumida por el término en contexto, así como la función sintomática que esta sobrecarga semántica puede desempeñar en la interpretación del concepto manifestado. En el epígrafe II.2.1.4, veremos las posibilidades heurísticas y cognoscitivas que estos valores connotados poseen para un estudio del significado y del contenido nocional de los términos[44].

Por otra parte, también se hace abstracción del *campo polisémico* –o *semasiológico* en la terminología de Heger[45]- ligado a dicha forma léxica, constituido por el conjunto de las acepciones vinculadas a otros contextos, marcos teóricos, etc., y que, en cambio, sí forman parte de la realidad semántica de la palabra; acepciones que también pueden actualizarse en una situación comunicativa dada, afectando al significado que adquiere el término en ese contexto concreto. Además, la abstracción del campo polisémico implica también la abstracción consiguiente de las relaciones que estas acepciones, en cuanto pertenecientes a un mismo campo, pueden mantener entre sí, quedando de este modo ocultas las vinculaciones e influencias mutuas que son susceptibles de existir entre ellas[46].

---

[44] Por lo que respecta a cómo nosotros entendemos la esfera significativa de los términos en cuanto hechos lingüísticos que son, véase el gráfico de la fig. 24 en el epígrafe II.2.3.2., en el que se puede comprobar cómo, desde nuestra opción teórica y metodológica, que apuesta por una superación de los criterios reduccionistas de la Terminología clásica, consideramos estos valores como un parámetro más de la dimensión semántica terminológica que hay que tener en cuenta.

[45] *Ob. cit*.

[46] Considérese, por ejemplo, el término *manera*. Con este término se designa, por una parte, un método o procedimiento de actuación concreto, bien particular o general, bien de carácter representativo, estético o puramente técnico. Así, existe una *manera del temple* y una *manera del olio;* una *manera blanda* de hacer las carnes, una *manera suave* de plasmar el colorido y una *buena manera* de llevar a ejecución el

Ligada inevitablemente a esta concepción del término, la semántica terminológica queda reducida a una epistemología o a una semántica referencial, la cual comporta un indudable valor desde el punto de vista de las disciplinas especializadas y de su dimensión cognoscitiva, pero al mismo tiempo hace inviable la aplicación de una semántica lingüística, definida ésta -desde el propio ámbito terminológico- como el estudio de la relación establecida entre la forma léxica y el conjunto de significaciones lingüísticas que dicha forma tiene asociadas de manera consustancial. En consecuencia, el análisis de los conceptos, de los sistemas conceptuales y el estudio sistemático de sus representantes lingüísticos -objetivos de la Terminología- se vuelven a definir por oposición dicotómica y excluyente respecto del estudio de las palabras y sus significaciones vinculadas, lo que queda adscrito a la Lexicología, como actividad propia y específica suya.

Así pues, mediante esta proscripción de la metodología semántica lexicológica y, especialmente, de los procedimientos ligados al análisis semasiológico[47], se anula la posibilidad de llevar a cabo un estudio de la esfera significativa de las terminologías, con todo el interés y utilidad que un análisis desarrollado desde esta perspectiva puede comportar, sobre todo para aquéllas que se caracterizan por su alta densificación semántica.

---

dibujo. Por otra parte, con el término *manera*, también se designa el concepto retórico de *estilo*, en cuanto carácter propio que define y distingue la obra individual de un artista en concreto; así, existe una *manera de Corregio* caracterizada por su *gentileza* y una *manera de Rafael* definida fundamentalmente por su *gracia* y *elegancia.* Ahora bien, el hecho de que la teoría artística utilice el mismo término para referirse a cosas que hoy consideraríamos distintas, no es circunstancial, sino que revela, precisamente, que en la mente de la época estos aspectos no constituían conceptos en sí absolutamente diferentes. Por el contrario, los sentidos implicados en estas acepciones concurren en una noción más amplia que los integra. De este modo, lo que se entiende por *manera de Rafael* incluye tanto los procedimientos utilizados por este artista en la realización de sus obras como sus rasgos estético-formales característicos. Al respecto, véase BATTISTI, E., "Infortunios del manierismo", en *Renacimiento y Barroco,* Madrid, Cátedra, 1990, pp. 151-164; BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann,* Madrid, Alianza, 1994 (1985), pp. 196 y ss. Sobre esta cuestión, puede consultarse también el ámbito semántico-nocional [SM-36.2] en la sección 3.3. del tesauro, o los registros conceptuales manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b) en la sección 4.4.

[47] Bajo el punto de vista de la teoría terminológica, los términos no poseen *campo semasiológico*: en primer lugar, porque son constitutivamente monosémicos, como acabamos de ver; y, además, porque no poseen significado lingüístico. Lo contrario implicaría un cambio de perspectiva a lo semasiológico y,

3. *Reduccionismo sinonímico: la consideración de los sinónimos o variación formal.* La teoría de la Terminología que, como parte de ese revisionismo interno que hemos comentado, se ha aproximado a la realidad del lenguaje en el texto, acepta la variación léxica: un concepto puede estar representado por más de un signo lingüístico. Ahora bien, el tratamiento que la Terminología ha dado al fenómeno de la sinonimia, característica inherente a las lenguas naturales, ha estado nuevamente presidida por criterios reduccionistas.

En primer lugar, debido a la orientación exclusivamente conceptológica y al punto de vista onomasiológico constitutivo, la sinonimia terminológica no puede ser más que una sinonimia absoluta, puesto que el plano del contenido de los términos, definido por su monosemia, viene dado por la misma y única unidad conceptual que ellos representan, quedando eliminados y neutralizados todos los otros componentes -nocionales o extranocionales-, que pertenecientes a la dimensión lingüística, son los que asumen la función de individualización y diferenciación semántica entre posibles sinónimos.

Dicho de otro modo, los sinónimos terminológicos son, como consecuencia del principio onomasiológico que les es constitutivo, sinónimos absolutos por definición[48]. Sin embargo, la posibilidad de una sinonimia absoluta no es más que otra postura teórica, no sólo en lo que concierne a las lenguas naturales y a los signos lingüísticos en general, que, por supuesto, no lo son, sino también por lo que respecta a las propias terminologías[49].

---

por tanto, un cambio de paradigma conceptual, lo que nos llevaría fuera del concepto de término y fuera del ámbito de la Terminología.

[48] "Le terme scientifique et technique n´admet pas de synonymie autre que référentielle. S´il arrive que plusieurs termes soient employés pour désigner une même chose, la distinction ne porte que sur le signifiant, les éléments du contenu de signification étant exactamente calqués sur la chose. La synonymie porte sur la dénotation ou dénomination". (GUILBERT, L., "La spécificité du terme..., *art. cit.*)

[49] Así lo vuelve a expresar F. W. Riggs: "A menudo se ha pretendido que la sinonimia absoluta existe en la terminología científica. No lo creo. No hay, en realidad, sino un cambio de acento, por así decirlo; el contenido conceptual -delimitable y definible- se sitúa en primer plano. Se podría decir que éste es el único aspecto que interesa en la ciencia. No faltan las implicaciones estilísticas, pero no interesan o, en todo caso, interesan mucho menos [...] Estas implicaciones estilísticas están relegadas, pero basta, por ejemplo, un movimiento purista para activarlas; a menudo las implicaciones sintomáticas son absolutamente necesarias para garantizar la comprensión". (*Informe Interconcept..., ob. cit.,* p. 234).

Esta identidad conceptual sólo es posible -como afirma Baldinger[50]- desde el punto de vista onomasiológico, es decir, desde el punto de vista de los conceptos considerados con independencia de su formalización en la lengua, por oposición a lo que ocurre desde la perspectiva lingüística, en la que, en virtud de dichos valores implicados, sólo puede existir una sinonimia de carácter relativo[51].

Con todo, la tendencia hacia la reificación del lenguaje en el texto y en su dimensión comunicativa ha hecho que la Terminología acepte una cierta relativización sinonímica. Sin embargo, los únicos factores de variación que se han introducido como factibles han tenido que ver con los contextos de uso en los que el signo es operativo, sin que se llegue a pensar que esta variación léxica puede afectar al concepto que dichos términos representan. Así, sus respectivos contenidos nocionales se siguen entendiendo idénticos, aunque los términos sean distintos[52]. Pero, pese a este criterio adoptado por la Terminología, esta variación puede

[50] "En el plano conceptual podemos hacer abstracción de todo lo que deriva del hablante [...] pero cuando entramos en el plano de la realización lingüística, cuando relacionamos el sistema conceptual con los monemas de una lengua dada, simultáneamente introducimos, al lado del contenido conceptual toda la riqueza estilística. La sinonimia no existe en el plano semasiológico [...] Dicho de otro modo, la sinonimia absoluta no existe sino en el plano del análisis onomasiológico". (*Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna,* Madrid, Ed. Alcalá, 1977^2 (1970), p. 242).

[51] Sólo de modo relativo se pueden considerar sinónimos los términos *artes menores* y *artes decorativas*, y sólo de manera aproximada se pueden considerar semejantes las nociones que representan. Efectivamente, ambos designan una misma realidad, pero el término *artes menores* lleva implícito un juicio de valor que sitúa este tipo de facultades artísticas en un lugar cualitativamente inferior en la escala jerárquica de las artes. Ahora bien, este valor connotado, que diferencia y distingue ambos conceptos en un principio semejantes –deshaciendo conjuntamente la aparente sinonimia terminológica-, pertenece a la realidad lingüística de la palabra `menor´ y sus sentidos asociados. Riggs, por su parte, también advierte del carácter un tanto artificioso de este fenómeno que, como tal, sólo tiene cabida desde la teoría terminológica; fenómeno que se define, además, por oposición al correspondiente en el contexto lexicológico: "[...] resulta raro en efecto que dos palabras tengan exactamente los mismos sentidos, aunque sus significados puedan coincidir en la medida en que ambas se puedan usar para denotar un solo significado. En realidad, los debates relativos a la sinonimia están siempre orientados hacia un problema léxico y no terminológico [...] Cuando se pueden emplear dos formas verbales diferentes de un modo intercambiable para designar el mismo concepto, podemos referirnos a ellas como términos sinónimos. Sólo se presentan en el contexto de un paradigma del concepto a los términos [...] Cuando una palabra se trata como "sinónimos" (es decir, en un contexto léxico), se deben tener presentes todos sus sentidos, pero, cuando se la emplea como "término sinónimo" (es decir, en un contexto terminológico), sólo se debe considerar uno de sus sentidos, determinado por el contexto de uso [...]" (*Informe Interconcept..., ob. cit.,* pp. 25-26).

[52] "[...] cada miembro de la cual se puede emplear, en algunos pero no en todos los contextos para

comportar en ocasiones una auténtica recategorización nocional que acabe destruyendo la igualdad conceptual y la consiguiente sinonimia absoluta[53].

Además, esta información pragmática ha continuado estando determinada por criterios reducidos. Si bien se aporta información sobre los contextos en los que los términos son susceptibles de emplearse con un mismo sentido, no se tiene en cuenta la diversidad léxica implicada en los distintos marcos teóricos, teorías particulares, contextos ideológico-culturales -tanto sincrónicos como diacrónicos-, etc., los cuales también son determinantes en el uso diferenciado y divergente que se hace de los términos[54].

Conjuntamente, con esta postura queda eliminada también la función sintomática que puede desempeñar la propia concurrencia sinonímica; función que viene dada, precisamente, por la condición relativa de los sinónimos, es decir, por las distinciones que los valores semánticos implícitos en la naturaleza lingüística de los signos imponen sobre la dimensión propiamente nocional. Esta circunstancia es, precisamente, la que hace de la variación léxica, abordada desde un punto de vista cualitativo, síntoma de posibles recategorizaciones y no la simple constatación de una alternancia denominativa. Por ejemplo, el hecho de que un autor utilice un término distinto al empleado por otro autor para referirse aparentemente a un mismo concepto puede ser tomado como un caso de concurrencia sinonímica sin más, pero también puede ser síntoma de que nos encontramos ante un cambio nocional, en un principio no perceptible.

---

significar exactamente el mismo concepto". (DUBUC, R., *ob. cit.*, pp. 25-26).

[53] Véanse al respecto los trabajos de G. Ciapuscio: "Clases de textos y terminologías: la variación vertical del término en sus contextos de uso", en *Actas de las I Jornadas de Terminología y Mercosur: Recursos léxicos para la terminología,* 1999; y "Variación conceptual y grado de especialidad de los textos", *Revista argentina de Lingüística,* 15, 1999.

[54] Como propuesta alternativa a este criterio restrictivo, nosotros hemos desarrollado la categoría que denominamos *marcos de teorización*, parte constitutiva de nuestro modelo de tesauro y de la información que éste nos ofrece, y de la que hablaremos a lo largo del presente discurso.

4. *El reduccionismo diacrónico: la consideración ahistórica del término.* Otro de los criterios reduccionistas que ha tenido una implicación efectiva en el concepto de término ha sido la negación de su naturaleza histórica y de su condición como hecho y objeto de cultura, lo que equivale a decir que, desde la teoría, se ha propugnado un estado ideal y abstracto del término. Sin embargo, éste no se agota ni mucho menos en esa idealidad desde la que fue concebido en su primera formulación wüsteriana[55].

Dentro de la dialéctica sincronía-diacronía que subyace en todos los estudios lingüísticos, la Terminología optó desde un primer momento por el punto de vista sincrónico, que acabaría convirtiéndose también en un principio constitutivo del concepto de término y de la propia disciplina. La opción por lo sincrónico se explica en función de los criterios de eficacia comunicativa que presidieron -y siguen presidiendo- los objetivos terapéuticos de la Terminología, ya que la sincronía elimina la variedad léxica y conceptual introducida por la dinámica histórica y por la evolución de las lenguas. Así pues, el término monosémico sólo puede definirse y ser operativo en un estado de lengua dado[56].

Sin embargo, y por mucho que se empeñe la Terminología, el término no es sólo un instrumento de comunicación lógico-cognitivo, es también un objeto de cultura: nace en un momento determinado y se encuentra vinculado a una estructura cultural dada que actúa como marco de referencia en el que los términos se definen y adquieren valor. A su vez, los términos responden, al igual que los conceptos y el conocimiento, a unos imperativos científico-sociales específicos y particulares de cada contexto histórico-cultural, así como a las diversas teorías y marcos

[55] Véase SLODZIAN, M., "La V.G.T.T. (Vienna General Theory of Terminology) et la Conception Scientifique du Monde", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4 spécial, 1993, pp. 222-233. GAUDIN, F., "Socioterminologie: propos et propositions épistémologiques", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4-spécial (décembre 1993), pp. 247-257 y GAUDIN, F., "Terminologie et statut social de la science. Por une epistemologie d´aujourd´hui", en *Actes du XII Congrés International des Linguistes,* vol. 2, Presses de l´Université Laval, 1993, pp. 151-154; ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* p. 20.

[56] Tampoco es ajena a esta sincronía la propia visión onomasiológica implicada en la prioridad de la dimensión cognoscitiva: "La priorité accordée aus notions entraîne la terminologie, par la force des choses, à considérer la langue d´un point de vue synchronique,. Le plus important pour elle dans une langue, c´est le système de notions sur lequel elle repose". (WÜSTER, E., "L´Étude Scientifique..., *art.*

teóricos en los que son utilizados[57]. También es inherente al propio término la condición dinámica; éste evoluciona juntamente con la cultura y con la ciencia, experimentando un enriquecimiento semántico y pragmático, pero también, diversificación y cambio[58].

Además, el término, en cuanto producto de un devenir histórico, porta en sí, evocándolos, todos los usos y significados heredados del pasado, al igual que las palabras; o mejor dicho, puesto que es una palabra. Por eso resulta necesario recuperar la condición sociohistórica que posee el término en sí mismo, incluso considerado en sincronía. Ahora bien, sólo es posible restituir al término su condición sociohistórica devolviéndolo a su estatuto de palabra, es decir, restableciendo la visión lingüística, donde la forma léxica se une de modo consustancial a todo el conjunto de sus valores y significaciones potenciales, tanto diacrónicos como sincrónicos[59].

---

cit.)

[57]Véase GAUDIN, F., "Socioterminologie: propos et propositions..., *art. cit.*; GAUDIN, F., "Terminologie et statut social de la science..., *art. cit.*; BAUDET, J. C., "Éditologie et sociolinguistique", *Cahiers de linguistique sociale,* 18, 1991, pp. 81-99; BAUDET, J. C., "Éditologie: une sociolingüistique de la science", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 216-223. Estos autores abordan en sus artículos de Socioterminología el carácter contextual de las ciencias y la relación implicativa que mantienen con sus "palabras", es decir, con sus términos. Para la vinculación existente entre la dimensión lingüística, la ciencia y la realidad sociohistórica, véase también HERMANS, A., "Sociologie des discours scientifiques. Quelques Réflexions", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 224-228; y HERMANS, A., "Sociologie des vocabulaires scientifiques et techniques. Quelques réflexions", en GAUDIN, F. Y ASSAL, A. (dir.), *ob. cit.,* pp. 101-110. Así pues, esta nueva orientación ha hecho también de la historia uno de sus nuevos ámbitos de actuación por oposición a la Terminología clásica. Al respecto, Bunge afirma: "[...] y porque tenemos que respetar el hecho de que todo cambio científico profundo supone no sólo la introducción de nuevos símbolos, sino también la reinterpretación de símbolos viejos, proceso en el cual ciertos signos ya existentes se destinan a designar conceptos nuevos, como ejemplifica el término masa en el caso de la revolución newtoniana y el término especie en el de la darwiniana". (*La investigación científica. Su estrategia y su filosofía,* Barcelona, Ariel, 1973[3] (1969), p. 78).

[58]Arntz y Picht (*ob. cit.,* p. 74), por ejemplo, reconocen que el término está influido por el trasfondo cultural y social en el que nace y en el que funciona, y que, por tanto, es susceptible de funcionar como índice o síntoma de una situación o cambio social determinado. Por su parte, la incorporación de la diacronía a los estudios terminológicos viene siendo reclamada, desde hace años, por determinados especialistas. Véase sobre todo SCHAETZEN, C. (dir.), *Terminologie et Diacrhonie, Actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 Mars 1988,* Centre de Terminologie de Bruxelles, Institut Libre Marie Haps, éd. CILF, 1989.

[59] "En fait, on ne peut prendre en compte la *dimension culturelle*, et donc historique, des signes sans réintégrer leur *puissance polysémique*". (GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines. Des langues de spécialités à la culture scientifique", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 229-237). En relación con estas reivindicaciones que se han llevado a cabo desde el ámbito de la Socioterminología, véase también GUESPIN, L., "La Circulation Terminologique et les rapports entre science, technique et production", *Meta,* vol. XL, nº 2, 1995, pp. 206-216; SLODZIAN, M., "Transfert de connaissances nouvelles et

5. *Fijación y estabilidad: restricción de la condición terminológica***.** Por otra parte, la orientación hacia una actividad casi exclusivamente terminográfica ha contribuido también a difundir la imagen del término como una entidad formal, codificada y fijada en su referencia. La codificación de esta referencia en los productos terminográficos, en los que queda fijada la relación que mantienen la unidad lingüística y el concepto que ella realiza, tiende a crear la imagen falsa de que la asociación unidad lingüística / concepto es esencialmente estable y constante, y de que a cada concepto le corresponde un signo determinado, que es el que se considera conveniente y adecuado para su representación. Esta creencia ha mermado, en consecuencia, los criterios de selección terminológica en las compilaciones y colecciones de términos que se han llevado a cabo.

Sin embargo, sabemos que la asociación estable entre determinados signos lingüísticos y el contenido conceptual que expresan no es constitutiva del concepto de término, ni siquiera del concepto de palabra. La asociación más o menos fija se debe al uso o a la costumbre, o bien a definiciones que de modo convencional establecen dicha relación, pero un signo lingüístico utilizado metafóricamente puede ser una representación tan adecuada del concepto como su designación inmediata, debido a la riqueza cognitiva que comportan los valores semánticos connotados por las designaciones metafóricas[60].

6. *Restricción metodológica.* Además, la formulación de los principios y criterios arriba descritos como axiomas constitutivos ha propiciado la identificación de la Terminología en cuanto disciplina y campo de actividad no sólo con una determinada concepción del término sino también con unos y determinados procedimientos y objetivos, que

aménagement terminologique", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 238-243; REBOUL, S., "Télématique..., *art. cit.;* GAMBIER, Y., "Travail et vocabulaire spécialisés: prolégoménes à une socio-terminologie", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 9-15.

[60] En el ámbito terminológico, la relatividad de esta asociación aparece planteada, por ejemplo, en REBOUL, S., "Télématique..., *art. cit*. y en GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines..., *art. cit.* Como alternativa, nosotros hemos desarrollado la noción que denominamos *función terminológica*, claramente convergente con lo que M. T. Cabré, en el contexto de su Teoría Comunicativa de la Terminología (TCT), llama *valor terminológico*, de la que hablaremos en el epígrafe II.2.2.2.a.

excluyen la posibilidad de cualquier otro acercamiento basado en criterios o puntos de vista diferentes. De esta manera, se anula la posibilidad de aplicar al fenómeno terminológico así definido y concebida los planteamientos metodológicos considerados en relación con las palabras y con la aproximación lexicológica y lingüística, de indudable valor, según veremos, para el estudio de los términos.

Lo que nos interesa poner de manifiesto de toda esta exposición es que los criterios alingüísticos, idealistas, prescriptivos y proscriptivos que caracterizan la formulación teórica de la Terminología clásica constituyen sólo una opción entre otras posibles de aproximarse al estudio y entendimiento de la compleja realidad terminológica[61]. Hablar de opciones en vez de principios constitutivos nos permite abrir el campo a otras formas de aproximación y, asimismo, formular criterios de integración y complementación, tanto teórica como metodológica. A esta intención respondió, entre otras cosas, esa revisión que a mediados de la década de 1990 llevamos a cabo de los principios y criterios de la Terminología clásica.

Entonces, nos sirvió como marco de adecuación la crítica que en aquellos momentos ya estaba llevando a cabo la todavía emergente Socioterminología; ahora incorporaremos también las tesis formuladas por la TCT (Teoría Comunicativa de la Terminología), a la que en aquellos momentos no tuvimos acceso, pero con la que compartimos -según pudimos verificar más adelante- muchas de las ideas vertidas en nuestras conclusiones.

[61] Estos criterios que definen la formulación teórica de la Terminología clásica se explican también por los condicionamientos que han presido su desarrollo. En primer lugar, puesto que no existía una formulación teórica *a priori*, la teoría de la Terminología se ha caracterizado por su conformación en paralelo y en función del desenvolvimiento de la práctica terminológica y, además, por la necesidad de dar validez teórica a la primera formulación wüsteriana, sistematizando y haciendo constitutiva de la disciplina una opción metodológica que había surgido de unos intereses fundamentalmente pragmáticos (la mejora de los problemas comunicativos en el ámbito de las relaciones industriales y técnicas internacionales) y que se había orientado hacia dominios de la actividad y del conocimiento con características propias y específicas (los dominios científico-técnicos). El segundo factor condicionante ha sido la necesidad de establecer teóricamente, en la búsqueda de su entidad y autonomía disciplinar, una distinción metodológica y epistemológica respecto de la Lingüística y, concretamente, respecto de la Lexicología y la Lexicografía cuyo criterio delimitador fundamental lo ha constituido, según se ha dicho, la orientación cognoscitiva o conceptológica (perspectiva onomasiológica) que preside la *forma de aproximación terminológica*, concebida, a su vez, en oposición respecto de la propia de la Lexicología y la Lexicografía que, por tanto, ha sido descartada y proscrita de cualquier estudio realizado en el ámbito propio de la Terminología.

II.1.2.2.b. *Posibilidades y viabilidades de un espacio de relación interdisciplinar*

Hemos comprobado, pues, la disfuncionalidad, el reduccionismo y el empobrecimiento conceptual y metodológico que implica esta postura al considerarla como exclusiva y excluyente. Lo que nos aportan, precisamente, las corrientes terminológicas de orientación lingüístico-comunicativa es la posibilidad de abrir el marco de actuación y de entendimiento, ofreciéndonos un concepto de término, no sólo más viable por adecuado a la realidad, sino también más fructífero desde el punto de vista de las posibilidades de su análisis.

La premisa básica consiste en que, desde la perspectiva de las terminologías de orientación lingüístico-comunicativa, el término ha sido definido, por fin, como una unidad perteneciente a las lenguas naturales, que como tal participa de todas sus características: variación formal y semántica (polisemia-sinonimia); riqueza y potencialidad significativa; historicidad y condición sociocultural; propiedades morfológicas y sintácticas; etc. Es decir, se asume y afirma la condición de palabra del término, de unidad lingüística plena, estableciéndose el criterio de diferenciación respecto de la unidad lexicológica en los factores pragmáticos de contenido -conocimientos especializados-, uso específico, usuarios y tipo de discurso en el que aparece. Este hecho ha venido acompañado y ha dado lugar a una serie de *revisiones* que queremos señalar particularmente por su vinculación directa con nuestro desarrollo conceptual y metodológico.

1. *Recuperación del paradigma lexicológico.* Frente a la orientación exclusivamente conceptual y onomasiológica, que había hecho del término un símbolo o etiqueta neutra del concepto, esta vertiente -empezando por la labor pionera de la Socioterminología- ha adoptado en su consideración y tratamiento la *forma de aproximación semasiológica*[62]

[62] "Il s´agit donc d´envisager le terme comme centre d´un schéma tout uniment lexical et cognitif et, dans le traitement des polyémes, de ne pas éclater indûment des unités utilisées massivement avec un programme de sens unique, les différences résultant de l´ajustemente référentiel [...] Savoir ce qu`étiquettent les mots ne suffit pas; pour que les mots aient un sens, il faut pouvoir comprendre ce qu´ils

o *paradigma lexicológico*; esto es, "[...] une optique qui part du signe linguistique"[63] [fig. 7]. Desde este nuevo punto de vista, se restablece la relación efectiva e implicativa que en realidad existe entre ambas dimensiones -lingüística y cognoscitiva-, abstraída en la consideración tradicional terminológica [fig. 9].

2. *Redescubrimiento del valor cognoscitivo del lenguaje*. Este cambio de visión ha sido en parte resultado del redescubrimiento de la capacidad que el lenguaje tiene en sí mismo para generar o mediatizar los significados: matizando, por ejemplo, los sentidos nocionales mediante su intermediación; manifestando la concepción que se tiene de los aspectos de la realidad expresados verbalmente; o incluso determinando los conceptos que desde la reflexión teórica se formulan sobre ella[64]. Esta evidencia ha venido a poner de manifiesto la importancia de la dimensión lingüística -es decir, la base formal de la unidad terminológica- como realidad significante en sí misma, tomándose conciencia del valor cognoscitivo y heurístico implicado en ella. Como consecuencia, se ha operado una reconsideración de los valores que deben presidir tanto el concepto de término como los estudios terminológicos: si el término se considera vehículo o expresión del conocimiento especializado, en la medida en que este conocimiento -en parte o en su totalidad- se encuentra implicado en la propia dimensión lingüística, ésta debe ser tenida en cuenta necesariamente, integrándose como un parámetro más de la realidad terminológica y de los estudios de la Terminología. Así, F. Gaudin relativiza la necesidad de tener que

disent de la réalité en la dénommant [...] Là où l´on présente les termes comme étiquetant de façon arbitraire des concepts, il s´agit au contraire d´insérer les termes dans le système de valeurs que constitue la langue. Le savoir qu´ils implicitent peut, parfois, être pré-construit si l´on s´appuie sur ce que dit le mot dans d´autres usages, ou ce que permet de deviner la forme". (GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines..., *art. cit*.)

[63] Así se define, entre otros aspectos, la *Socioterminologie* en DUBOIS, J. y otros, *ob. cit*.

[64] Véase, por ejemplo, SLODZIAN, M., "Transfert de connaissances..., *art. cit*. Puesto que la adquisición de conceptos nuevos no puede hacerse más que basándose en experiencias anteriores, esta autora pone de manifiesto la importancia del valor cultural y semántico implícito en las palabras y en los términos para la transferencia de los nuevos conocimientos. Así mismo, F. Gaudin ("Langue, travail scientifique et démocratisation du savoir", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVI, 2-3, (juin-septembre 1991), pp. 129-139) defiende el empleo de las palabras del léxico común para expresar los conceptos especializados, en la medida en que los valores e imágenes implícitas en éstas ayudan a su adquisición y comprensión.

adoptar una posición onomasiológica para estudiar la dimensión cognoscitiva y epistemológica de las ciencias, afirmando que: "[...] dans la perspective d´une démarche linguistique, qui parte del´observation des seuls observables que sont les signes, l´épistémologie occupe une place centrale"[65].

3. *Recuperación de la densificación semántica (polisemia) y de la variación léxica (sinonimia).* Partiendo de este mismo hallazgo, se ha llegado a otra reconsideración: si el objetivo prioritario de esta disciplina había sido -y sigue siendo en muchos de sus aspectos- la configuración de un lenguaje perfecto para la comunicación basado en la precisión denominativa, la Socioterminología, sobre todo, adoptando el criterio opuesto, ha defendido la importancia de éstas en virtud precisamente de su riqueza semántica y diversidad léxica, aspectos en los que reside buena parte de su valor cognoscitivo. En consecuencia, se ha puesto en cuestionamiento la necesidad de realizar intervenciones terapéuticas, reduccionistas o normalizadoras, y lo más importante: lo que desde la orientación tradicional y clásica se entendió como indeterminación e imprecisión, desde esta nueva perspectiva ha asumido una nueva significación heurística[66]. Así, se ha relativizado el valor de la monosemia como instrumento de desambiguación para la eficacia comunicativa y, en contraposición, se ha reivindicado la importancia de la densificación semántica, de los sentidos implicados y de las connotaciones[67]. Como hemos dicho, estos valores y significaciones asociadas se influyen mutuamente, de manera que su análisis puede clarificar el auténtico alcance semántico de un determinado concepto y el porqué de una particular elección léxica[68].

Del mismo modo, frente a la tendencia de la Terminología a eliminar las alternativas denominativas o a priorizar para la designación de los

Véase también GAMBIER, Y., "Travail et vocabulaire spécialisés..., *art. cit*.

[65] "Socioterminologie: propos et propositions..., *art. cit*.

[66] H. Czap pone de manifiesto en este sentido "le rôle heuristique que joue l´indétermination des concepts". (Véase "Le concept de concept", en SCHAETZEN, C., *Terminologie et Diacrhonie..., ob. cit.,* pp. 69-74).

[67] Véase GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines..., *art. cit.*; SLODZIAN, M., "Transfert de connaissances..., *art. cit*.; GAMBIER, Y., "Travail et vocabulaire spécialisés..., *art. cit.*

[68] Al respecto, véase la nota 40.

conceptos alguna de ellas, desde la nueva posición adoptada, los sinónimos no se entienden como formas que realizan un mismo concepto y por tanto perfectamente intercambiables -sinonimia absoluta-, sino como unidades lingüísticas diferenciadas, cuyos significados sólo en muy contadas ocasiones pueden ser considerados absolutamente idénticos.

De ahí también que se haya renunciado a establecer jerarquías o prioridades, pues cada término posee una individualidad propia que imposibilita el que en una situación comunicativa dada pueda ser intercambiado, sin más, por otra unidad léxica aparentemente sinónima[69].

4. *El valor terminológico y el término como fenómeno plural.* Finalmente, citaremos dos aspectos interesantes que M. T. Cabré ha aportado a esta vertiente lingüístico-comunicativa de la Terminología: **a)** en primer lugar, la reformulación de la relación término-palabra, que pasa a estar basada en la noción de *valor terminológico*[70], según la cual un signo lingüístico será considerado un término cuando en un contexto dado asuma un valor como tal, esto es, cuando designe un concepto especializado. Así, la dicotomía absoluta e irreducible término-palabra se disuelve, al entender que los términos no son unidades de orden ni de naturaleza diferente, sino que su condición como tal viene dada por el uso que se haga de los signos[71]; y **b)** en segundo lugar, la concepción del

[69] En consecuencia, también desde esta perspectiva, las metáforas, las figuras y, en general, las designaciones no inmediatas han dejado de ser consideradas recursos más o menos retóricos, objeto de los estudios literarios y estilísticos, para pasar a entenderse como esquemas de pensamiento privilegiados susceptibles de desempeñar una función cognoscitiva en la comprensión y transmisión del conocimiento específico, incorporándose, por tanto, al ámbito terminológico como objetos de estudio de pleno derecho. Al respecto, véase GAUDIN, F., "Langue, travail scientifique..., *art. cit*.; GAUDIN, F., "Socioterminologie: propos et propositions..., *art. cit*.; HERMANS, A., "Sociologie des vocabulaires scientifiques..., *art. cit*; GAUDIN, F., "Socioterminologie: du signe au sens..., *art. cit*.

[70] "Hacia una teoría comunicativa de la terminología: aspectos metodológicos", *Revista Argentina de Lingüistica,* 11, 1999. Recogido en CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación..., ob. cit*., pp. 129-150.

[71] Es cierto que se han manejado ciertos argumentos para legitimar el hecho de que término y palabra son unidades diferentes. Así, se ha dicho que los modos de formación de términos no tienen la misma frecuencia que las palabras del léxico general; que se observ la presencia de determinados formantes de origen grecolatino; que determinadas estructuras sintagmáticas son más frecuentes; que predomina la categoría nominal, etc. Sin embargo, estos factores no se encuentran de manera regular en todas las terminologías. En el dominio artístico, por ejemplo, la presencia de adjetivos como consecuencia del discurso crítico es muy abundante. De ahí que únicamente pueda hablarse de tendencias -que, por tanto, no son definitorias en sí mismas-, y sólo en determinados contextos terminológicos, sin que puedan generalizarse a todos los ámbitos.

término como un fenómeno plural, una *unidad poliédrica* de, al menos tres caras -lingüística, comunicativa y cognitiva-, todas ellas participando de una misma entidad unitaria, compleja y articulada[72].

Por lo que concierne a estos dos aspectos, tenemos que hablar de una auténtica coincidencia de pensamiento, ya que en nuestra memoria de licenciatura defendida en 1998[73], antes de que pudiésemos tener acceso a las tesis de M. T. Cabré, hablamos de *función terminológica*, determinando que lo que definía a un término respecto de una palabra era el uso especializado que se hacía de la unidad léxica en un contexto dado, esto es, la función de término que un signo lingüístico asume en una situación contextual dada; al mismo tiempo, también enunciamos en dicha memoria como base de nuestro proyecto terminológico un modelo de término, multidimensional y polivalente, que posteriormente hemos terminado de desarrollar. Debido a la importancia que este concepto de término posee para entender nuestro modelo de tesauro, ya que constituye el fundamento sobre el que se ha elaborado, abordaremos con más detenimiento estas cuestiones en el capítulo II.2., dedicado específicamente a su descripción y explicación.

En función de todo lo dicho, podemos concluir afirmando que esta nueva vertiente de la Terminología -a la que nosotros nos adscribimos- redefine el concepto de término en virtud de su naturaleza lingüística y lo resitúa en un campo de actuación más operativo. Pero la revisión crítica -necesaria e ineludible- que nosotros realizamos de la Terminología clásica y de la TGT, y que aquí hemos pretendido resumir, no implicó ni implica su rechazo absoluto. Todo lo contrario, asumiendo sus principios como una postura teórica y metodológica legítima, aunque liberada de criterios restrictivos y excluyentes, reconocemos el interés que la aplicación de su paradigma puede comportar para un estudio terminológico y conceptual, y optamos -de acuerdo con nuestra

[72] Aunque este modelo poliédrico ha sido sistematizado por M. T. Cabré en el marco de su Teoría comunicativa de la Terminología (TCT) ("Hacia una teoría comunicativa..., *art. cit.*), esta idea del término como un fenómeno plural y multidimensional ya había sido utilizada y desarrollada por J. C. Sager en 1990 (*Curso práctico..., ob. cit.*), de la cual, precisamente, nosotros nos servimos para plantear el modelo de signo terminológico expuesto en 1998 (*Terminología y Lingüística..., ob. cit*., pp. 67 y ss.), y del que hablaremos en los capítulos sucesivos.

[73] RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*., pp. 67-71 y 207-209.

premisa de partida- por una perspectiva de integración, que expondremos en el capítulo II.2.

II.1.2.2.c. *La dimensión cognoscitiva y el espacio de conocimiento. Definición y toma de posición*

II.1.2.2.ca. *La dimensión conceptual o esfera semántica de los términos*

En relación con el objeto de estudio, tenemos que tratar también de la dimensión cognoscitiva o epistemología de las ciencias, ya que, cualquiera que sea el marco teórico que adoptemos, resulta obvio que los conceptos de las disciplinas especializadas, en cuanto constituyen el contenido semántico de los términos, tienen que formar parte del campo de estudio de la Terminología. Lo cual no deja de tener su interés para las propias disciplinas, puesto que estamos hablando, no lo olvidemos, de su espacio de conocimiento y de sus formulaciones epistémicas. Ahora bien, y al igual que ocurre con el término, otra cosa es cómo se entienda y cómo se aborde dicho contenido conceptual. La variación de opciones y la incorporación de esta dimensión como una parte más de nuestro objeto de estudio nos aboca, nuevamente, a tomar una postura determinada.

En el caso de la TGT, la adopción del punto de vista conceptológico y, en consecuencia, el criterio onomasiológico no sólo implica el que se asuma la unidad nocional como objeto de estudio, sino también el que ésta pase a constituir, en realidad, el auténtico objeto a tratar, ya que la forma léxica sólo interesa en cuanto que representante-símbolo de dicho concepto. Este predominio del aspecto cognitivo, que durante mucho tiempo ha presidido el marco de actuación de la Terminología, ha contribuido a hacer de esta materia -y esto es fundamental para comprender cómo concebimos nosotros este subámbito de relación interdisciplinar- "[...] un chapitre de l´épistémologie -pour les sciences- et de la technologie- pour les technique"[74].

[74] REY, A., *La Terminologie..., ob. cit.*, p. 123. Aunque, como bien dice M. T. Cabré ("Hacia una teoría comunicativa..., *art. cit.*), esta postura exclusivista ha tenido como rasgo negativo el que se le haya

Así, al calor de este pensamiento, la Terminología clásica se ha constituido, en palabras de Felber, en un "marco para la representación y ordenación del conocimiento"[75]. Y para atender a estos objetivos de descripción, ordenación y estructuración conceptual, ha desarrollado y sistematizado todo un cuerpo de principios teóricos y de directrices metodológicas que, con un importante fundamento adoptado de la Lógica y de la Epistemología, poseen un indudable valor para la aproximación y análisis de la realidad conceptual. Pensemos que la descripción semántica de los términos concebidos como meros símbolos o etiquetas no puede ser más que una descripción de los conceptos por ellos representados, de manera que la semántica terminológica, desde esta orientación, es propiamente una Epistemología del conocimiento especializado. En el segundo bloque de este estudio veremos cuáles son esos métodos y procedimientos que nosotros también vamos a emplear para la reordenación y representación del espacio de conocimiento artístico, en conjunción con la ontología, los lenguajes epistemográficos y los sistemas de documentación [fig. 4]. La TCT también contempla una teoría cognitiva como parte de la teoría global terminológica, la cual se encargaría de dar cuenta de esta dimensión del término, pero todavía sus objetivos y procedimientos no han sido fijados de manera precisa y concreta[76].

La Terminología clásica, según hemos dicho anteriormente, entiende la dimensión conceptual como una estructura extralingüística, independiente y preexistente a las unidades de la lengua, sin que se establezca entre dichos planos otra relación que la estrictamente referencial o simbólica. Esta postura, que únicamente se puede considerar desde un punto de vista teórico y abstracto, en la medida en que el contenido conceptual no es absolutamente independiente del propio lenguaje que le sirve de medio de representación, tiene, sin embargo, un interesante valor metodológico y heurístico en cuanto herramienta de trabajo: si tomamos las distinciones denominativas como reflejo de las compartimentaciones conceptuales que se realizan en el espacio

concedido al estudio del conocimiento especializado un papel central, desestimando otras posibles perspectivas, como la lingüística.

[75] *Terminology manual*, París, Unesco e Infoterm, 1984; citado también en CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit*., p. 38.

conceptual y epistemológico, podemos considerar a los términos síntomas que nos hablan del modo en que dicho espacio se organiza y constituye. Asimismo, cualquier conjunto estructurado de términos puede entenderse como la representación visual y gráfica de la estructura de conocimiento de un dominio dado.

Sólo si establecemos dicha independencia entre los planos -lingüístico y cognoscitivo-, podemos llevar a cabo estas estructuras y construcciones conceptuales en las que la ordenación de los términos funciona como su representación gráfica directa, sin las intermediaciones o matizaciones que puedan provenir de la lengua.

El problema de esta semántica desarrollada por la Terminología clásica reside en su carácter restrictivo, al haber sido circunscrita a su condición epistemológica y al haber excluido, como comentábamos anteriormente, la posibilidad de desarrollar una semántica lingüística, aquélla encargada del estudio de los significados propiamente lingüísticos unidos consustancialmente a las formas léxicas. En este sentido, las terminologías de orientación lingüístico-comunicativa, al adoptar el punto de vista del signo lingüístico, considerar el término en su condición de palabra y recuperar el paradigma lexicológico o semasiológico, han venido desarrollando en sus investigaciones una semántica de este tipo, en la que el contenido del signo se entiende consustancialmente unido a la forma léxica. Desde esta perspectiva, pues, lo que diferencia el plano del contenido de un término respecto de una palabra no es su distinta naturaleza -lógica o ligüística-, sino la condición de "especializado": la selección, en cada caso, de una serie de rasgos determinados por la temática, el emisor, la clase de texto, etc. Así, la semántica desarrollada por esta vertiente terminológica nos permite estudiar la esfera significativa de los términos desde una serie de perspectivas abstraídas u obviadas por la orientación tradicional. Puesto que nuestro propósito es integrar los métodos descriptivos y de análisis puestos en práctica por ambos tipos de semánticas -epistemológica y lingüística-, en la segunda parte de este estudio veremos cómo pueden integrarse, de qué manera se complementan y cuáles son las ventajas y posibilidades que cada una de ellas nos ofrece.

---

[76] "Hacia una teoría comunicativa..., *art. cit*.

Pero, sea cuál sea la vertiente terminológica que adoptemos, desde nuestra postura consideramos que la esfera semántica de las unidades terminológicas se encuentra constituida por el conocimiento especializado de las diversas disciplinas. En consecuencia, ¿cómo entendemos y abordamos este contenido conceptual? Pues en este sentido, queremos nuevamente integrar las dos orientaciones posibles. Así, por un lado, lo entendemos de acuerdo con la postura de la Terminología clásica: un contenido conformado por unidades nocionales independientes de las lenguas, es decir, unidades del pensamiento producidas mediante procesos abstractivos, psicofísicos o intelectivos -en el caso de los conceptos teóricos-, que se describen a partir del conjunto de características o propiedades que las constituyen, características y propiedades que se derivan, a su vez, de la realidad empírica o mental sobre la cual se ha formado el concepto.

Si, por otro lado, lo consideramos como parte de los significados lingüísticos o esfera significativa de las palabras, dichas unidades nocionales aparecerán mediatizadas por todo el conjunto de factores implícitos en el proceso de actualización lingüística -texto, contexto, situación comunicativa, etc.- y por las otras significaciones de la unidad léxica, al derivar en general de un significado más o menos prototípico.

Aunque las características concretas de esta dimensión conceptual en su especificidad artística las veremos en el capítulo IV.2, queremos precisar, no obstante, que en nuestro acercamiento al mundo de los conceptos y de las unidades de conocimiento, en ningún caso adoptaremos una postura cercana al atomismo lógico leibniziano, que concibe dichas unidades como entidades netamente determinadas y definidas –tal y como se puede advertir en ciertos planteamientos de la Terminología clásica wüsteriana-, sino que partimos de la premisa de una continuidad conceptual, una idea del espacio de conocimiento como un *continuum* organizado y estructurado mediante categorías semánticas que ocupan *regiones* más o menos amplias de dicho espacio cognoscitivo y que se agrupan y estructuran de un modo más o menos rígido o flexible, según principios que dependen del área de conocimiento y del carácter de sus desarrollos teóricos. Este tipo de espacio de conocimiento, además de encontrarse más próximo a la realidad, es el que se ajusta mejor al como se

entiende actualmente el funcionamiento de la ciencia y del conocimiento especializado[77], e implica un grado de flexibilidad que es el que responde de una manera más acertada a la naturaleza igualmente flexible y un tanto laxa de la epistemología artística, constituida, en buena parte, por conceptos de límites difusos y *aglomerados* o *nudos* conceptuales.

Por eso, como alternativa más adecuada a lo que consideramos el funcionamiento real de la dimensión conceptual y, asimismo, más apropiada a la conformación de las estructuras de conocimiento especializadas -y particularmente de la nuestra propia-, optamos por el modelo de J. C. Sager[78]: espacio cognoscitivo en el que los conceptos no se definen como entidades o unidades monolíticas, sino como vectores que ocupan regiones más o menos amplias del conocimiento. En cada caso y en cada contexto, el término o segmento lingüístico representa un punto determinado de dicho vector, que incluye sólo ciertas características nocionales de éste. Sin embargo, este término es susceptible de reajustar su referencia en los distintos contextos en los que aparezca o se utilice, representando, según los casos, puntos diferentes de ese *vector conceptual*; puntos o zonas que estarán constituidas por conjuntos diferentes de características -algunas coincidentes y otras no-, pero sin que se pueda hablar de un cambio absoluto de concepto, en la medida en que nos mantenemos dentro de la misma *región* del espacio cognoscitivo.

Este mecanismo se manifiesta muy adecuado para los fenómenos de redefinición conceptual que suelen experimentar los conceptos teóricos, y de los que hablaremos en capítulos sucesivos. Así, por ejemplo, el concepto debuxo en cuanto representación mental interna -*disegno interno*- que precede y sirve de modelo a la representación material propiamente dicha -*disegno externo*- puede ser considerado, a partir de la diversidad de formulaciones de que es objeto en los distintos discursos teóricos, como toda una región del espacio epistémico artístico. En cada desarrollo doctrinal y en cada tratado, estaremos ante un punto distinto de dicha región, o, lo que es lo mismo, ante

[77] Al respecto, véase SERRES, M., H*ermes II. L´interférence,* París, Minuit, 1972; STENGERS, I. (dir.), *D´une sciencie à lá autre. Des concepts nomades,* París, Le Seuil, 1987; STENGERS, I. et SCHLANGER, J., *Les concepts scientifiques: invention et pouvoir,* La découverte/Conseil de l´Europe/Unesco, 1988.

[78] Este tipo de espacio cognoscitivo forma parte de la Teoría de la Referencia propuesta por J. C. Sager como modelo explicativo de la relación que se establece entre el término -o expresión empírica- y el concepto -o dimensión cognosctiva-. (*Curso práctico..., ob. cit*., pp. 37-41).

una redefinición de dicho concepto; y, en cada uno de los casos, el término habrá ajustado su referencia dentro de ese vector conceptual, pero sin haber salido de él. [fig. 10].

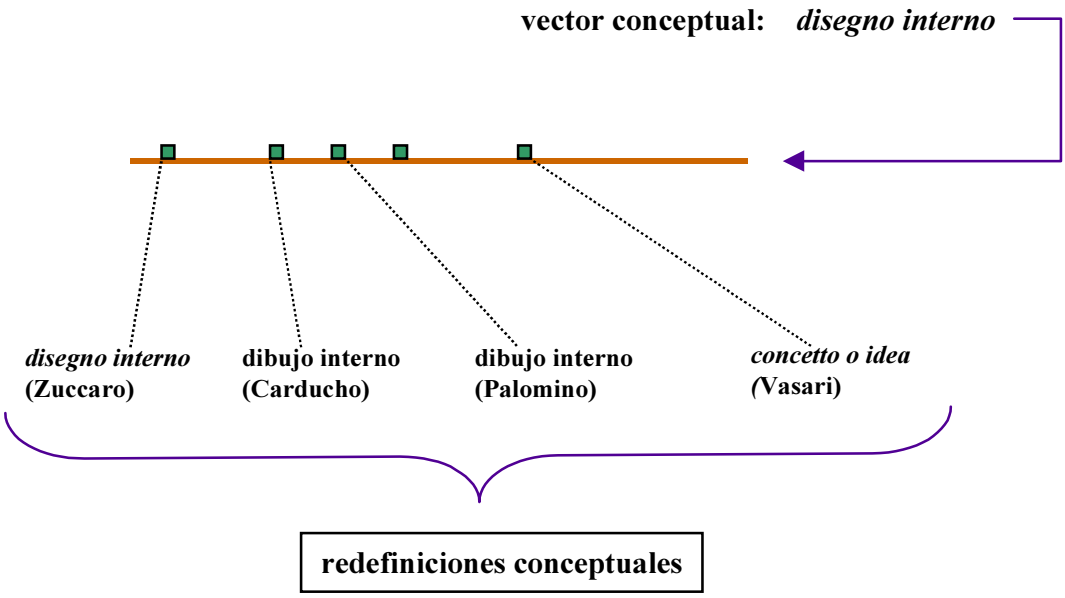


Fig. 10: vector conceptual y región de conocimiento según el modelo de espacio cognoscitivo de J. C. Sager (*Curso práctico*...pp. 37-41).

II.1.2.2.cb. *Dominio, espacio de conocimiento y episteme*

La cuestión de la dimensión cognoscitiva de las unidades terminológicas y el espacio de conocimiento en el que ésta se inscribe nos conduce a otro aspecto consustancial de la Terminología y que constituye uno de los conceptos de su aparato teórico y metodológico: la noción de *dominio*. Por definición y por sus mismos objetivos, cualquier estudio terminológico que se lleve a cabo, en cuanto que análisis de las unidades formales o semánticas especializadas, tiene que desarrollarse en un determinado ámbito del saber o de la actividad, es decir, en un dominio de especialidad. La definición del concepto de dominio implica, pues, un determinado entendimiento del espacio de conocimiento general o *episteme* en el que éstos se sitúan. Como en otras

ocasiones, también en este aspecto nos encontramos con diversas concepciones, cada una con sus respectivas consecuencias e implicaciones, por lo que, de nuevo, deberemos adoptar una postura concreta.

Tradicionalmente, la Terminología clásica ha definido el dominio como un sector de ese espacio de conocimiento, que cuenta con una entidad y homogeneidad que nos permite reconocerlo como tal, y que se corresponde, generalmente, con una disciplina especializada o campo de actividad profesional. Dicho dominio posee, a su vez, un conjunto nocional determinado, un lenguaje de especialidad y un vocabulario específico. Este criterio es, en buena medida, el que ha permitido a la Terminología la ordenación y clasificación de conceptos y términos según criterios de pertenencia.

Sin embargo, aunque este criterio en cuanto que recurso metodológico resulta indispensable para trabajar con una cierta operatividad, puede resultar peligroso si se hipostasia como realidad de hecho, ya que tiende a consolidar una visión compartimentada de lo que es una unidad continua de saberes en interacción, contribuyendo así a difundir una imagen hasta cierto punto engañosa y artificial, susceptible de abstraer o reducir las relaciones efectivas que las unidades conceptuales mantienen con sus otros usos en las distintas áreas donde éstas son operativas, relaciones que pueden contribuir a la compresión del concepto expresado en un contexto dado. Todos conocemos innumerables ejemplos de préstamos y metaforizaciones conceptuales, en las que el sentido originario del concepto prestado es indispensable para entender el alcance semántico asumido por dicho concepto en su nuevo campo de especialidad.

Teniendo en cuenta estas circunstancias y el carácter artificioso de esa compartimentación, la Socioterminología, apoyándose en el concepto de *episteme* como *continuum*, ha reorientado el concepto de dominio hacia lo que Gambier ha llamado *nudos de conocimiento*: ámbitos convergentes de conceptos e ideas de distintas procedencias[79]. La ciencia, más que como un

[79] Gambier expone su teoría nodal de los conceptos en "Présupposés de la terminologie: vers une remise en cause", *Cahiers de Linguistique Sociale,* 18, 1991, pp. 31-58: "Une science, une technique réfère à d´autres sciences, d´autres techniques -elles-mêmes branchées sur d´autres. Un vocabulaire de la bourse de valeurs ne peut ignorer les emprunts tels quels ou avec glissement sémantique aux vocabulaires de la santé, de sports [...] Il n, y a pas de `domaine´ sans `domaines´ connexes: un `domaine revient alors à un noeud de connexions [...]"

conjunto de compartimentaciones institucionales, se piensa como una continuidad integrada en el espacio cultural común, formando parte de la *episteme* general[80]. En consecuencia, más que como un contenido estático adscrito a una determinada área, la ciencia se concibe como un conocimiento en circulación y en relación-diacrónica y sincrónica[81]-; movimiento conceptual que tiene su proyección lingüística en los trasvases terminológicos y en los discursos plurales.

En realidad, la Terminología clásica no había sido ni es ajena a los fenómenos de interdisciplinariedad y a las dificultades consiguientes de delimitación entre dominios y campos de actividad: "[...] No hay un acuerdo común sobre la esfera de acción de un campo temático; las divisiones sobre los campos temáticos cambian con nuestra percepción de lo que es una disciplina y una materia interdisciplinar y es posible que se mantenga como un aspecto sin resolver en la dinámica de los campos de conocimiento"[82]. Pero esto que J. C. Sager plantea como una problemática a la que tiene que enfrentarse la teoría terminológica, la Socioterminología lo convierte en una característica inherente que no es posible eludir; lo propio y característico de la esfera de conocimiento es, precisamente, la confluencia de los distintos ámbitos cognoscitivos y la circulación correspondiente de conceptos -y, por consiguiente, de términos- en un universo epistemológico en el que los saberes se encuentran interconectados[83]. También la TCT se adscribe a esta misma idea y propugna un concepto de espacio de conocimiento como *continuum* cognoscitivo y epistémico[84].

La constatación y aceptación de este hecho ha propiciado nuevas posibilidades conceptuales y metodológicas dentro del ámbito de los estudios terminológicos. Interesante para nuestros propósitos nos resulta la relativización del criterio de pertenencia terminológica y conceptual, es decir,

---

[80] GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines..., *art. cit.*; BAUDET, J. C., "Éditologie et sociolinguistique..., *art. cit.*; BAUDET, J. C., "Éditologie: une sociolingüistique..., *art. cit*.

[81] "La science n´est pas un contenu, mais un mode de circulations". (SERRES, M., *ob. cit.*, p. 154). Por su parte, Gaudin ("Champs, clôtures et domaines... , *art., cit.*) afirma que las ciencias son nudos heredados del pasado y no bloques monolíticos colocados los unos sobre los otros o unos junto a otros.

[82] SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.,* p. 189.

[83] Estos conceptos en circulación constante son los que Stengers (*ob. cit.*) ha denominado *concepts nomades.*

[84] CABRÉ, M. T., "¿Es necesaria..., *art. cit*.

la idea de que existen conceptos y términos propios de una determinada ciencia o técnica. Este criterio en sus posiciones más extremas había reducido con mucho las investigaciones terminológicas al circunscribirlas a aquellas unidades que se tenían convencionalmente por propias y específicas del ámbito de especialidad en cuestión, excluyendo aquéllas que, si bien presentes en dicho ámbito, se consideraban como pertenecientes a otras áreas de conocimiento. Por ejemplo, un estudio terminológico en el ámbito de la teoría del arte habría considerado únicamente los términos relativos a los conceptos artísticos, obviando todo el vocabulario filosófico e incluso teológico que suele aparecer con harta frecuencia en los textos de teoría artística durante la Edad Moderna.

Sin embargo, desde esta nueva perspectiva, los términos y los conceptos no se entienden ya como propiedad de un campo determinado, sino que se "usan" en un campo concreto y pertenecen a éste siempre que tengan en él un valor operatorio o cognoscitivo; dicho de otro modo, siempre que las unidades conceptuales funcionen como creadoras y generadoras de conocimiento, y siempre que los términos mismos, como unidades lingüísticas, tengan una presencia efectiva en los discursos de dicha ciencia[85].

Por lo que respecta, pues, al concepto de dominio**,** adoptaremos una postura ambivalente: parte de ese *continuum* cultural y cognoscitivo con el que forma unidad y dentro del cual se explica, y, al mismo tiempo, disciplina específica, esto es, comunidad científica y conjunto de conocimientos que poseen rasgos distintivos y características propias. Es esta última postura la que nos permite un tratamiento individualizado de nuestro ámbito de especialidad en el conjunto global de las ciencias.

[85] Como consecuencia, los fenómenos de préstamo y trasvase, tanto terminológico como conceptual, considerados incluso por las tendencias más puristas como interferencias y contaminaciones, son tratados ahora de acuerdo con las ideas de *fertilización* e *inculturación*. Un préstamo terminológico implica también un préstamo conceptual, pero, además, el signo lingüístico, utilizado anteriormente en otro marco teórico o campo de especialidad, lleva asociado en sí mismo determinados esquemas conceptuales y modelos explicativos que permiten comprender, de un modo determinado, la realidad cognoscitiva propia. El *concepto prestado* que llega con el término es fecundo en la nueva esfera de conocimiento, genera sus propios desarrollos teóricos, sistemas conceptuales y términos vinculados. (Véase HERMANS, A., "Sociologie des vocabulaires scientifiques..., *art. cit*.; GAUDIN, F., "Langue, travail scientifique..., *art. cit*.; GAUDIN, F., "Terminologie et travail scientifique: mouvement des signes, mouvement des connaissances", en GAUDIN, F. ET ASSAL, A. (dir.), *ob. cit.,* pp. 111-133.

Tampoco queremos renunciar a este concepto en virtud del interés que comporta desde el punto de vista metacientífico, al procurar una conceptualización general del área de conocimiento: la adopción del dominio como concepto teórico y operativo exige del especialista un ejercicio reflexivo, cuyo objeto viene a ser, en ese caso concreto, la propia disciplina. Esta reflexión metadisciplinar se resuelve, principalmente, en la delimitación de la esfera de conocimiento, concebida como una realidad que tiene entidad en sí misma y que cuenta con un cuerpo de teorías y de actividades propio y especifico; en su estructuración en campos y áreas, a fin de llevar a cabo la adscripción de sus unidades conceptuales y terminológicas, según el campo o temática a la que pertenezcan; y en el establecimiento de las correspondientes influencias y contactos que mantiene con los otros marcos disciplinares, lo que nos permite, entre otras cosas, determinar la procedencia y la naturaleza de buena parte de los conceptos y términos que forman parte del dominio de especialidad.

En conexión con lo anterior, también concebimos el dominio como apertura, es decir, como un espacio en relación, lo cual nos permite integrar en nuestro proyecto particular el estudio de los conceptos y términos pertenecientes o vinculados a otras esferas de conocimiento pero que tienen una presencia efectiva en la nuestra y, sobre todo, aquéllos que desempeñan una función claramente cognoscitiva y epistémica.

II.1.2.2.d. *Los lenguajes de especialidad y el "lenguaje artístico"*

Junto con los términos y los conceptos, éste constituye el otro gran objeto de estudio para la Terminología: ¿qué es un lenguaje de especialidad?, ¿cuáles son sus características definitorias? y ¿cuál es su relación con la lengua general? Nuevamente, los modelos desarrollados y las posturas teóricas han sido diversas, pero, puesto que no es nuestro objetivo realizar un estudio exhaustivo de la multiplicidad de puntos de vista[86], nos circunscribiremos a los

[86] De la ingente bibliografía existente relativa a los diversos enfoques desde los que se ha abordado el fenómeno del lenguaje especializado y los distintos modelos presentados, destacamos principalmente:

tres modelos presentados por M. T. Cabré[87], a fin de situar y definir nuestro propio modo de entender y abordar los lenguajes de especialidad.

La primera de las aproximaciones recogidas por esta autora considera los lenguajes especializados como códigos de carácter lingüístico, pero diferenciados del lenguaje general, ya que constan de reglas y unidades propias y específicas. Sin embargo, como ella misma advierte, no parece fácil delimitar la frontera entre la lengua general y los lenguajes especializados, ni parece existir consenso sobre cuáles son los fenómenos lingüísticos que los diferencian. La segunda de las aproximaciones considera los lenguajes de especialidad simples variantes del lenguaje general; y la tercera, que es la que nosotros compartimos, entiende los lenguajes especializados como subconjuntos fundamentalmente pragmáticos del lenguaje global, incluyendo éste tanto el lenguaje general -o estándar- como todos los posibles sublenguajes.

La consecuencia de esta última posición teórica es que resulta imposible definir los lenguajes de especialidad en términos estrictamente lingüísticos, ya que lo que los diferencia de la lengua general y de los otros sublenguajes son

---

RODRÍGUEZ DÍEZ, B., "Lo específico de los lenguajes científico-técnicos", *Archivum,* XXVII-XXVIII, pp. 485-521; GILI GAYA, S., "El lenguaje de la ciencia y de la técnica", en *Presente y futuro de la lengua española,* II, Madrid, OFINES, 1964, pp. 269-276; TRUJILLO, R., "El lenguaje de la técnica", en *Doce ensayos sobre el lenguaje,* Madrid, Fundación J. March, 1974, pp. 199-211; SAGER, J. C., DUNGWORTH, D. Y MACDONALD, P. F., *English Special Languages: Principles and practice in Science and Technology,* Wiesbaden, Oscar Brandstetter, 1980; KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science. Vers une linguistique de la langue savante,* Wiesbaden, Oscar Brandstetter, 1991 (1982), pp. 10-42; RONDEAU, G., *Introduction..., ob. cit.,* pp. 23-32; RONDEAU, G. (ed.), *Langues de specialité,* 1, 1980, Quebec, GIRSTERM; HOFFMANN, L., "Towards a theory of LSP. Elements of a methodology of LSP analysis", *Fachsprache,* 1-2, 1984, pp. 28-38; HOFFMANN, L., "On the place of LSP research in Applied Linguistics", *Fachsprache,* 1-2, 1985, pp. 2-11; HOFFMANN, L., "Language for Special and Specific purposes", en *Sociolinguistics: An international Handbook of the Science of Language and Society,* Berlín-Nueva York, 1987; VARANTOLA, K., "Special Language and General Language: Linguistic and didactic aspects", *ALSED-LSP Newsletter,* 9, 2 (23), 1986; FELBER, H. Y PICHT, H., *ob. cit*., pp. 155-166; AHMAD, K., "Pragmatics of Specialist Terms: The Acquisition and Representation of Terminology´, en STEFFENS, P., *Machine Translation and the Lexicon. Proceedings of the International EAMT Workshop,* Heidelber, 1993. Berlin, New York, Springer Verlag, 1995, pp. 51-76; LERAT, P., *Las Lenguas Especializadas*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1997; LEHRBERGER, J., "Sublanguage Analysis", en GRISHMAN, R. Y KITTREDGE, R. (eds.), *Analyzing Language in Restricted Domains*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1986, pp. 19-38; LEHRBERGER, J. (ed.), *Sublanguage: Studies of Language in Restricted Semantic Domains*, Berlin and New York, Walter de Gruyer, 1982. Así mismo, estudios de síntesis se pueden consultar en ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 27-42; CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit.,* pp. 163-125; BEAUGRANDE, R. de, "Special Purpose Language and Linguistic Theory", *ALSED-LSP Newsletter,* 10, 2, 1987.

[87] *La Terminología..., ob. cit*., pp. 132 y ss.

características pragmáticas o extralingüísticas: temática específica, interlocutores, situación y función comunicativa, etc. De esta manera, lenguaje general y lenguaje especializado se integran en la lengua natural, ambos constituyen manifestaciones de ella, y son el uso y el contexto comunicativo los factores que determinan, en última instancia, ante qué tipo de lenguaje nos encontramos[88].

Así pues, podemos definir los lenguajes de especialidad -y, en nuestro caso particular, el "lenguaje artístico"- como aquellas manifestaciones específicas de la lengua natural, caracterizadas por determinados factores pragmáticos y que mantienen una relación interactuante con la lengua general; esto es, no son conjuntos independientes ni inclusivos respecto de ésta, sino que se solapan, estableciéndose zonas amplias de trasvases y transferencias mutuas.

En este sentido, podemos hablar de *usos especializados*, es decir, recursos -sintácticos, léxicos, estructurales...- compartidos por la lengua general y la especializada, pero que en esta última adquieren una función o un uso concreto. Así, por ejemplo, podríamos hablar de qué uso específico se le da en los discursos artísticos a determinadas expresiones o estructuras que también suelen aparecer en los contextos de la lengua general. Nuevamente, pues, el texto o la manifestación textual, el uso y el contexto, adquieren un papel decisivo.

Si nos damos cuenta, el lenguaje, así entendido, no es más que el correlato del concepto de *episteme* como *continuum* que acabamos de definir en el epígrafe anterior. Las lenguas y las palabras, concebidas en su condición de formaciones culturales, marco en el que se desenvuelve nuestro estudio, no pueden ser compartimentadas en subsistemas absolutamente autónomos e independientes -como ha sido el modo frecuente de operar por parte de la Terminología clásica-, ya que eso nos llevaría, por una parte, a falsear una situación de hecho, y, por otra, a anular las posibles relaciones que son susceptibles de establecerse. Tengamos en cuenta que sólo en relación con esa

[88] Lerat, por ejemplo, define la lengua especializada como "la lengua natural considerada como instrumento de transmisión de conocimientos especializados". (*Las lenguas..., ob. cit.,* p. 17).

continuidad de la que forman parte, las lenguas y las palabras adquieren un verdadero valor semántico.

En consecuencia, si las lenguas son hechos culturales, no puede existir un lenguaje artístico como tal, con valor epistémico en sí mismo, ya que, como hemos dicho, éste sólo sería una compartimentación de la lengua global determinada por criterios pragmáticos, funcionales y temáticos. Sin embargo, no deja de ser menos cierto que sí existen prácticas y hábitos terminológicos y discursivos característicos de las diversas disciplinas y comunidades científicas. Se puede hablar, pues, de comportamientos lingüísticos diferenciados, los cuales tienen su origen y se relacionan con ideologías lingüísticas predominantes, razones de prestigio o reputación, necesidades implicadas en el nivel de la verbalización o expresión de los conceptos, tradición terminológica o textual, etc., además de la entidad incuestionable que sí tienen los vocabularios especializados o terminologías, aunque ellos también participen de esa circulación y trasvase que es inherente a la realidad del lenguaje.

Ante esta concepción, más que de lenguajes especializados, definidos como entidades autónomas e independientes, algunos sectores han propuesto el concepto de *discurso o texto de especialidad*[89], relacionado con esa aproximación a las cuestiones terminológicas desde su dimensión textual que lleva a cabo la vertiente lingüístico-comunicativa de la Terminología. Se procura así un enganche con la realidad, no sólo desde el punto de vista de los repertorios terminológicos en uso, sino de las mismas prácticas lingüístico-discursivas que caracterizan a los distintos contextos disciplinares[90].

Por eso, también en esta ocasión vamos a adoptar una posición dual: por una parte, reconocemos y admitimos la existencia de una entidad distintiva y

[89] "Le point de vue sur les langues de spécialité a évolué. Ceci est d´ailleurs apparent dans la dénomination elle-même qui de *langue de spécialité* est devenue *discours de spécialité* ou *discours spécialisé*. Une *langue* n´est donc plus isolée à l´intérieur de *la* langue et le caractère *spécialisé* permet de considérer globalement, dans un domaine de connaissance, ce que est scientifique et / ou technique". (REBOUL, S., "Télématique..., *art. cit.*); véase también a este respecto, BOULANGER, J. C., "Présentation: Images et parcours de la Socioterminologie..., *art. cit.*; y GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines..., *art. cit.*

[90] Precisamente, esta noción, *pratique langagières des sciences,* ha sido también propuesta por Gaudin como alternativa a las que hasta ahora se han venido manejando: *vocabulaire scientifiques et techniques, langues de spécialités* o *LSP.* (Véase "Langue, travail scientifique..., *art. cit.* y "Propos et propositions...,

específica en lo que concierne tanto a las unidades terminológicas, en las que se concretiza de un modo particular el conocimiento especializado, como en lo que respecta a las prácticas expresivas e, incluso, a los mismos textos. Ésta es, al igual que en el caso del concepto de dominio, la condición de posibilidad que nos permite el tratamiento individualizado y diferenciado del *lenguaje artístico*; pero, al mismo tiempo, dicha entidad no quiere decir autonomía, sino que se resuelve en la unidad que en sí misma constituye la lengua natural de la que forma parte, manteniendo relaciones con el resto de las unidades lingüísticas con las que, de hecho, nuestros términos y recursos expresivos pueden interaccionar en los distintos textos o discursos.

En definitiva, lo que vamos a llamar lenguaje artístico no es más que la lengua natural en su dimensión histórico-cultural utilizada para una función específica: la transmisión del conocimiento artístico; en un contexto específico: el dominio y comunidad del arte y de las artes; caracterizada, a su vez, por una terminología distintiva y por unos comportamientos lingüístico-discursivos que se nos revelan con características igualmente específicas y particulares.

art. cit.)

II.1.3. ONOMÁNTICA [HAWAI, 2000]: NUEVAS POSIBILIDADES Y ALTERNATIVAS[1]

II.1.3.1. La Onomántica y la problemática de las terminologías sociales y humanísticas. Definición y delimitación

Cuando hablamos de Onomántica[2], no nos estamos refiriendo a una disciplina en particular -según hemos venido considerando en los capítulos anteriores-, sino a una metodología de análisis terminológico-conceptual que

[1] Las conclusiones de este subcapítulo se sintetizan en el gráfico de la fig. 11. (Véase al final).

[2] F. W. Riggs (www2.hawaii.edu/~fredr/welcome.htm), su creador y promotor, ha generado una ingente cantidad de documentos en los que explica, define y desarrolla qué es la Onomántica y cuál es la metodología en la que esta perspectiva de análisis se basa. La mayor parte de ellos se encuentran colocados en la Red, ya que, desde hace bastante tiempo, Riggs sólo trabaja con documentos de carácter cibernético. Relacionaremos los documentos más interesantes y decisivos: RIGGS, F. W., "COCTA-Glossaries: the ana-semantic perspective", en RIGGS, F. W. (ed.), *The CONTA Conference: Proceedings of the Conference on Conceptual and Terminological Analysis in the Social Sciences,* Frankfurt, Indeks Verlag, 1982, pp. 234-276; RIGGS, F. W. (ed.), *Ethnicity. INTERCOCTA Glossary. Concepts and Terms Used in Ethnicity Research.* Pilot Edition. Paris, International Social Science Council, Committee on Conceptual and Terminological Analysis. International Conceptual Encyclopedia for the Social Sciences, 1985; RIGGS, F. W., *The INTERCOCTA Manual. Towards an International Encyclopaedia of Social Science Terms.* Paris, UNESCO, 1988; RIGGS, F. W., "Terminology and Lexicography: Their Complementarity", *International Journal of Lexicography,* vol. 2:2, 1989, pp. 89-110; RIGGS, F. W. and MÄLKIÄ, M., *INTERCOCTA Nomenclator for Ethnicity Research,* Version 1.00 (1992-08-31), Hyplus/HyperRez based Hypertext system to be used in PC-machines, distribuido por ftp.ut.fi, directory/pub/cocta; RIGGS, F. W., "Social Science Terminology: Basic Problems and Proposed Solutions", en K. SONEVELD (ed.), *Terminology Applications in Interdisciplinary Communication,* Amsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 195-220; RIGGS, F. W., MALKIA, M. AND BUDIN, G., "Descriptive Terminology: the INTERCOCTA approach", en WRIGHT, E. AND BUDIN, G. (eds.), *Handbook of Terminology,* Amsterdam, Jonn Benjamins, 1995, pp. 184-197; "Onomantics and Terminology. Part I: Their Contributions to Knowledge Organization", 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat2a.htm; RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part II: The Core Concepts", 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm; RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part III: Formats, Terms, Neologism and Pleonasms", 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7d.htm; RIGGS, F. W., "IPSA/COCTA: Past and Future. Committee on Conceptual and Terminological Analysis of the International Political Science Association", 1998, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/cocta.htm; RIGGS, F. W., "Ethnic Nationalism and Other Projects. The Complementarity of Semantics and Onomantics. Cocta Panel at International Sociology Association Congress", 1998, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/projects.htm; RIGGS, F. W., "Conceptual and Terminological Problems: The COCTA Experience", 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/autobio4.htm3#4; RIGGS, F. W., "From Concepts to Terms", 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/memo1.htm; RIGGS, F. W., "Homonyms, Heteronums and

parte de una determinada concepción del término y del concepto y de cómo éstos funcionan en la realidad de su uso, de ahí que también podamos hablar de la Onomántica como de un tipo de paradigma que comporta una toma de posición ideológica concreta. Sucintamente, ha sido definida por F. W. Riggs, su creador y sistematizador, como aquel ámbito de estudios (*field of study*) cuya tarea principal concierne al análisis de los conceptos e ideas que van surgiendo en los discursos especializados a medida que se desarrolla el conocimiento de las diversas disciplinas, y a los problemas implicados en su representación no-ambigua en contexto[3].

La propuesta teórica y metodológica de Riggs se encuentra, pues, comprometida de un modo especial con los problemas comunicativos que existen en su propia disciplina, las Ciencias Políticas[4], y en general en las ciencias sociales y humanísticas, problemas que tienen su origen en una serie de aspectos que él identifica con absoluta claridad.

En este contexto, la Onomántica surge precisamente como reacción y alternativa a las disfuncionalidades existentes entre la teoría de la Terminología clásica (TGT) y la realidad de estas disciplinas, que como señalamos en el subcapítulo anterior, Riggs venía constatando desde hacía tiempo, y, en consecuencia, como respuesta a unos modelos explicativos y de actuación claramente insuficientes.

Ahora bien, Riggs no es lingüista, su especialidad, según hemos dicho, son las Ciencias Políticas y, en menor medida, las Sociales, de ahí que sus planteamientos no tengan como finalidad última el procurar un estudio lingüístico en sí de los vocabularios y lenguajes especializados, sus fines son más pragmáticos: facilitar la intercomunicación entre los especialistas y la

---

Allonyms. A Semantic/Onomantic Puzzle", 1999, disponible http://www2.hawaii.edu/~fredr/homonymy.htm

[3] El ISSC (*International Social Science Committee*) y el IPSA (*International Political Science Association*) cuentan específicamente con un comité para el desarrollo de esta tarea, el COCTA (*The Committee for Conceptual and Terminological Analysis*), uno de cuyos instigadores y fundadores ha sido el propio F. W. Riggs. Para un acercamiento a sus actividades y proyectos en curso, puede consultarse MÄLKIA, M., "Developing conceptual and Terminological Analysis among Social and Human Sciences", 2000, disponible en http://www.uta.fi/laitokset/hallinto/cocta/Future%20Plans%201998.htm; RIGGS, F. W., "Conceptual and Terminological. Problems. The Cocta experience... *art cit*. y RIGGS, F. W., "IPSA/COCTA: Past and Future..., *art. cit*.

[4] Actualmente, F. W. Riggs es profesor emérito del Departamento de Ciencias Políticas de la Universidad de Hawai (Honolulu, Estados Unidos).

transmisión eficaz del conocimiento especializado, pero contando con la especificidad de cada campo.

Los aspectos fundamentales en los que Riggs sintetiza la problemática terminológico-conceptual característica de estos ámbitos de especialidad, y a los que procura dar respuesta la Onomántica, son los siguientes:

a) la ausencia de consenso en el uso de los términos por parte de los especialistas, quienes, más tendentes a la literarización del estilo que los representantes de otros ámbitos, reivindican con mayor fuerza su libertad expresiva;

b) un tipo de lenguaje y de vocabulario caracterizado fundamentalmente por su imprecisión, ambigüedad y falta de especificidad propia, esto es, un vocabulario que en su mayor parte ha sido tomado del léxico general -lo que él denomina *lenguajes délficos* por oposición a los *crípticos*, más propios de los dominios científico-técnicos[5]-, y que, por tanto, se encuentra sumamente cargado de connotaciones y significaciones asociadas[6];

c) unas prácticas lingüístico-discursivas caracterizadas sobre todo, y como consecuencia de esa tendencia a la literarización expresiva, por el uso frecuente de metaforizaciones para explicar las ideas, y por la costumbre de reutilizar en la designación de los nuevos conceptos términos que ya existen en el repertorio léxico disciplinar;

d) desde el punto de vista conceptual, Riggs destaca las redefiniciones y recategorizaciones que las distintas corrientes teóricas y marcos de pensamiento suelen llevar a cabo de unidades nocionales ya existentes también en un determinado campo. Esta observación resulta muy interesante, pues rompe el criterio comúnmente utilizado por la Terminología clásica para hacer abstracción de la inevitable polisemia de los términos. La Terminología adscribe cada acepción que el término

[5] Véase RIGGS, F. W., "Lexical Lucidity: The Intelligibility of Technical Communications", en BUNGARTEN, T. (ed.), *Wissenschaftssprache und Gesellschaft*, Hamburg, 1986, pp. 113-132.

[6] Véase RIGGS, F. W., "Shelter concepts: A necessary bridge", 1998, disponible en http://www.2.hawaii.edu/~fredr/shelt.htm, RIGGS, F. W., "Ethic Nationalism and Other Projects...", *art. cit*. y RIGGS, F. W., "From Concepts to Terms...", *art. cit*.

representa al campo de especialidad al que dicha acepción "pertenece"; así, un término que realiza un concepto particular en un determinado campo de especialidad podrá ser polisémico considerado de una manera general y potencial, pero no lo será en ese campo concreto, donde teóricamente representa un único concepto.

Y esto es cierto, porque a un informático poco le afecta lo que signifique el término virus en el dominio de la microbiología. Pero en algunos dominios, como el de la Historia y Teoría del Arte, sin ir más lejos, la cuestión no es tan simple, y así nos encontramos situaciones como la siguiente: Imitación (según Carducho), Imitación (según Alberti), Imitación (según Leonardo), Imitación (según Vasari), Imitación (según Zuccaro), etc. Es decir, el término imitación designa dentro del mismo campo conceptos que difieren entre sí sólo en algunos de sus rasgos semánticos y en función de la definición que el teórico haya dado de él. Teniendo en cuenta esta circunstancia, se explica la importancia que Riggs otorga en su metodología a los marcos teóricos y de pensamiento a la hora de describir los conceptos e ideas detectadas en el discurso, como veremos a continuación;

e) en relación con lo que acabamos de exponer, Riggs también define como una de las características inherentes de estas disciplinas la vaguedad y el carácter difuso que suelen presentar sus unidades nocionales, con límites indefinidos, amplias zonas de intersección y frecuentemente solapados entre sí (*fuzzy concepts*)[7].

Lo interesante de todas las apreciaciones que realizó Riggs en su observación de la terminología social-humanística es que no las desestimó como algo nocivo que hubiese que erradicar, sino que las asumió como características inherentes y propias de la particularidad lingüística y conceptual de estos dominios, y se decidió a desarrollar una metodología que, guiada por el mismo principio de desambiguación y clarificación del discurso que la Terminología clásica, no renunciara a esta riqueza ni a lo que se consideró

[7] Para dar explicación y una respuesta adecuada a este fenómeno, Riggs ha desarrollado, como veremos un poco más adelante, su teoría del *shelter concept*, convergente con nuestra categoría de *macroconcepto* [III.1.2.1.ac.].

particular y específico[8]. Expresado de otro modo, ideó un método de análisis coherente y adecuado a una visión realista y consecuente del término. Para Riggs, la polisemia, las connotaciones, los valores socioculturales, la sinonimia, etc., forman parte de la realidad terminológica y con ello hay que contar.

Quizá la perspectiva desde la que Riggs se enfrenta a los problemas terminológicos y conceptuales de su campo de especialidad fue la causa del atractivo que, desde un principio, ejerció en nosotros el paradigma y la metodología onomántica. Existía una evidente conexión de objetivos y de ideas y, sobre todo, al igual que la Socioterminología, nos abría un campo viable de actuación: las teorías y propuestas de Riggs contribuían a ampliar un ámbito hasta entonces restringido y encorsetado por las ideas de la Terminología clásica de raíz wüsteriana. Además, hasta entonces, F. W. Riggs había desarrollado su metodología exclusivamente en el ámbito de las Ciencias Sociales, y él mismo estaba muy interesado en expandir su propuesta a otras áreas de investigación; consciente de la importancia de su difusión, éste constituía también uno de los objetivos que el ISSC/COCTA (*Committee for the Conceptual and Terminological Analysis*) había incluido en sus planes de acción. Así que no nos resultó muy difícil establecer con Riggs una línea de colaboración e investigación común[9].

Para precisar un poco más lo que es y el modo en que Riggs entiende la Onomántica, podemos detenernos en el mismo término. Deriva de onomasiología (*Onomasiology*), y de hecho ha sido definida por el propio Riggs como la rama de la onomasiología encargada del estudio de los conceptos generales, paralela a la Onomástica (*Onomastic*), responsable del estudio de los nombres propios[10]. Así pues, y de acuerdo con esta idea, la Onomántica, en cuanto metodología de análisis, parte de las nociones y conceptos presentes en el discurso, centrándose en su estudio y descripción, y

[8] Éste es, en realidad, el origen de la Onomántica, cuyos primeros estudios podemos remontar a la década de 1970, aunque su primer resultado efectivo fue el *Intercocta Glossary. Concepts and Terms Used in Ethnicity Research*, de 1985, un glosario dedicado a los conceptos y términos utilizados en la investigación sobre etnicidad, en edición impresa, y que ya aplicaba muchos de los criterios teóricos y metodológicos de la Onomántica.

[9] Véase "Developing Conceptual and Terminological Analysis Among Social and Human Sciences...*art. cit*.

en la búsqueda y enumeración de los términos que son susceptibles de representarlos. [fig. 6].

La debilidad de las teorías de Riggs surge, básicamente, cuando trata de establecer las diferencias existentes entre la Onomántica y la Lingüística –de la que toma el concepto de onomasiología- y, sobre todo, entre aquélla y la propia Terminología, de la que quiere distinguirse a toda costa[11].

En este sentido, observamos una cierta ambigüedad; en ocasiones, las diferencias entre unas y otras no acaban de quedar claramente definidas, y en la mayoría de los casos se reducen a ligeras matizaciones de índole conceptual y teórica, nacidas del estudio exhaustivo y profundo que Riggs ha llevado a cabo del aparato nocional de la Terminología. Uno de los puntos principales de las conversaciones que mantuvimos en su despacho de la Universidad de Hawaii fue, precisamente, el relativo a este aspecto, ya que para nosotros resultaba esencial, en virtud de esta propuesta de subámbitos interdisciplinares en relación que defiende esta tesis, dejar bien marcados los factores definidores y distintivos de cada uno de los campos. Pese a todo, pudimos entresacar de sus sutiles argumentaciones algunas cuestiones claves

La Terminología, en opinión de Riggs, quiere ser onomasiológica -o lo que es lo mismo, onomántica-, esto es, partir de los conceptos e ideas para investigar sus realizaciones denominativas, ya que su tarea es, a juicio de Riggs, esencialmente descodificadora: de qué alternativas disponemos para nombrar aquella idea que tenemos en mente. Pero, pese a su intención, la Terminología no consigue en realidad su propósito de ser onomasiológica (onomántica). En primer lugar, porque adopta buena parte del vocabulario y de los conceptos de la Lingüística y de la Lexicografía, de las que, por otra parte, quiere diferenciarse, lo cual induce obviamente a confusión[12]; por eso Riggs se

[10] "Onomantics and Terminology. Part I..., *art. cit.*

[11] Precisemos que cuando F. W. Riggs habla de Terminología, tiene en mente siempre la Terminología tradicional wüsteriana asociada a la Escuela de Viena y a la TGT; durante el tiempo que estuve trabajando con él -en la primavera / verano del 2000-, la concepción terminológica de Riggs estaba al margen de la nueva vertiente lingüístico-comunicativa que se ha venido desarrollando en Europa en los últimos años.

[12] "Second, a large number of borrowed terms taken from Lexicography and Linguistics can be found in this glossary for the terminology of Terminology. Sometimes the definitions for these terms identify them as borrowed concepts drawn from the vocabulary used by lexicographers. However, sometimes new meanings are stipulated for these terms without any markings to whose that they are not borrowed concepts. Moreover, in all these cases, since the original at the newly stipulated concepts are similar,

ha afanado en desarrollar un vocabulario y un aparato de conceptos propios y específicos de la Onomántica.

En segundo lugar, porque la Terminología en sus investigaciones parte de los términos, no de las ideas o conceptos en sí mismos. Por ejemplo, la Terminología puede decidir analizar las denominaciones existentes para el concepto globalización, pero ya en esta determinación de objetivos está utilizando un término -globalización-, que inconsciente y sensiblemente es susceptible de condicionar su análisis. De ahí que Riggs nunca parta de un término entrada –*entry term*-, como la Terminología, sino de la noción en sí misma, que suele presentar describiéndola en una breve frase –*description*- o representándola mediante algún código alfanumérico –*notation*-.

Además, según Riggs, el registro terminológico, al partir de un término-entrada, tiende a definir - en el sentido lingüístico y lexicográfico- uno de los posibles sentidos del término, mientras que un registro onomántico describe un concepto –no lingüístico- y ofrece información sobre sus posibles modos de representarlo –con palabras o símbolos-[13].

Por otra parte, a juicio de Riggs, la Terminología incluye un campo de acción más amplio, ya que, aunque para sus objetivos necesita aplicar un tipo de metodología onomasiológica como la que lleva a cabo este paradigma, también trabaja sobre problemas que se alejan de las cuestiones propiamente onománticas. De este modo, la Onomántica se nos presenta con claridad como una perspectiva de análisis, susceptible de ser aplicada dentro del ámbito de la Terminología y también en otras áreas de investigación.

Por lo que concierne a la Lingüística/Lexicografía, Riggs no tiene problemas en establecer las diferencias respecto de la Onomántica, ya que él las identifica sin más -y de un modo bastante restrictivo- con el paradigma semasiológico [fig. 8], y éste, a su vez, con la ordenación alfabética[14], puesto

---

ambiguity is unavoidable". ("Onomantics and Terminology. Part III..., *art. cit*., véanse también "Onomantic and Terminology. Part I... *art. cit*. y "Onomantic and Terminology. Part II..., *art. cit*.)

[13] En opinión de Riggs, mientras que el estudio terminológico es todavía semántico –define significados-, al no haberse desligado completamente de las nociones de la Lingüística y de la Lexicología, el onomántico es absolutamente conceptológico.

[14] Cfr.: "Analicemos ahora en forma más sistemática las características esenciales del paradigma léxico (o lexicográfico) que se presenta en los diccionarios generales de la lengua [...] Se distinguirán cuatro características: 1. elección restringida de las palabras; 2. ordenamiento alfabético; 3. información

que, según afirma, la tarea semántica de estas disciplinas consiste en definir el significado de palabras polisémicas o en distinguir el sentido de palabras aparentemente sinónimas[15]. Sin embargo, éste resulta uno de los puntos más ambiguos y débiles de su desarrollo teórico, ya que la semasiología tan sólo constituye una de las metodologías de análisis semántico de la Lingüística, teniendo su perspectiva complementaria, precisamente, en la onomasiología[16]; y, por supuesto, la ordenación alfabética no es constitutiva del paradigma semasiológico[17].

Quizá más contundente para establecer la delimitación entre Lingüística/Lexicografía y Onomántica sea el hecho de que la perspectiva desde la que parte Riggs, así como sus propósitos no son lingüísticos. Bajo su punto de vista, las expresiones que designan los conceptos no son palabras en sí mismas -en el sentido de lexemas- que contengan significados que haya que definir, sino etiquetas o símbolos lo que él llama *tags*- que únicamente actúan como representantes de una idea, función que puede desempeñar tanto un signo lingüístico como uno no lingüístico[18]. En consecuencia, la función de la Onomántica no es ofrecer información sobre lo que las palabras significan, sino sobre las propiedades que describen un concepto en particular y cómo éste puede ser representado sin ambigüedad.

Pese a todas estas indefiniciones de su doctrina, el conjunto de categorías, conceptos y mecanismos, teóricos y metodológicos, que Riggs ha venido desarrollando en los últimos decenios bajo el marco de la Onomántica comportan un indudable valor e interés, puesto que están formulados para

---

pragmática inadecuada; y 4. determinación de los sentidos de una palabra en un solo asiento [entrada]". (RIGGS, F. W., *Informe Interconcept..., ob. cit*., p. 18).

[15] Sigue, pues, en esta argumentación, la propia delimitación establecida por la TGT. [V. II.1.2.2.a]

[16] Pese a esta adscripción, Riggs no descarta el paradigma semasiológico; por el contrario, y en oposición a lo sistematizado en la TGT, él mismo ha defendido en numerosos escritos la conveniencia de llevar a cabo una integración entre las perspectivas semasiológica y onomasiológica –onomántica- para la descripción de los conceptos y la asignación adecuada de sus representantes terminológicos. Cfr.: "Since tags are, typically, words or phrases with several connotation that can easily create ambiguity, cue need a semantic method to highlights these meanings and see how the affect their use". ("Onomantic and Terminology. Part I..., *art. cit*.) Véanse también entre otros "Ethnic Nationalism and other projects. The complementarity of semantics and onomantics..., *art. cit*. y "Homonyms, Heteronyms and Allonyms. A Semantic/Onomantic Puzzle..., *art. cit*.

[17] Sobre esta cuestión, véase el epígrafe II.2.4.1.ab.

[18] La vertiente, pues, en la que se sitúa es claramente simbológica.

adecuarse a la especificidad tanto conceptual como terminológica de las disciplinas sociales y humanísticas.

Así, podemos decir que una de las aportaciones de la Onomántica respecto de la Lingüística y la Terminología ha sido la de desarrollar una metodología pensada específicamente para el análisis conceptual y terminológico de estas disciplinas, reconduciendo las posibles disfuncionalidades existentes en las prácticas de la Terminología y estableciendo con claridad las diferencias entre una semántica lingüística y otra conceptológica, aunque sin descartar la posibilidad de complementariedad entre ellas.

II.1.3.2 La Onomántica desde nuestro punto de vista (fig. 11): préstamos, equivalencias y convergencias

La toma de contacto con las tesis de Riggs tuvo el mismo efecto que el "descubrimiento" por nuestra parte de la Socioterminología: en el rígido y restrictivo mundo de la Terminología clásica y de la TGT, ambas perspectivas representaban una vía posible y operativa para desarrollar estudios propiamente terminológicos sin tener que ceñirse a esquemas de pensamiento y prácticas metodológicas que apenas sí podían aplicarse a un dominio de especialidad, como el artístico, caracterizado por la flexibilidad de su estructura conceptual, la alta carga semántica de sus términos y la variedad expresiva de sus comportamientos lingüístico-discursivos.

Concretamente, como decíamos al principio de este capítulo, la Onomántica había surgido como consecuencia de la inadecuación que el profesor Riggs había observado entre la teoría tradicional de la Terminología y la realidad conceptual y lingüística de las disciplinas sociales y humanísticas. De modo que, desde otro punto de vista y guiado por otros objetivos, Riggs había llevado a cabo un revisionismo crítico de sus principios y métodos de igual modo que lo había hecho la Socioterminología en el ámbito europeo.

Por supuesto, no todo lo teorizado por Riggs ha sido objeto de nuestro interés. De sus tesis y propuestas hemos entresacado aquello que se ha

considerado más interesante y más fructífero para los estudios terminológico-conceptuales en el campo artístico, así como para el desarrollo de nuestro proyecto particular. A fin de no ser reiterativos, de su explicación detallada y del tipo de adecuación que hemos llevado a cabo para adaptar estos préstamos a nuestros objetivos concretos nos encargaremos a lo largo de este discurso, en sus capítulos correspondientes. No obstante, enumeraremos ahora brevemente los aspectos onománticos que nos han servido para continuar configurando ese espacio de relación interdisciplinar y elaborar una metodología integrada. Precisemos también previamente que, según reza el título de este epígrafe, hablamos de préstamos y equivalencias, ya que, como ocurre en cualquier proceso de integración, los principios teóricos y metodológicos prestados han tenido que experimentar el consiguiente proceso de adaptación a la especificidad del campo y del proyecto en cuestión.

1. *Marco ideológico y viabilidad.* En primer lugar, la Onomántica nos ha ofrecido un marco adecuado en el que situar el estudio de la terminología y epistemología artística contando con su especificidad esencial. Como hemos señalado, la Onomántica ha desarrollado un concepto de término más adecuado a la realidad de las terminologías sociales y humanísticas; así, sus presupuestos se fundamentan en una concepción del término como unidad expresiva que puede ser polisémica, altamente connotada, equívoca en contexto y ambigua en su compresión e interpretación[19]. Y esta realidad insoslayable se asume como una característica inherente de los lenguajes y vocabularios de dichas disciplinas. La cuestión no es, pues, abstraerla mediante artificios teóricos o eliminarla creando un lenguaje nuevo, sino desarrollar métodos e instrumentos que, contando con esta circunstancia, sean capaces de facilitar su desambiguación en contexto y describir sus contenidos semánticos con eficacia.

Por lo que respecta a los conceptos o epistemología de estas disciplinas, también la Onomántica parte de una visión ajustada a su realidad. Siendo consciente del carácter vago y difuso que suele caracterizar las fronteras y

[19] Es lo que Riggs ha llamado *equivocal terms*, términos que dentro de un mismo campo de especialidad han asumido diversos sentidos o acepciones conceptuales, de modo que su uso en contexto puede resultar equívoco y ambiguo si el especialista no ha clarificado, mediante una definición estipulativa previa, con qué sentido lo va a utilizar.

límites de sus unidades conceptuales, Riggs ha concebido una categoría teórica (*shelter concept*) que permite describir y clasificar nociones con una cierta precisión, pero sin que esto suponga llevar a cabo cortes artificiales entre unidades conceptuales que, en realidad, no son más que aspectos semánticos o ligeras matizaciones de una unidad conceptual mayor en la que se integran.

2. *Aparato teórico.* Además de este marco ideológico, también la Onomántica nos ha ofrecido un aparato de conceptos interesante. Tal y como decíamos en los epígrafes anteriores, en su deseo de diferenciarse lo más posible de la Terminología, Riggs se ha esforzado por construir un cuerpo conceptual bien delimitado y específico de la Onomántica. De entre todos ellos, nosotros nos vamos a servir de dos, principalmente.

a) *El marco de teorización*

b) *La noción de shelter concept*

a) *El marco de teorización.* Esta categoría, que según veremos va a desempeñar una función decisiva en nuestra propia construcción teórica y metodológica, no es en esencia un concepto teorizado y definido como tal por Riggs, se trata, en realidad, de una idea implícita en sus presupuestos que nosotros hemos desarrollado y sistematizado en esta noción a la que denominamos *marco de teorización*. Recordemos que en el capítulo anterior habíamos insistido en el hecho de que la polisemia de los términos y la variedad léxica de los vocabularios especializados tenía que ver no sólo con contextos pragmáticos, de uso, sino también con los marcos ideológico-culturales y, especialmente, teóricos en los que dichos términos son utilizados. Una circunstancia que, pese a todo, no había sido contemplada por la Terminología clásica. Sin embargo, cualquier especialista sabe que una misma unidad conceptual, en distintos marcos de pensamiento o paradigmas teóricos, será probablemente designada con términos diferentes. También los conceptos experimentan redefiniciones y recategorizaciones según el contexto o marco en el que se formulan, lo cual afecta, consecuentemente, a la extensión semántica de los propios términos.

Pues bien, uno de los aciertos de Riggs ha sido llamar la atención sobre este hecho como uno de los fenómenos frecuentes y naturales de las disciplinas sociales y humanísticas, e integrarlo en su construcción teórica y metodológica como un parámetro más que hay que considerar[20].

Así pues, tomando como base esta idea, nosotros hemos desarrollado la categoría *marcos de teorización*, uno de los campos que conforman los registros conceptuales de nuestro modelo de tesauro y, en consecuencia, parte de la información que éste nos proporciona. Sobre esta cuestión, volveremos con más detalle en los capítulos III.1.3 y IV.4, donde abordamos específicamente la construcción y estructura de dicho tesauro.

b) El *shelter concept* es una categoría nocional desarrollada específicamente por F. W. Riggs para intentar explicar y adecuarse al funcionamiento y naturaleza de los conceptos propios de las disciplinas sociales y humanísticas[21]. En este caso, sin embargo, no podemos hablar de préstamo, sino de una absoluta convergencia de pensamientos, ya que, en la memoria de licenciatura que defendimos en 1998, nosotros ya propusimos la noción de *macroconcepto*[22], categoría que, aunque desarrollada independiente y previamente a la del *shelter concept*, puede ser tenida como una noción paralela y equivalente a aquélla.

Aunque nos detendremos sobre este tema en el capítulo correspondiente [III.1.2.], digamos brevemente que el *shelter concept* y el *macroconcepto* se definen como categorías nocionales amplias, difusas en sus límites, pero que sin embargo cuentan con un núcleo de características claras y precisas, y que integran una potencialidad de conceptos particulares, fruto de las diferentes redefiniciones y reinterpretaciones -diacrónicas y sincrónicas, individuales, culturales o

[20] "Normally several approaches need to be taken into account by those wishing to master the vocabulary of a Field, since exponents of another. The same words may have different meanings and the same concept different names. No doubt, the diversity of approaches varies from field to field. In some cases, for example, there may be pronounced differences between a Marxist, a non-Marxist, and a Neo-Marxist interpretation. In other fields, we will find major differences between the kinds of theories formulate in developing countries at those found in industrialized regions. It would be presumptuous and perhaps futile to try to spell out such differences here. However, one important distinction based on the disciplinary status of a field is worth nothing". (*The Intercocta Manual..., ob. cit.,* p. 25).

[21] "Shelter concepts: a necessary bridge..., *art. cit*.

[22] RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*., vol. II, pp. 66-69.

ideológicas- operadas sobre dicha categoría cognoscitiva por los diversos autores, marcos teóricos o corrientes de pensamiento. Así pues, responden de una manera más adecuada a la naturaleza de los conceptos sociales y humanísticos.

3. *Aspectos metodológicos.* También desde el punto de vista metodológico, la Onomántica ha sido un campo fructífero para nosotros. Por una parte, porque el propio Riggs ha defendido la necesidad de una integración entre los paradigmas onomasiológico y semasiológico, lo cual constituye uno de los puntos clave de nuestra propuesta de metodología integrada[23].

Por otra parte, porque la Onomántica es, en esencia, una metodología onomasiológica de carácter netamente epistemológico, y nuestro proyecto de tesauro, aunque mantiene la complementariedad propia de la metodología integrada en la que se fundamenta, construye una de sus secciones a partir justamente de este tipo de onomasiología epistemológica -o conceptológica-.

Y además, porque en la construcción de sus glosarios onománticos[24], Riggs ha empleado una serie de mecanismos y componentes que nosotros hemos querido adoptar en la configuración de nuestro tesauro particular; en primer lugar, por el interés que comportan en sí mismos; y, en segundo lugar, porque responden plenamente a la base ideológica según la cual éste ha sido concebido[25]. Dichos mecanismos y componentes son:

a) el esquema de clasificación o estructura conceptual como elemento articulador;

b) las definiciones sistemáticas con sus *entailed terms* -o conceptos vinculados-;

---

[23] Véase la nota 16.

[24] Estos glosarios se pueden consultar online. Véanse, por ejemplo, *Turmoil Among Nations: concept Record*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/tan-f,.htm; *Globalization. Key Concepts*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/glocon.htm; *Glossary for Terms used in IPSR Symposium*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/gloss.htm; *Hypertext Glossary on Poverty,* 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/crop.htm

[25] La concepción, configuración, construcción y funcionamiento específico de nuestro modelo de tesauro se aborda en la sección III de esta exposición.

c) el sistema de hipertexto en un entorno cibernético[26]**;**

d) la noción de *hospitality*, que nos presenta una estructura conceptual flexible, con "huecos" o lugares vacíos (*gaps*) para alojar los nuevos conceptos que van surgiendo durante el proceso de investigación; y

e) por último, nos referiremos a la práctica onomántica de adscribir términos a aquellas nociones o ideas presentes en los discursos pero que carecen todavía de un representante terminológico concreto. Esta práctica, en la que se fundamenta buena parte del carácter prospectivo que define este paradigma, también resulta de sumo interés para nuestro trabajo. Los que tratamos con documentos de teoría y crítica artística sabemos que una buena parte de las nociones presentes en los textos se expresan mediante frases explicativas o paráfrasis, sobre todo cuando la terminología se encuentra en una fase de constitución o en proceso de formación. La asignación de un término adecuado a dichas ideas y su compilación sistemática en glosarios construidos al efecto facilitaría enormemente los análisis futuros y permitiría circunscribir mejor el concepto designado[27].

---

[26] El hipertexto es el lenguaje que permite la navegación textual dentro del mismo documento o a través de una variedad de ellos mediante los llamados hiperenlaces o hipervínculos, zonas sensibles, marcadas y reconocidas por el programa. El sistema teórico y metodológico de la Onomántica se entiende y resuelve en su vinculación inherente al mundo cibernético e internáutico. Dicho de otro modo, la Onomántica que desde la década de 1990 ha teorizado y desarrollado Riggs se explica como una metodología orientada de manera específica a la constricción de recursos e instrumentos para el ciberespacio. Por supuesto, el hipertexto no constituye una prerrogativa exclusiva de los recursos de la Web y mucho menos de la Onomántica, pero sí es cierto que Riggs ha sabido hacer de dicho sistema un elemento esencial de la estructura metodológica y del funcionamiento de su paradigma. Por eso, los glosarios onománticos son hipertextuales por definición. Sobre esta cuestión, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Recursos para la investigación en la era de la cibernética: presentación de un glosario onomántico hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística´, en *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español.* Actas del XIII Congreso del CEHA. Granada, 31 de octubre-3 de noviembre del 2000, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada, vol. II, pp. 1159-1170.

[27] En nuestro tesauro particular, dicho proceso de terminologización -terminologización a posteriori, puesto que tratamos con conceptos del siglo XVII- se expresa a través de una convención ortotipográfica, el código [s.t.] dispuesto a la derecha del término, que viene a indicar que, si bien la idea o concepto se ha podido constatar con nitidez en el contexto discursivo, no ha sido posible detectar en cambio la existencia y uso de una expresión terminológica precisa para su designación. En relación con los símbolos y convenciones utilizados en la configuración gráfica del tesauro, remitimos al epígrafe III.1.2.1.ac.

Todas estas cuestiones serán abordadas con detalle en la sección III de nuestra exposición, dedicada específicamente a describir la construcción, configuración, estructura y funcionamiento del modelo de tesauro que presentamos.

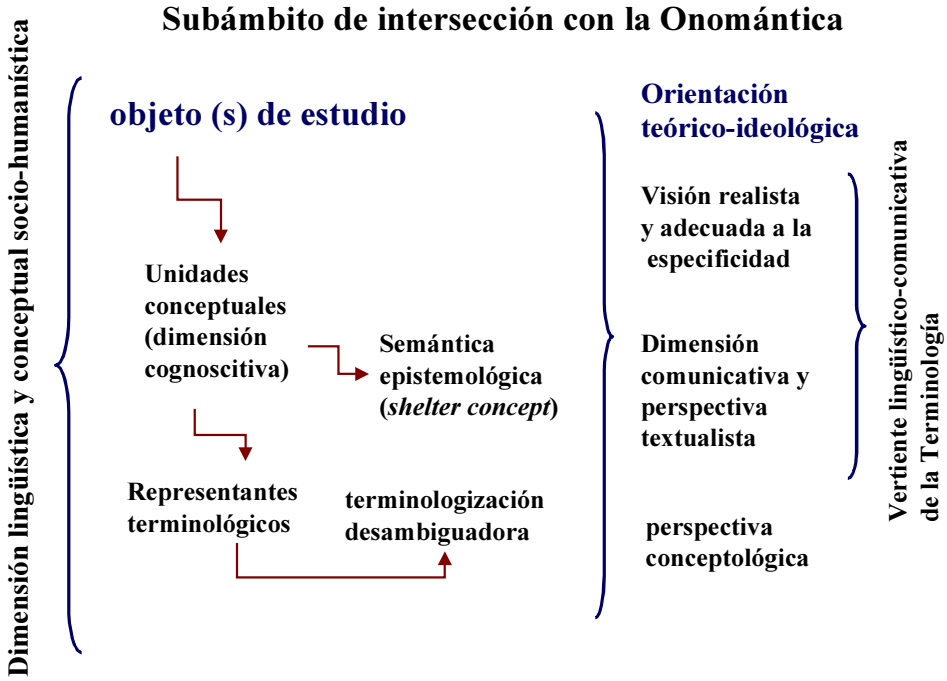


Fig. 11: subámbito de intersección con la Onomántica.

MENU SALIR

II.1.4. PARÁMETROS DE LA RELACIÓN

...las condiciones de existencia de una historia del arte residen en poner de manifiesto la relación directa y concreta de este campo de investigación con los problemas fundamentales de la situación en que se encuentra la historia del arte en el último periodo de este siglo...
(LAJOS VAYER (ed.), *Problemi di metodo. Condizioni di esistenza di una storia dell´arte*, Bolonia, Club, 1982, p. 2)

Nuestra propuesta de configurar un ámbito y un modelo de estudios artísticos a partir de la relación establecida con las disciplinas analizadas en los capítulos anteriores no constituye una cuestión gratuita o caprichosa, por el contrario, se trata de una condición exigida por cualquier ciencia: la puesta al día de su aparato metodológico y la necesidad de plantear desde el punto de vista teórico nuevas posibilidades enriquecedoras al hilo de las disciplinas que van surgiendo y se van desarrollando en el universo de la investigación y de la ciencia[1].

La existencia de una epistemología, de unos términos y de unas prácticas lingüístico-discursivas propias y específicas de la disciplina artística no ofrece dudas. Es fácil comprobar que cuando nos comunicamos dentro de nuestro medio profesional, utilizamos una serie de vocablos, de nociones y de ideas que en otros contextos de nuestra actividad cotidiana no emplearíamos. Igualmente, la comprensión de un texto que verse de manera especializada

[1] En 1951, E. Lafuente Ferrari, en la primera reflexión recogida por escrito sobre la disciplina de la Historia del Arte en España, reconoce la necesidad que el especialista tiene de plantearse, al menos alguna vez, las cuestiones fundamentales en torno a las que gira esta disciplina. (Véase *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 195, p. 32).

sobre temas propiamente artísticos requiere el conocimiento previo de los términos, expresiones y conceptos empleados, requisito sin el cual la información contenida resultaría completamente inaccesible.

A primera vista, pues, parece que plantear la validez de los estudios terminológicos como una dimensión más de nuestra área de conocimiento resulta absolutamente legítimo, aunque sabemos que, sólo en la medida en que un estudio de este tipo ayude a clarificar el fenómeno complejo que constituyen las manifestaciones del Arte, podrá ser aceptado en este ámbito como instrumento de trabajo y de conocimiento.

En consecuencia, para verificar en qué medida la Terminología, la Lingüística, la metodología onomántica, así como las disciplinas y subdisciplinas a ellas vinculadas pueden ser útiles desde el contexto específico de los estudios artísticos, es necesario llevar a cabo una reflexión -aunque sea breve- sobre el modo en que este campo del conocimiento se configura y entiende en la actualidad, y determinar en sus líneas generales qué es y en qué consiste el hecho artístico, su objeto de estudio. Como ha ocurrido en los capítulos precedentes, también por lo que respecta a la Historia del Arte tendremos que tomar una opción epistemológica, la cual nos servirá como marco ideológico en el que situar nuestra propuesta general de estudios artísticos y nuestro proyecto particular de tesauro.

Para concretar dicha opción, plantearemos esta reflexión sobre tres aspectos fundamentales: la noción de hecho artístico; el carácter disciplinar de la Historia del Arte en virtud de dicha noción; y las vertientes posibles y potenciales del estudio terminológico-conceptual dentro de ese contexto general.

II.1.4.1. El ámbito de la Historia del Arte

II.1.4.1.a. *El hecho artístico: multidimensionalidad y pluralidad*

En un principio, podemos decir que el objeto de estudio básico y nuclear de nuestra disciplina son las manifestaciones artísticas o lo que comúnmente llamamos obras de arte, esto es -sin entrar en mayores disquisiciones teóricas o filosóficas-, las expresiones empíricas y visuales, fruto de la actividad creadora y creativa del hombre, y que por sus características se constituyen en una manifestación de orden estético.

Al igual que ocurre con el objeto de estudio de la Lingüística y de la Terminología, la propia naturaleza de estas manifestaciones nos obliga a hablar nuevamente en términos de multidimensionalidad, ya que el hecho artístico es complejo y polivalente, posibilitando -o exigiendo-, por tanto, un acercamiento multi e interdisciplinar[2].

Ahora bien, en esta consideración del objeto de estudio de nuestra disciplina no podemos olvidar el discurso teórico, crítico e histórico que se gesta en torno a este hecho artístico, cuya exégesis y análisis se ha venido configurando desde hace tiempo como una orientación necesaria en la investigación sobre el Arte. Las asignaturas de Fuentes de la Historia del Arte, Historiografía o Teoría artística, cada vez más consolidadas en los ámbitos académicos, nos confirman no sólo la aparición de nuevas vertientes investigadoras y subdisciplinas, sino también el correspondiente fenómeno

[2] Toda manifestación artística se nos presenta como el producto de la actividad física y mental del hombre, por tanto, concreción de un pensamiento determinado por motivaciones psicológicas, afectivas y mentales de muy diversa índole. Asimismo es un objeto con una existencia real y empírica, y en consecuencia con propiedades físicas que pueden ser descritas y medidas. A su vez, es signo, síntoma y documento, puesto que su génesis se implica en un contexto histórico-cultural específico al que le corresponde una estructura de pensamiento concreta. Es además un medio de expresión y un vehículo privilegiado para la comunicación, lo que hace del objeto artístico un instrumento para la interacción social y un elemento altamente significativo, comportando una dimensión semántica tanto desde el punto de vista argumental como formal. En cuanto medio de expresión, el objeto artístico es autónomo y específico: posee un lenguaje, un código de signos y una potencialidad de configuraciones estructurales que le son propias y privativas

implícito: la ampliación y diversificación del objeto de estudio. Así, junto a las manifestaciones artísticas y sus autores, ahora interesan también las ideas, las ideologías y las teorías sobre el arte.

Paradójicamente, sin embargo, todavía no se ha llevado a cabo una reivindicación plena de la legitimidad de dichos aspectos -igualmente productos del Arte y de su historia- en cuanto objetos epistemológicos en sí mismos. En todos los estudios que acometen de un modo global y didáctico la disciplina de la Historia del Arte y sus circunstancias, desde el primero de Lafuente Ferrari[3] en España hasta el más moderno, estas cuestiones aparecen consideradas únicamente como factores auxiliares para la comprensión e interpretación de las expresiones empírico-visuales que llamamos obras de arte[4]. No obstante, podemos traer a colación unas palabras ilustrativas de Calvo Serraller, pronunciadas hace algún tiempo: "[...] sería absurdo pretender que la interpretación ideológica de una obra artística agota la significación que ésta pudiera tener, pero es igualmente absurdo el aceptar la irreducibilidad de lo artístico a costa de negar sustantividad al discurso literario [...] Y, al respecto, conviene recalcar, por evidente que parezca, que la historia de la literatura o de la crítica artística no tienen por objeto el darnos la clave de interpretación de las obras de arte mismo, sino simplemente historiar e interpretar lo que se ha dicho de esas obras" (el subrayado es del autor)[5].

Al respecto, H. Bauer afirma que la historiografía del Arte, esto es, la reflexión sobre cómo los fenómenos artísticos han sido tratados e interpretados,

---

[3] *Ob. cit*.

[4] M. Freixa, por ejemplo, afirma que "la obra de arte es la primera y principal fuente documental con que cuenta el historiador del arte", mientras que las fuentes documentales constituyen un material auxiliar y secundario. ("La Historia del Arte como historia. Las técnicas de investigación y el problema de las fuentes", en AA. VV., *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 61-87). En la obra de G. C. Argan y M. Fagiolo, se lee: "La storia dell´arte è, ovviamente, storia delle opere d´arte". (*Guida a la storia dell´arte,* Firenze, Sansoni, 1974, p. 12). Fernández Arenas, por su parte, es claro y restrictivo a este respecto; así, aunque incluye la Historiografía y la Literatura artística como un componente importante de los temas de la Historia del Arte, sin embargo, afirma contundente que " [...] el estudio de estos temas, aunque convenientes y a veces necesarios, no constituyen el objeto específico de la historia del arte". (*Teoría y metodología de la Historia del Arte,* Barcelona, Anthropos, 1990[2] (1982), p. 37). Para O. Pächt (*Historia del arte y metodología,* Madrid, Alianza, 1993 (1977), pp. 10-11), el fenómeno artístico sigue siendo el objeto empírico visual entendido y asumido como obra de arte. Igualmente, en una obra introductoria al arte como es la de Borrás Gualis y otros (*Introducción general al arte*, Madrid, Istmo, 1996[2]), que en su nota preliminar declara que se destina a "cualquier lector que desee aproximarse a la compresión del Arte" (p. 14), únicamente atiende a la "compresión" de la obra de arte en cuanto objeto empírico-visual.

[5] *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1981, p. 19.

forma igualmente parte de la propia historia del arte[6]; en consecuencia, debería ser objeto de estudio con pleno derecho de una disciplina que tenga por objetivo, precisamente, la historia del Arte. Asimismo, también Bauer llama la atención sobre el hecho de que esta historia artística no lo es sólo de las obras, sino también y sobre todo de lo que se ha dicho, pensado y reflexionado sobre ellas; es, pues, conjuntamente la historia de las ideas y de las concepciones que en los diferentes momentos se han manifestado en relación con la noción abstracta Arte.

Y aquí, a mi juicio, nos encontramos con la cuestión clave. Porque, en realidad, el Arte como tal, objeto específico de esta disciplina que llamamos Historia del Arte -y no Historia de las "obras de arte"-, es fundamentalmente una construcción conceptual e ideológica desarrollada a lo largo del tiempo, y no sólo un objeto material, describible y observable; de ahí que se pueda afirmar que "[...] si la reflexión histórica no hubiese intervenido, hoy no habría ningún arte"[7]. Esta reformulación del objeto de estudio *Arte* nos lleva a asumir los sistemas teóricos, las corrientes ideológicas, los métodos, los conceptos, etc. como factores esenciales de la actividad investigadora y hermenéutica de nuestra disciplina. Siguiendo con lo dicho en líneas anteriores, éstos son igualmente producto del arte y de su historia, y, por tanto, como tales hechos artísticos hay que considerarlos.

¿Por qué, sin embargo, seguimos definiendo la Historia del Arte como estudio e investigación de los "objetos" artísticos? Pienso que por un cierto convencionalismo académico que circunscribe la noción *Arte* a *hecho artístico* y éste a *objeto artístico*. Sin embargo, a mediados del XIX, el objeto de la hermenéutica ya se había extendido desde las obras de arte como tal entidad

[6] *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Taurus, 1981 (1976), pp. 72-73.

[7] *Ibídem*. Pese a todo, y por eso hablamos de circunstancia paradójica, Bauer sigue considerando el estudio y crítica de las fuentes, de los textos y de la literatura artística en general como una ciencia auxiliar de lo que él llama Historiografía del Arte ("El estudio de las fuentes es la doctrina de la utilización de las noticias con el fin de clarificar un objeto [...] Además, el artista, el mecenas, la iconología, etc. no son la obra de arte efectiva, objeto de este estudio de las fuentes". (*Ibídem*, p. 145). Con todo, y aun manteniendo esta relación de auxiliaridad respecto de la Historiografía del Arte, en otra parte afirma: "Desde cualquiera de las posiciones, la literatura artística es también autosuficiente, sobre

efectiva al terreno de lo abstracto (el espíritu de los pueblos, etc.)[8]; e incluso intuitivamente todos alcanzamos a comprender que la noción *Arte* es mucho más que un determinado producto material de cualidades estéticas.

Esta visión de la Historia del Arte, orientada en su estudio a los objetos artísticos, implica además que los distintos procedimientos metodológicos que de alguna forma se han sistematizado para el desarrollo de la actividad investigadora giren en torno a dicho estudio y conocimiento, relegando, lógicamente, el análisis y la crítica de los factores teóricos e ideológicos a una posición de auxiliaridad o complementariedad interpretativa.

Continuando con nuestra argumentación, diremos que el texto o discurso a través del cual se canaliza el conocimiento artístico también adquiere una entidad propia. En primer lugar, en función de lo que en él se dice o de lo que de él es susceptible interpretarse: el texto es fuente de datos concretos y positivos a través de los cuales llevamos a cabo la reconstrucción de la historia material de las obras estudiadas, y también es expresión y manifestación del complejo ideológico-cultural en el que se explica el fenómeno del Arte y de las artes. En segundo lugar, el texto adquiere una entidad propia en cuanto realidad en sí misma, no ya por lo que dice o comunica, sino por lo que es: unidad en la que confluyen factores lingüísticos y extralingüísticos, subjetivos y culturales, y que se adecua a una construcción determinada -construcción textual y discursiva, modelos narrativos, etc.- que es preciso desentrañar. Al igual que las teorías, metodologías y sistemas conceptuales, los textos y discursos, en cuanto construcción, son también producto y manifestación de la comunidad de especialistas –historiadores, teóricos, críticos, artistas mismos, etc.- que reflexionan sobre el Arte y sus expresiones, y que, en consecuencia, *hacen el Arte.*

El corolario lógico que se desprende es el siguiente: puesto que el conocimiento sobre el Arte y las artes vigente en cada época, con su consiguiente diversidad de nociones y conceptos formulados, se manifiesta a través de los términos y de las expresiones lingüísticas que los representan -no olvidemos que el lenguaje interactúa con el conocimiento, contribuyendo a su

todo como Teoría del Arte, forma genuina y particular del pensamiento humano [...]" (*ibídem*, p. 153).

[8] Véase *ibídem*, pp. 158-159.

formulación y construcción -; y puesto que el texto o discurso, a través del que se canaliza y difunde este conocimiento artístico en su heterogeneidad de concepciones, teorías y propuestas estéticas, se configura a partir de dichos términos y expresiones, resulta que la comprensión del lenguaje y de la terminología empleada en cada momento histórico-cultural no sólo se nos presenta como algo indispensable -por razones obvias de compresión e intercomunicación autor / lector-, sino que, en realidad, constituye el primero y único punto de partida para un acercamiento al texto en sí y a lo que a través de estos textos se nos dice[9]. En este sentido, Bauer afirma que la historia de la Historiografía es, entre otras cosas, la de las narraciones de las convenciones terminológicas –lo que tal o cual término significa en un contexto histórico-cultural y teórico dado-. Según este autor: "La historia de la Historiografía del Arte es la de un lenguaje en continua transformación"[10]. Importante reivindicación, pues, del lenguaje artístico como una parte constitutiva de la Historiografía del arte y de su historia.

Esta valoración de los escritos artísticos nos sitúa ante una conocida controversia, que se puede resumir en los siguientes interrogantes: ¿es posible plantear una Historia del Arte a través de los textos?, ¿es legítimo acudir a los documentos externos al objeto artístico o, por el contrario, debemos limitarnos -como propone, por ejemplo, el modelo exegético de O. Pächt[11]- al estudio del objeto en sí, sin intentar buscar las claves de su esencia más allá de lo específicamente artístico?; en definitiva, recalamos en una antigua disyuntiva: ¿es posible la interpretación de la obra de arte desde un enfoque contextualista o sólo puede ser interpretada desde el aislacionismo del objeto en sí mismo autosuficiente?

Nuestra postura al respecto vuelve a ser integradora: ambas perspectivas son legítimas en cuanto propuestas metodológicas porque ambas responden a

[9] "Aun cuando en el texto convergen otros elementos, llamados extralingüísticos, cuando nos enfrentamos a la lectura hermenéutica del texto sólo tenemos un referente: el lingüístico. Lo dado como punto de partida es tan sólo el lenguaje". (ORTEGA ARJONILLA, E., *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción,* Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 121).

[10] *Ob. cit.,* pp. 159 y ss.

[11] *Ob. cit*, pp. 10 y ss.

parámetros distintos pero igualmente pertenecientes a la obra artística. Afirmamos, sin embargo, que sólo desde una visión contextualista es posible una compresión global del fenómeno artístico como consecuencia a su condición fundamentalmente contextual e histórico-cultural, y que para ello se hace necesario de modo indiscutible la puesta en valor de los textos y de su discurso.

En cualquier caso, lo que nosotros pretendemos no es tanto justificar una postura que sabemos ampliamente aceptada, sino traer a un primer plano la legitimidad de esa condición epistemológica como objetos de estudio en sí que pensamos deben tener las dimensiones teórico-conceptual, textual y lingüística en nuestra disciplina artística.

Por eso, no estamos de acuerdo con Fernández Arenas cuando afirma: "El objeto sólo puede ser uno, aunque múltiple en su existencia: la obra de arte. Los objetivos pueden ser muchos, tantos como los temas de posible estudio en relación con la problemática artística [...]"[12] Pensamos que esta multiplicidad de temáticas y objetivos, entre los que se encontrarían la teoría y crítica artística, con sus manifestaciones textuales y lingüístico-discursivas, no sólo tienen que convergir en un mayor y mejor conocimiento de las expresiones empírico-visuales del quehacer artístico, sino que pueden -y diríamos, deben- constituirse en objetos epistemológicos en sí mismos.

Por todo lo dicho, es posible afirmar que en la actualidad el objeto de estudio artístico no es sólo polivalente y multidimensional, sino que también es un objeto plural, heterogéneo y diversificado. En esta ampliación que ha experimentado nuestra disciplina en lo que respecta a vertientes y objetos de análisis, deberíamos incluir como un parámetro con entidad propia, además de la realidad textual, con su discurso literario y teórico-crítico -según se ha venido haciendo en los últimos tiempos-, la dimensión lingüística mediante la que se construye el texto y a través de la que se expresa y formula el conocimiento. [Fig. 12].

Y todavía argüiremos una cuestión más: los textos y discursos, con su dimensión terminológico-lingüística y conceptual asociada, son, ciertamente, una fuente de la que extraer información, susceptible de investigación

[12] *Ob. cit*., pp. 24-25.

hermenéutica y filológica, base y fundamento de los estudios de Historiografía y Teoría del Arte; pero también constituyen el medio para la comunicación, difusión y transmisión de ideas entre los especialistas de nuestra disciplina, y, consecuentemente, para la profundización y desarrollo del conocimiento artístico, sólo posible a partir de dicho intercambio de saberes. De esta manera, se hace evidente que estos textos, así como las ideas en ellos contenidas y las expresiones lingüístico-terminológicas empleadas constituyen una realidad efectiva y actuante de nuestra comunidad científico-profesional actual, y, por tanto, su estudio se nos presenta como una auténtica y necesaria reflexión metadisciplinar.

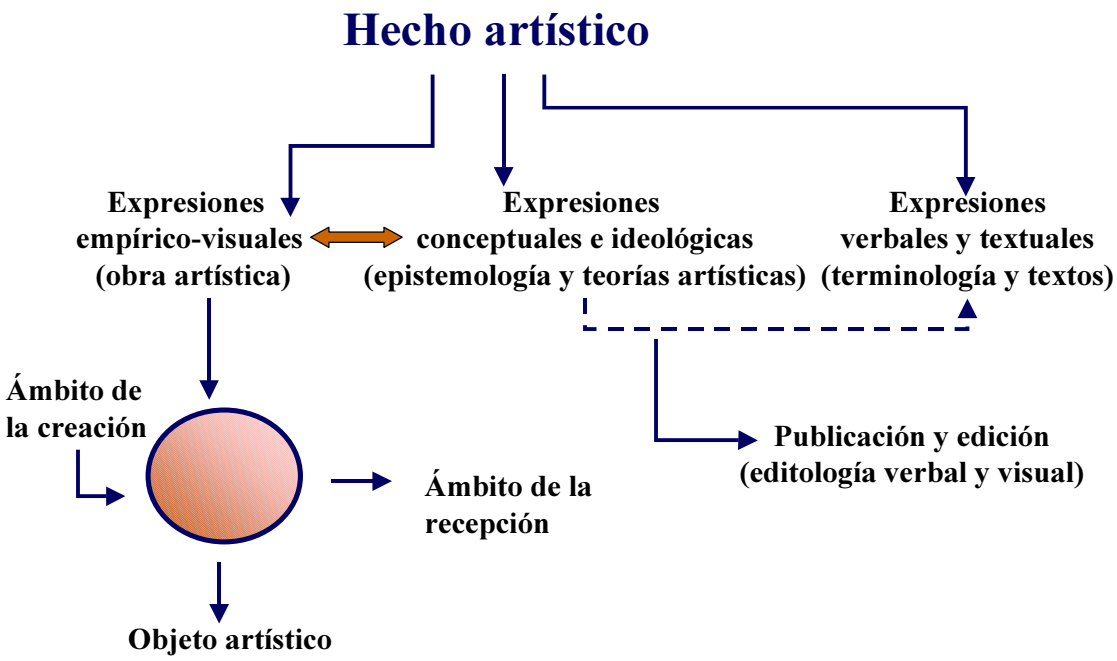


Fig. 12: el hecho artístico como fenómeno multidimensional y plural.

II.1.4.1.b. *La Historia del Arte, espacio interdisciplinar y plural*

En cuanto disciplina teórico-científica, la Historia del Arte constituye un ámbito ideológicamente diversificado. Los procedimientos de investigación en materia artística vienen definidos por la pluralidad de los enfoques metodológicos y la diversidad de los puntos de vista que se adoptan en la aproximación a su objeto de estudio, como acabamos de ver, polivalente, plural y multidimensional. Cada una de estas metodologías –semiología, iconología, estructuralismo, formalismo...-, conectadas a su vez a modelos de pensamiento diferentes, se ha planteado desde una actitud reflexiva el desciframiento y estudio de la obra artística, propiciando así, en los distintos momentos históricos, una concepción diferenciada de la obra de arte, unos criterios de análisis distintivos, una teoría interpretativa particular, unos objetivos específicos e, implícitamente, una formulación conceptual propia del dominio de especialidad. En los inicios de este nuevo siglo, todas ellas concurren en el análisis y estudio del hecho artístico, ofreciéndonos en su integración y conjunción una visión poliédrica de este fenómeno, que hoy se asume unánimemente como necesaria, indispensable y legítima.

Pero asimismo, y quizá esto resulte más interesante para nuestros propósitos, de acuerdo con esa naturaleza polivalente, plural y multidimensional de su objeto de estudio, la Historia del Arte es también un campo de conocimiento constitutivamente interdisciplinar. Así es, en nuestra disciplina, la interdisciplinaridad y variedad metodológica no es sólo una opción legítima -siempre alentada por el fin último de enriquecer las perspectivas de análisis-, sino, tal y como hemos dicho, una condición necesaria, si se quiere llegar a una comprensión y explicación global del fenómeno artístico.

De hecho, frente a nuestra tendencia y costumbre académica de hablar de Historia del Arte, en algunos contextos se ha propuesto -no sin polémica- la designación Ciencia del Arte, haciendo explícita, de esta forma, la

configuración de un ámbito de estudios en el que convergen una diversidad de disciplinas, orientaciones ideológicas y vertientes investigadoras, que poseen en cada caso objetivos diferenciados, y no únicamente históricos[13]. Dentro de este contexto, la Historia del Arte, entendida como el análisis de los fenómenos artísticos en su devenir histórico, constituiría una de las vertientes del estudio, junto a la Psicología, la Sociología, la Antropología, la Teoría de la Información, etc. Podemos asumir, siguiendo a O. Pächt, que "[...] para el caso de las artes plásticas, la historia del arte debe permanecer como disciplina central de investigación"[14], pero pensamos que esta óptica de análisis debiera ser integrada dentro de un contexto mayor en el que confluyen otras ramas del conocimiento interesadas por aspectos diversos del fenómeno artístico y con las que irremediablemente intersecciona.

En realidad, no se trata más que de un problema de designación, puesto que la disciplina que hoy seguimos llamando Historia del Arte ya acoge todas estas investigaciones interdisciplinares y heterogéneas. Somos conscientes, no obstante, de que la denominación Historia del Arte es más restrictiva y ofrece una visión más limitada de lo que son en la actualidad los estudios artísticos. Quizá fuese conveniente aceptar una denominación que ilustrara mejor la extensión y diversificación que han experimentado las investigaciones en nuestro dominio de especialidad, pero, puesto que no es éste el marco para discutir acerca de esta problemática, tan sólo lo planteamos como posibilidad;

[13] Pese al juicio negativo que esta concepción le merece a O. Pächt ["Ello es sólo un síntoma de un enfermizo y generalizado afán de renovación temporalmente condicionado, que desearía ver -para expresarlo con una fórmula simple- a la historia del arte como derivación de una ciencia general del arte que no presupone prioritariamente un enfoque histórico" (*ob. cit*., pp. 10 y ss.)], sin embargo, este mismo autor no duda en lo que respecta a la legitimidad de su condición interdisciplinar: "Ciertamente es exacto que la investigación científica de las obras de ararte no requiere necesariamente ser abordada a partir de una disciplina histórica. Es totalmente legítimo su tratamiento dentro de los marcos de una sociología del arte, una psicología del arte, de una ciencia del arte, o de la estética [...]", reivindicando incluso la necesidad de un enfoque plural: "Es cierto también que la insistencia en el tratamiento histórico constituye un enfoque parcial que fácilmente puede conducir a un estrechamiento del horizonte y a un empobrecimiento de los conocimientos adquiridos, y que es muy deseable permanecer en contacto con todas las ramas científicas interesadas en otros aspectos de la obra de arte". También H. Bauer, en su obra ya citada, lleva a cabo un replanteamiento de la disciplina más abarcador, y propone la designación de Historiografía del Arte para una materia que, según su definición, tendría por objeto tanto la obra de arte como la "historia del Arte" en sí misma, incluyendo de este modo métodos, conceptos y la propia reflexión historiográfica.

aclarada nuestra postura, en este discurso nos seguiremos ajustando, de momento, a la denominación tradicional.

Por lo que a nosotros nos compete, asumiendo ese carácter múltiple del hecho artístico y, asimismo, en función de ese espacio de conocimiento del que partimos y que hemos definido en capítulos anteriores como un *continuum* en interrelación, adoptamos un concepto amplio de la Historia del Arte. La entendemos, pues, como una disciplina teórico-científica que, independientemente de su designación (Historia del Arte / Ciencia del Arte), tiene por objetivo el estudio, análisis, interpretación, documentación, catalogación, protección y difusión del hecho artístico en sus diferentes vertientes y dimensiones -expresiones visuales, lingüístico-textuales, conceptuales, etc.-, y todo ello desde una perspectiva comprehensiva e integral, por lo que no se circunscribe a un solo aspecto, sino que los engloba todos.

Ahora bien, obsérvese que en ese ámbito interdisciplinar que hemos representado en la fig. 13, existe, al menos, una laguna, un espacio sin cubrir: el correspondiente a los estudios terminológico-conceptuales. Es cierto que nos preceden no pocos estudios sobre términos y conceptos vinculados al dominio de las artes, pero hasta ahora estos estudios no se habían abordado de un modo sistemático, ni en el contexto de un campo de investigación específico y autónomo -en consecuencia, con su propio aparato conceptual, teórico y metodológico-, ni como objetivo específico de un ámbito interdisciplinar que toma sus fuentes y recursos de la Terminología y la Lingüística.

Así pues, en ese espacio todavía no definido se insertarían los subámbitos de la Terminología, la Lingüística y la metodología Onomántica ilustrados en las figs. 2, 4 y 11, y que en su conjunción e integración vendrían a configurar ese espacio de relación interdisciplinar que proponemos, orientado de un modo concreto a la investigación terminológico-conceptual artística. Una vez insertos en el dominio general de la Historia (Ciencia) del Arte, este subámbito, construido a su vez por la integración de otros particulares, no sólo mantendría interacciones con las disciplinas de origen y entre ellos mismos, sino que interactuaría también con el resto de las disciplinas que operan actualmente en nuestro campo de especialidad, compartiendo conocimientos y conclusiones.

[14] *Ibídem*, p. 10.

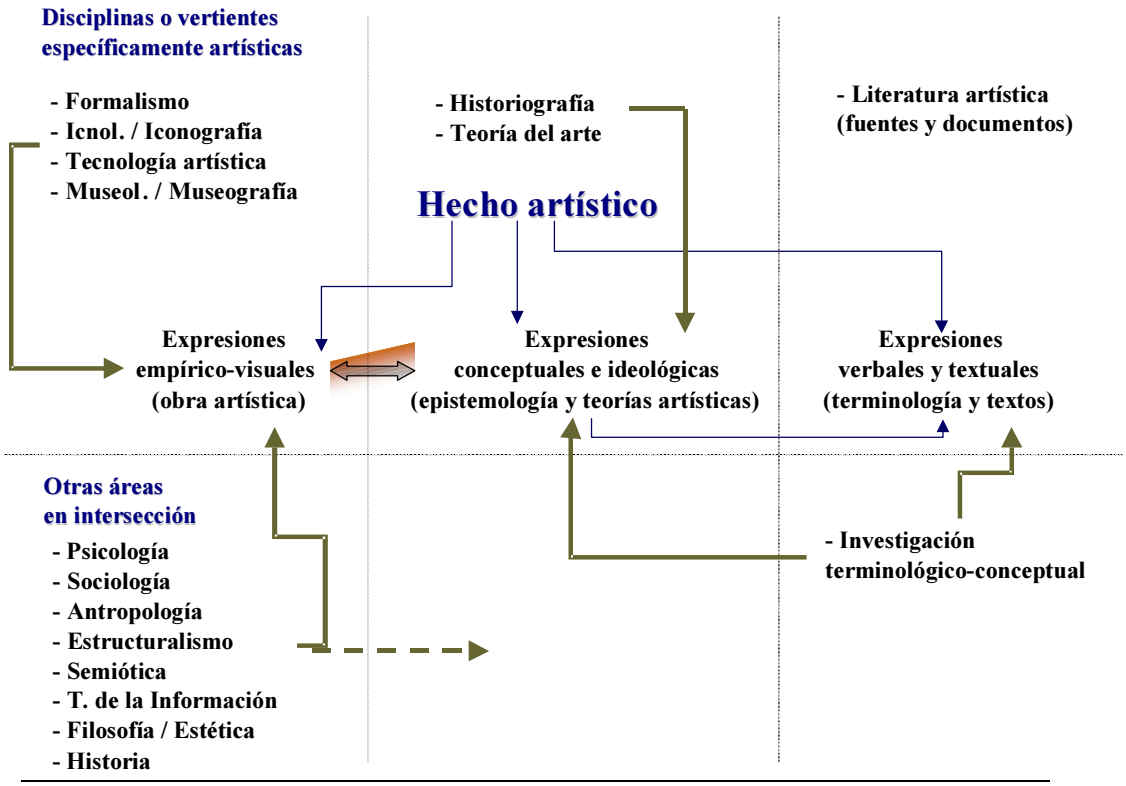


Fig. 13: ámbito interdisciplinar de estudios artísticos.

II.1.4.1.c. *Vertientes del estudio terminológico-conceptual*

Para sistematizar las direcciones fundamentales hacia las que podrían orientarse los estudios terminológico-conceptuales en el campo del arte habría que integrar de algún modo los objetivos de la Terminología, la Lingüística y la Onomántica ya comentados en los capítulos anteriores con los de nuestra disciplina, teniendo en cuenta, además, la problemática que en relación con estos aspectos se acusa de un modo más apremiante en el dominio artístico.

De acuerdo con lo que llevamos dicho en este capítulo, podríamos afirmar que los objetivos de la Historia del Arte –tómese esta denominación, como hemos

señalado, en su sentido amplio- se encauzan en dos clases de corrientes investigadoras.

1. *Objetivos epistemológicos.* Por una parte, si centra su atención sobre el objeto de estudio propiamente dicho, su objetivo será obviamente lograr un más profundo y mejor conocimiento del hecho artístico, entendiéndose éste en su condición multidimensional y plural, tal y como ha quedado definido gráficamente en la fig. 12. Por supuesto, este objetivo básico se resolverá de diversos modos -en función de las diferente ideologías o tendencias del pensamiento- y a través de distintas metodologías -analíticas, descriptivas o críticas-, como corresponde a un dominio interdisciplinar y heterogéneo.

2. *Objetivos metadisciplinares.* A su vez, la Historia del Arte en cuanto disciplina ha llegado ya al grado de madurez suficiente que le permite reflexionar sobre sí misma y desarrollar un ejercicio de autoanálisis, autocrítica y autodescripción. Según corresponde a toda vertiente metadisciplinar, esta vía de investigación tiene por fin procurar un mejor conocimiento del propio campo de especialidad -es decir, de lo que hemos llamado *dominio*-, y también mejorar los mecanismos que hacen posible el avance epistemológico y la consecución del primer grupo de objetivos. La investigación sobre estos mecanismos puede ser de orden teórico-conceptual, como lo sería la ordenación de la estructura nocional en categorías bien definidas y en sistemas coherentes; de orden metodológico, como lo sería el estudio sobre la adecuación, pertinencia y valor heurístico de determinados procedimientos de análisis; o de carácter eminentemente instrumental, como lo sería el desarrollo de herramientas de trabajo destinadas a facilitar la labor investigadora de los especialistas.

Pues bien, el análisis terminológico-conceptual, por sus propias características, responde a estas dos clases de corrientes investigadoras.

1. Puesto que, en virtud de nuestra concepción plural del fenómeno artístico, las dimensiones textual, conceptual y lingüística constituyen legítimos objetos de estudio de esta disciplina, la investigación terminológico-conceptual no puede por más que contribuir a ese mejor y

más profundo conocimiento del hecho artístico, y, por tanto resulta indispensable para el crecimiento de su propia epistemología.

Pero, además, en la medida en que los textos, los *corpus* teórico-nocionales y las expresiones lingüístico-discursivas son también resultados de la investigación artística en sí misma y los instrumentos con los que cuenta el especialista para desarrollar, difundir y compartir su investigación, este tipo de estudios, que centra su atención precisamente sobre estos aspectos, se desenvuelve conjuntamente y de una manera clara en la esfera de lo metadisciplinar. Es más, podríamos decir incluso que éste constituye el núcleo básico de dicha vertiente investigadora.

2. Precisando aún más sus objetivos, éstos pueden resumirse en dos puntos clave.

a) *Investigación semántico-nocional*, centrada en la descripción y análisis de la esfera de conocimiento artística, la cual, en función de los intereses particulares del estudio, podrá ser considerada en alguna de sus dos dimensiones posibles: estructura conceptual extralingüística o contenido consustancial de las unidades léxicas (lo que llamamos significado lingüístico)[15].

Asimismo, esta investigación semántico-nocional podrá resolverse de un modo meramente descriptivo, analítico u organizativo -si se orienta, en este último caso, a la ordenación y clasificación de un grupo nocional-, pero siempre deberá ser sistemática. El estudio filológico de un único concepto, por ejemplo, no podrá ofrecernos nunca una visión coherente de la esfera de conocimiento artística considerada como tal; sólo si se aborda un conjunto de ellos y se consideran en su interrelación, se podrán alcanzar conclusiones -en un primer momento parciales- que, una vez integradas, nos permitirán conocer cómo se organiza, estructura y funciona dicha esfera en un periodo histórico-cultural determinado.

[15] Sobre esta distinción que realizamos en el plano del contenido de los signos terminológicos, véase el capítulo II.2.1.

b) *Investigación lingüístico-comunicativa*, centrada en la descripción y análisis de las expresiones lingüístico-terminológicas y de las prácticas discursivas que caracterizan nuestro ámbito de especialidad en su manifestación textual. Su finalidad, en este caso, resulta evidente: por un lado, conseguir un mejor conocimiento de los recursos con los que cuenta la disciplina, sumamente ricos y heterogéneos, y de las prácticas lingüístico-discursivas que nos caracterizan a nosotros, sus especialistas, lo cual, además de valorizar un patrimonio que a todos nos pertenece -la lengua y sus términos- y que todos hemos contribuido a desarrollar, puede ofrecernos información relevante acerca del modo en que interactuamos y nos relacionamos en nuestra comunidad científica. Únicamente un conocimiento profundo de nuestros hábitos y comportamientos lingüísticos, terminológicos y discursivos podrá evidenciar las carencias y problemas que aquejan a nuestro campo de especialidad y que, inevitablemente, representan un obstáculo para su crecimiento y desarrollo.

Por otro lado, esta investigación debe repercutir también en la consecución de una mayor eficacia comunicativa, procediendo a la desambiguación de aquellos términos más equívocos. En este sentido, la complementariedad con el análisis semántico-nocional descrito en el punto anterior será inevitable.

3. Esta investigación terminológico-conceptual todavía se resuelve en otros dos tipos de orientaciones.

a) De acuerdo con la condición de materia aplicada de la Lexicografía y de la Terminología/Terminografía, el estudio terminológico-conceptual puede ordenarse a la elaboración de productos lexicográficos y terminográficos –diccionarios, vocabularios, tesauros, etc.-, los cuales poseen desde el punto de vista del usuario un claro valor instrumental: son herramientas útiles y necesarias para la investigación; facilitan las tareas de interpretación y hermenéutica textual; y, en general, contribuyen a mantener la eficacia de la intercomunicación como consecuencia de la desambiguación terminológica y conceptual que proporcionan.

b) A su vez, esta investigación es susceptible de generar y desarrollar un saber teórico que encuentra su justificación en sí mismo, ampliando y complementando la comprensión y conocimiento de la disciplina propiamente dicha y de su objeto de estudio. Así pues, este valor heurístico de orden cognoscitivo que atribuimos al estudio terminológico procede, tanto de las conclusiones que pueden deducirse del análisis lingüístico y conceptual propiamente dicho, realizado generalmente sobre los textos, como del conocimiento epistemológico y metadisciplinar que se desprende de la aplicación a nuestra esfera de conocimiento del conjunto de conceptos formulados y desarrollados por estas disciplinas, y que, como hemos visto en capítulos anteriores, nosotros hemos adoptado y redefinido en función de nuestro propia especificidad. De este modo, el aparato conceptual de la disciplina artística también se amplía, enriquece y diversifica.

4. Por último, tenemos que referirnos a la estrecha vinculación que existe entre esta vertiente de los estudios artísticos que proponemos y la Historiografía y la Teoría del Arte, en la medida en la que el universo ideológico y teórico encuentra su vía de manifestación y difusión a través de la expresión verbal y textual. Por ejemplo, si a una Teoría del Arte le correspondiese el análisis y estudio de las corrientes ideológicas que sobre las cuestiones artísticas tuvieron lugar, pongamos por caso, en el siglo XVII, una terminología del arte se encargaría, por una parte, del estudio de las manifestaciones lingüístico-terminológicas a través de las cuales dichas corrientes de pensamiento se expresaron, y, por otra, de la elucidación, ordenación y clasificación de la estructura nocional propiamente dicha que aquéllas generaron, imprescindible para poder llevar a cabo de manera adecuada la adscripción de los términos respectivos.

Además, el análisis terminológico se configura como una parte necesaria e ineludible del estudio hermenéutico de los textos y discursos artísticos, que, a su vez, es la base y fundamento de la Teoría del Arte y de la

Historiografía. No olvidemos que la hermenéutica, como exégesis e interpretación tanto de imágenes visuales como de expresiones lingüístico-textuales, es comprensión y transmisión de todo aquello que puede ser transferido lingüísticamente. En el caso de los textos y discursos, este componente esencialmente lingüístico de la hermenéutica no ofrece dudas, pero advirtamos también que, por lo que respecta a las obras artísticas, su interpretación no proviene sólo de la obra en sí, sino, conjuntamente, de lo que se ha comunicado verbalmente acerca de ella[16].

II.1.4.2. Bases para la configuración de un nuevo espacio interdisciplinar. A modo de conclusiones

Una vez finalizado el desarrollo de este primer capítulo, pensamos haber cumplido el propósito indicado inicialmente: establecer las posibles bases y fundamentos para la conformación de un nuevo espacio de relación interdisciplinar en nuestro dominio de especialidad orientado específicamente a la investigación terminológico-conceptual artística. Podemos señalar, pues, una serie de aspectos que nos servirán para sintetizar lo ya expuesto y, asimismo, para continuar con el hilo de nuestro discurso.

1. Según ya quedó dicho en la Introducción, el dominio de investigación artística, debido a su condición de disciplina humanística y, a su vez, a una serie de factores que le son propios y específicos, tiene que hacer frente a una problemática terminológico-conceptual bastante acusada. Una problemática reconocida por todos los especialistas, puesta en evidencia por muchos de ellos, pero apenas sí abordada de un modo sistemático; con los instrumentos teóricos, metodológicos y pragmáticos adecuados; y dentro de un marco de actuación global y coherente.

2. A fin de abordar esta circunstancia –la ausencia de un marco teórico y metodológico convenientemente sistematizado para llevar a cabo estos estudios- y, asimismo, con el objeto de insertar nuestro proyecto particular -la elaboración de un *tesauro integrado*- en el seno de un contexto coherente

[16] En este sentido, véase BAUER, H., *ob. cit*., p. 168.

del que toma sus fundamentos, hemos querido dedicar esta primera parte de nuestro discurso a las dos disciplinas -Lingüística y Terminología- que se encargan de modo específico del estudio y análisis de las cuestiones lingüísticas y terminológicas, con sus respectivas implicaciones conceptuales, semánticas y textuales, para así poder constatar la viabilidad de ese ámbito de investigación interdisciplinar que proponemos, partiendo de su convergencia con nuestra propia disciplina.

3. También hemos querido incluir en este análisis la vertiente de investigación conceptológica denominada Onomántica, desarrollada por el profesor de la Universidad de Hawai, F. W. Riggs. Como ya dijimos en el capítulo correspondiente, nuestro interés en esta vertiente se apoya, por una parte, en el hecho de que haya sido desarrollada específicamente en función de las características particulares que definen la problemática terminológico-conceptual en el campo de las disciplinas sociales y humanísticas, entre las que se encuentra la nuestra; y, por otra, en su contribución a la revisión crítica de los planteamientos de la Terminología clásica, inoperante para este tipo de disciplinas.

4. Ahora bien, puesto que el objetivo del capítulo era, precisamente, concluir con la construcción de un espacio de relación interdisciplinar adecuadamente sistematizado, y diseñado de un modo particular y concreto para las investigaciones terminológico-conceptuales en su especificidad artística, la aproximación a cada uno de estos ámbitos disciplinares no ha sido meramente descriptiva, sino que hemos tenido que realizar una labor crítica, que se ha desenvuelto según los siguientes parámetros:

a) aproximación al ámbito en su globalidad y discriminación de aquellos aspectos que nos han parecido relevantes para los objetivos propuestos;

b) proceso de adecuación y adaptación de dichos componentes teóricos y metodológicos prestados a la especificidad de nuestra problemática y de nuestra realidad terminológico-conceptual. Este

proceso ha incluido el ya aludido revisionismo crítico de la Terminología clásica y su teoría (TGT), y nuestra apuesta por la llamada Terminología de la realidad o comunicativa;

c) debido a la diversificación y heterogeneidad de los ámbitos tratados, hemos tenido asimismo que asumir una serie de opciones epistemológicas, las cuales nos han permitido situarnos en una determinada perspectiva de aproximación a los objetos de estudio; así, hemos dejado establecida una concepción particular de la lengua, de la palabra, del término, de la esfera epistemológica e, incluso, del concepto de dominio. A su vez, hemos tenido que adoptar una serie de opciones ideológicas -Lingüística comunicativa y vertiente comunicativa de la Terminología.-, en las que se enmarcarán las investigaciones subsiguientes, opciones ideológicas que, a su vez, han estado condicionadas por las decisiones epistemológicas previas.

En líneas generales, y por lo que respecta a los objetos de estudio, hemos resuelto considerarlos en su multidimensionalidad esencial, en cuanto fenómenos complejos y plurales que son, rechazando cualquier tipo de postura restrictiva o reduccionista; y, a su vez, también hemos optado por considerarlos en su vertiente más realista –tanto en lo que se refiere a su naturaleza como a su funcionamiento-, por oposición a las construcciones artificiales y artificiosas, que a la largan se vuelven inviables, precisamente por su disfunción respecto de dicha realidad. En este contexto se explica, pues, nuestra apuesta por la Lingüística y la Terminología de carácter comunicativo, que toman sus bases del contacto de sus objetos de estudio respectivos con la realidad.

No obstante, hemos procurado no olvidar el talante de complementariedad que constituye también una de las bases de nuestro discurso y de nuestro proyecto. De este modo, si nos hemos decantado, según las razones ya expuestas, por la vertiente comunicativa de la Terminología, sin embargo, no hemos renunciado a adoptar algunos de los planteamientos teóricos y metodológicos de la llamada Terminología clásica, en cuanto que le reconocemos un valor heurístico y hermenéutico de primer orden para el tipo de investigaciones que proponemos, lo cual

se verá con más claridad en el siguiente bloque. Además, al abordar el objeto de estudio desde su condición multidimensional y compleja, asumimos que todas las perspectivas de aproximación son posibles, legítimas y complementarias.

También hemos tenido que adoptar una posición y una concepción propia respecto de las mismas disciplinas analizadas, a fin de responder a las preguntas básicas de qué son para nosotros y cuáles son los objetivos prioritarios que le reconocemos, para así poder después integrarlos con los específicos de la Historia del Arte.

5. Todo este estudio nos ha llevado a concluir, lógicamente, con un ejercicio de reflexión metadisciplinar, en el que hemos procedido a ampliar el objeto de estudio artístico, intentando legitimar el estatuto epistemológico de la realidad textual, conceptual y terminológica de nuestro campo de especialidad. Un ejercicio en el que también hemos dejado establecida nuestra concepción acerca de la disciplina artística, amplia y plural en función de la actual heterogeneidad de las investigaciones acometidas, incidiendo, asimismo, en la inadecuación de una denominación –Historia del Arte- que puede resultar algo restrictiva. Además, hemos señalado las principales líneas de investigación que se podrían abordar en este ámbito interdisciplinar que proponemos, acordándolas con los objetivos epistemológicos y metadisciplinares de nuestro dominio de especialidad, concebido, como ya hemos indicado, de un modo amplio y heterogéneo.

6. Una vez expuesto el marco general, en el próximo bloque nos vamos a centrar ya en el objeto específico que compete a nuestro proyecto particular, el término, con las implicaciones conceptuales, lingüísticas y textuales que le son inherentes en cuanto fenómeno complejo. Veremos cómo lo concebimos, cómo lo entendemos según un modelo teórico construido al efecto y por qué. A partir de ahí, expondremos las distintas vías posibles de análisis, a fin de configurar un modelo polivalente de descripción, tomando como fundamento los métodos ya desarrolladas por nuestras disciplinas convergentes: la Terminología, la Lingüística y la metodología onomántica.

Asimismo, acudiremos a algunas otras áreas, concretamente a la Ontología, la Epistemografía y las Ciencias de la Documentación, ya que en ellas hemos hallado aspectos muy relevantes en relación con el desarrollo de métodos y modos para la representación del conocimiento.

Asimismo, y como parte de esos recursos, también estudiaremos los instrumentos lexicográficos y terminográficos que suelen construir estas disciplinas, discriminando nuevamente aquellos aspectos que hemos considerado más convenientes para la construcción de nuestro modelo de tesauro integrado. La exposición que sigue resulta, pues, fundamental para comprender el discurso que estamos desarrollando, ya que de la conjunción de ese modelo polivalente de descripción y de los mecanismos propios y específicos de estos recursos léxico y terminográficos emerge el modelo de instrumento que nosotros proponemos, el cual responde a su vez plenamente al concepto de término multidimensional y complejo que vamos a ver a continuación.

II. 2. Objeto [s] de Estudio: El Término como Realidad Multidimensional. Características y Métodos de Descripción

MENU SALIR

ESQUEMA E ÍNDICE

II.2.1. LOS PARADIGMAS LEXICOLÓGICO Y TERMINOLÓGICO SOBRE EL MODELO TRAPEZOIDAL DE HEGER: SEMASIOLOGÍA Y ONOMASIOLOGÍA RECONSIDERADAS 171

II.2.1.1. Aproximación semiológica previa: el término como objeto semiótico y el término lingüístico como objeto semiótico complejo 173

II.2.1.2. El trapecio hegeriano y los paradigmas: redefinición y complementariedad de las perspectivas 177

II.2.1.3. Onomasiología intralingüística y extralingüística 188

II.2.1.4 Heurística de una interrelación ambivalente 191

II.2.1.4.a ***La perspectiva onomasiológica y referencial: la independencia de planos y la relación directa*** 192

II.2.1.4.b ***La perspectiva semasiológica: la intermediación y mediatización del lenguaje*** 195

II.2.2 LA PERSPECTIVA TEXTUAL Y EL CONCEPTO DE SIGNO TERMINOLÓGICO MULTIDIMENSIONAL 201

II.2.2.1. Condiciones y particularidades de la dimensión textual 202

II.2.2.2. El término como entidad sustantiva y la función de término 205

II.2.2.2.a. ***La función de término o la función terminológica*** 206

II.2.2.2.b. ***La unidad terminológica*** 208

II.2.2.2.c. ***Polisemia terminológica*** 209

II.2.2.3. El concepto de signo terminológico multidimensional. Base y fundamento de nuestro proyecto terminológico y de n uestro modelo de tesauro 213

II.2.3. MODELO POLIVALENTE DE DESCRIPCIÓN SEMÁNTICA.....219

II.2.3.1. Dimensión lógico-cognitiva. Semántica epistemológica u onomasiología extralingüística.....220

II.2.3.1.a *La dimensión conceptual: definición y concepción*.....222

II.2.3.1.b. *Los modos de la descripción conceptual*.....227

II.2.3.1.c. *Mecanismos para la representación del conocimiento*.....230

II.2.3.1.ca. *Terminología basada en ontologías: utilidades y posibilidades*.....231

II.2.3.1.cb. *Epistemografía y lenguajes epistemográficos*.....234

II.2.3.2. Dimensión lingüística. Semántica lingüística y perspectiva semasiológica.....238

II.2.4. INSTRUMENTOS PARA LA INVESTIGACIÓN TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL: PRODUCTOS Y PARADIGMAS.....247

II.2.4.1. Productos lexicográficos y terminográficos: paradigmas y principios de construcción.....248

II.2.4.1.a. *Productos lexicográficos y paradigma lexicográfico*.....250

II.2.4.1.aa. *El diccionario: delimitación conceptual*.....251

II.2.4.1.ab. *El paradigma lexicográfico como criterio de construcción*.....255

II.2.4.1.b. *Productos terminográficos y el paradigma terminográfico*.....260

II.2.4.1.a. *Distinciones previas*.....260

II.2.4.2.b. *El paradigma terminográfico como criterio de construcción*.....261

II.2.4.2. La noción de tesauro: concepto y delimitación.....268

II.2.4.2.a. *La estructura de tesauro*.....269

II.2.4.2.b. *El tesauro como producto: tipologías y distinciones*.....272

II.2.1. LOS PARADIGMAS LEXICOLÓGICO Y TERMINOLÓGICO SOBRE EL MODELO TRAPEZOIDAL DE HEGER: SEMASIOLOGÍA Y ONOMASIOLOGÍA RECONSIDERADAS

En nuestra aproximación anterior a la Lingüística / Lexicología y a la Terminología señalamos cómo uno de los aspectos distintivos y diferenciadores de ambas disciplinas era su diversa aproximación a sus objetos de estudio respectivos: la palabra y el término. Apuntamos entonces que los denominados paradigmas lexicológico (o *dèmarche linguistique*) y terminológico (o *dèmarche terminologiche*) [fig. 8], identificados a su vez con las metodologías semántico-descriptivas de la semasiología [fig. 7] y onomasiología [fig. 6], constituían no sólo métodos de análisis, sino que también determinaban la naturaleza misma de los objetos de estudio y, en consecuencia, implicaban dos formas distintas de concebir lo que, en puridad, resulta una misma realidad: la unidad lingüística especializada, esto es, lo que comúnmente llamamos término.

Recordemos brevemente en qué consistían estas dos concepciones que conformaban objetos de estudio diversos y, sobre todo, objetos irreconciliables y dicotómicos.

1. Desde el punto de vista lexicológico, la palabra se concibe como una unidad en la que forma y contenido se encuentran unidas de manera consustancial, de modo que las distintas significaciones asociadas a una misma unidad lingüística son inseparables de la forma léxica que las expresa, constituyendo en su conjunto el plano del contenido o significado global de dicha unidad.

2. La Terminología, en cambio, concibe la forma y el contenido de las unidades terminológicas como elementos independientes. Desde esta perspectiva, los conceptos pertenecientes a las disciplinas especializadas, esto es, lo que constituye el plano del contenido de los términos, se entienden como construcciones nocionales independientes de las estructuras de las lenguas; o lo que es lo mismo, dichos contenidos conceptuales no se consideran significados lingüísticos [fig. 9]. Así, de acuerdo con la teoría de la Terminología clásica (TGT), el término sólo puede ser considerado como una etiqueta o símbolo de un contenido conceptual extralingüístico, necesario para su expresión, pero al que únicamente representa, sin que entre forma y contenido exista ningún tipo de relación y sin que los contenidos nocionales, por tanto, puedan verse afectados por la realidad de la lengua y por las circunstancias particulares de su manifestación comunicativa. Es a este hecho, entre otras cosas, al que nos referíamos en el capítulo anterior al hablar del reduccionismo lingüístico de la Terminología tradicional, cuyas limitaciones también consideramos entonces.

Como consecuencia de estas dos posturas diferenciadas, se concluye que la Lexicología estudia significados lingüísticos, y también analiza el plano formal, en la medida en que éste constituye parte de la entidad sígnica que es la palabra; a la Terminología clásica, en cambio, no le interesa el análisis de las formas en sí mismas, ya que su objeto son los conceptos, y los estudia en cuanto contenidos nocionales extralingüísticos, de ahí que su análisis semántico sea de naturaleza epistemológica.

Lo que nos proponemos llevar a cabo en las líneas siguientes es, por una parte, mostrar, según ya apuntamos en el capítulo anterior, que estas concepciones y naturalezas distintas de los objetos de estudio lexicológico y terminológico se vinculan respectivamente a las perspectivas semasiológica y onomasiológica, que, en consecuencia, se nos presentan no como simples metodologías neutras, sino como formas de aproximación que implican concepciones particulares de sus objetos de análisis, lo cual resulta esencial, si tenemos en cuenta que nuestro modelo de tesauro se define, precisamente, a partir de la integración de estos dos paradigmas o formas de aproximación;

por otra parte, replantear el desenvolvimiento y alcance de dichas perspectivas, ya que, al trabajar con términos de naturaleza lingüística, estamos partiendo de un signo terminológico complejo, que, como trataremos de mostrar, lleva implícita una redefinición de las mismas;

finalmente, y sobre todo, subrayar que ambas perspectivas constituyen visiones complementarias -y no dicotómicas o irreductibles- de un único fenómeno complejo, susceptibles pues de ser integradas en un modelo multidimensional, que es el que nosotros proponemos, y el que fundamenta, en virtud de los diversos valores cognoscitivos asociados a cada una de estas dos perspectivas, nuestra propuesta de tesauro. Para ello, emplearemos como base el modelo trapezoidal de Heger[1].

Asimismo, este modelo teórico nos permitirá diferenciar entre dos tipos de onomasiologías, a partir de las cuales estableceremos la distinción entre los productos lexicográficos de carácter ideológico o conceptual (*onomasiología intralingüística*) y los productos terminográficos que se articulan en torno a una estructura de conocimiento (*onomasiología extralingüística o epistemológica*), que es precisamente la que nosotros vamos a incorporar a nuestro modelo de tesauro.

II.2.1.1. Aproximación semiológica previa: el término como objeto semiótico y el término lingüístico como objeto semiótico complejo

Podemos definir los términos como aquellos signos que utilizan las disciplinas, ciencias o áreas especializadas de la cultura y del conocimiento para representar sus objetos, conceptos, teorías, juicios o razonamientos, es decir, todo aquello que es producto de un proceso de conceptualización, que conforma su universo epistémico o que constituye la realidad más inmediata con la que trabaja.

Según esta definición, y adoptando un punto de vista semiológico, nos es posible definir el término como un *objeto semiótico*, esto es, una unidad de comunicación y significación que se configura a partir de la relación

establecida entre un plano de la expresión -o manifestación- y un plano del contenido, relación que en Semiología se conoce como *función semiótica*. A su vez, y esto es interesante, los planos puestos en relación -llamados *funtivos*- pueden ser sistemas estructurales en sí mismos[2]. Por su parte, la relación que se establece entre los planos del objeto semiótico es una relación referencial o simbólica: el plano de la expresión funciona únicamente como un indicador neutro, símbolo o etiqueta del contenido que expresa, sin que exista otro tipo de implicación entre ambos, lo que permite mantener la independencia de los sistemas.

Desde esta perspectiva, pues, que el término adopte la forma de un signo lingüístico es puramente circunstancial. Un término puede ser cualquier elemento susceptible de establecer, por su referencia a ciertos contenidos específicos, una comunicación de carácter especializado. Hablamos, por ejemplo, de fotografías, diagramas, diapositivas, instrumentos auditivos, etc., algunos de ellos tan útiles y operativos, como sabemos, en nuestro campo de especialidad. Sin ir más lejos, en el bloque anterior, veíamos cómo existe toda una orientación dentro de la Terminología, la que llamamos *simbológica*, típicamente representada por la TGT y la Escuela de Viena, que presupone un criterio más amplio que el lingüístico en la consideración de los términos. De hecho, y no gratuitamente, la definición semiológica que acabamos de dar se ajusta plenamente al concepto de término formulado por esta escuela.

Ahora bien, el hecho de que sea una unidad lingüística el elemento utilizado para manifestar dichos contenidos especializados otorga al término, dentro de esta definición general, un carácter singular; de modo que integrar el signo terminológico lingüístico en una teoría general que concibe el término como un mero símbolo o etiqueta sin realizar las debidas distinciones -según ha venido haciendo la TGT- supone simplificar demasiado las cosas, además de constituir un planteamiento que no se ajusta a la realidad, en la medida en que se hace necesario tener en cuenta la naturaleza de la propia lengua que sirve en este caso como elemento mediador. Esta particularidad, la presencia de la lengua, diferencia los signos lingüísticos respecto de las demás entidades

[1] *Ob. cit*.

[2] Véase ECO, U., *Tratado de Semiótica General,* Barcelona, Lumen, 1977 (1976), p. 83.

sígnicas o simbólicas; ¿por qué?, porque la lengua es factor de intermediación, es decir, afecta y matiza el contenido nocional que expresa. Expondremos, por tanto, los dos aspectos clave que, a nuestro juicio, definen la diferencia principal entre los términos lingüísticos y los no lingüísticos, obviados en el planteamiento de la TGT.

1. *Objeto semiótico complejo.* Si tomamos como base esta definición de término en cuanto objeto semiótico, los términos lingüísticos pueden definirse como las unidades léxicas o expresiones lingüísticas, que pertenecen a un sistema estructural determinado, la lengua natural, y que, en tanto que plano de la expresión -o base formal- del objeto semiótico, se utilizan para designar y comunicar los conceptos propios de las disciplinas o áreas especializadas -su plano del contenido o dimensión cognoscitiva-, los cuales, a su vez, pertenecen a un sistema estructural extralingüístico que forma parte de la esfera general del conocimiento. Sin embargo, la naturaleza lingüística del término convierte a éste en un signo más complejo, ya que la lengua, que constituye en este caso el plano formal del signo terminológico, es un sistema estructural semiótico en sí mismo que tiene también su propio plano del contenido: el significado lingüístico. [fig. 14].

2. *Base formal significante.* A su vez, la naturaleza lingüística del término condiciona la propia base formal o plano de la manifestación del objeto semiótico que él constituye, ya que, al estar configurado por unidades léxicas y expresiones lingüísticas, elementos significativos que poseen un valor semántico propio -a veces incluso independiente de las nociones que expresan-, la base formal del signo terminológico lingüístico adquiere una significación en sí misma, capaz de condicionar o matizar el propio contenido conceptual, lo que se opone, nuevamente, al ideal del término como símbolo o indicador neutro propugnado por la TGT.

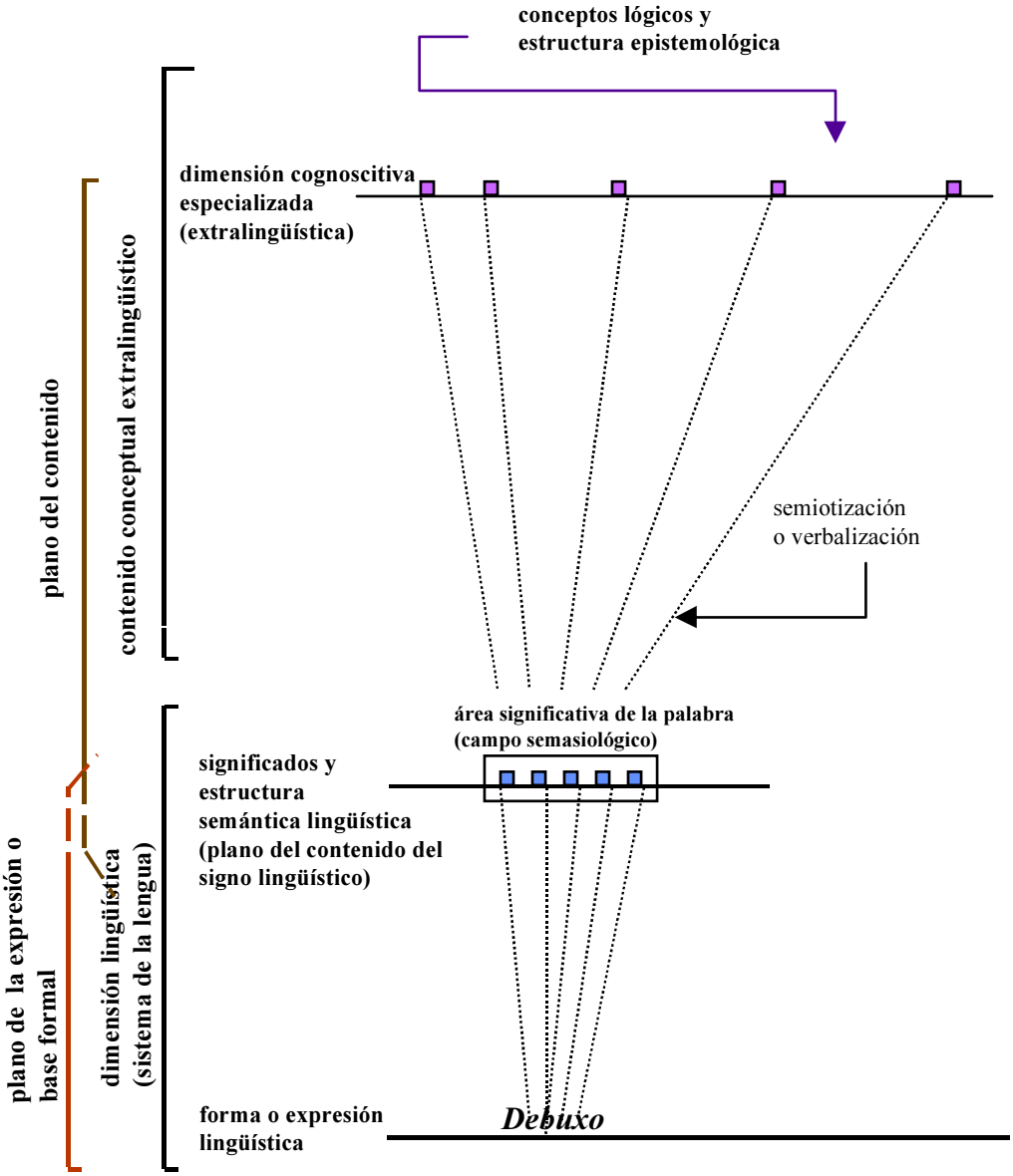


Fig. 14: la unidad terminológica lingüística como objeto semiótico complejo.

Así pues, la condición lingüística hace del término formado por una unidad lexical un signo especial dentro del conjunto de las semióticas utilizadas para la comunicación especializada; un signo de naturaleza bastante compleja, ciertamente, pero por eso mismo lleno de posibilidades.

Esta naturaleza compleja influye también -y especialmente- en la consideración de las perspectivas semasiológica y onomasiológica, y, en consecuencia, en los paradigmas lexicológico y terminológico identificados con ellas. No olvidemos que estas perspectivas suponen, en realidad, el

establecimiento de una determinada relación -de la forma al contenido y del contenido a la forma- entre los planos del signo; ahora bien, si se trata, como decimos, de un signo complejo, la cuestión ya no es tan simple. Veamos: cuando decimos de la forma al contenido -orientación, pues, semasiológica-, ¿nos estamos refiriendo al significado lingüístico y, por tanto, al contenido del sistema de la lengua, o al concepto extralingüístico y, por tanto, al contenido lógico-nocional?

Parece evidente que la complejidad del término en cuanto objeto semiótico nos exige cambiar de modelo teórico y clarificar cómo y de qué manera pueden relacionarse dichas dimensiones -lingüística y cognoscitiva- constitutivas del signo terminológico. Hasta ahora, en los ejemplos ofrecidos, hemos utilizado el tradicional triángulo de S. Ullmann para ilustrar estas perspectivas, a continuación utilizaremos el modelo trapezoidal del Heger[3], más adecuado a nuestros propósitos, ya que en él es posible analizar las relaciones que son susceptibles de establecerse entre estas dimensiones del signo terminológico lingüístico con mayor lucidez.

II.2.1.2. El trapecio hegeriano y los paradigmas: redefinición y complementariedad de las perspectivas

Aunque formulado fuera del ámbito de la Terminología y de la propia problemática terminológica, el modelo trapezoidal concebido por Heger posee ciertas peculiaridades que lo convierten en un eficaz instrumento explicativo de los paradigmas lexicológico y terminológico, y de su relación respectiva con la semasiología y onomasiología.

1. En primer lugar, el modelo metodológico de Heger, formulado para explicar precisamente el uso del lenguaje como segunda metalengua, es decir, como expresión de conceptos teórico-científicos especializados, incorpora -ausente en el primer triángulo de Ogden-Richards y en el posterior de Ullmann- la distinción fundamental entre la noción de

[3] "Las bases metodológicas de la onomasiología y de la clasificación por conceptos", en *Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna,* II, Madrid, Romania, Ed. Alcalá, 1974, pp. 1-32.

significado lingüístico -el plano del contenido de las palabras- y los conceptos o unidades de conocimiento extralingüístico –la dimensión cognoscitiva y epistemológica de las disciplinas especializadas-, que no pertenecen, pues, ni a las palabras ni a la estructura de la lengua[4] [fig. 15].

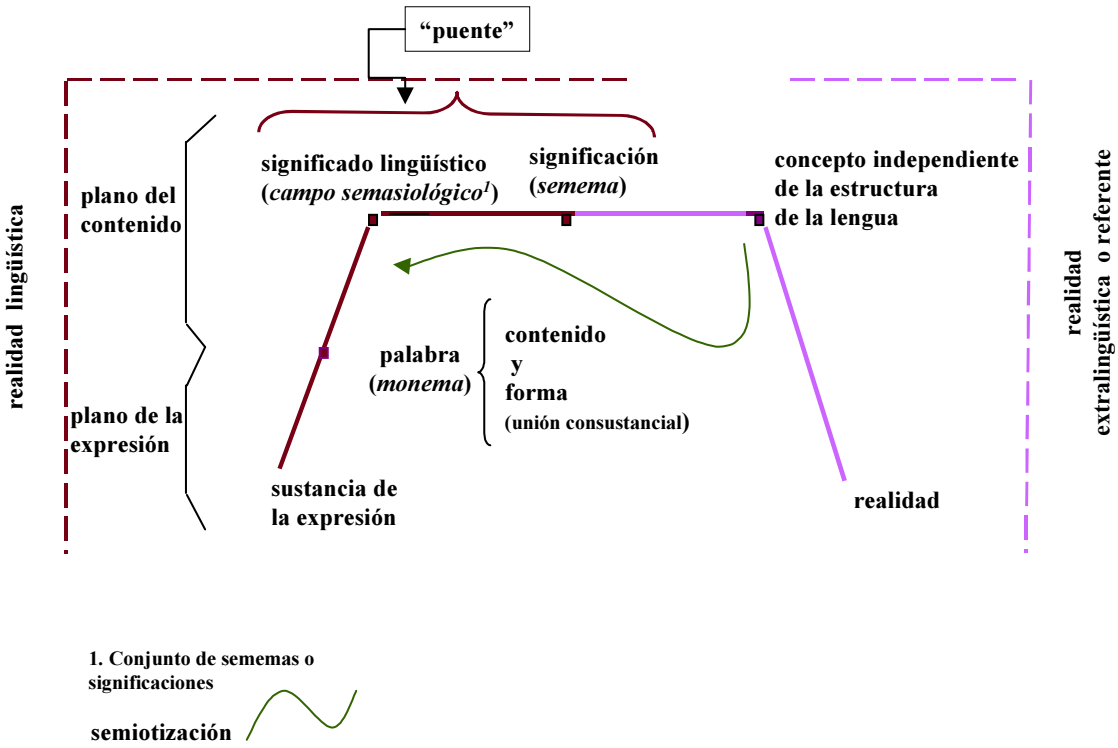


Fig. 15: el trapecio de Heger como modelo explicativo. Esquema adaptado de Heger, K., "Las bases metodológicas..., *ob. cit*.

De este modo, el modelo de Heger puede adecuarse al esquema semiótico del término lingüístico [fig. 14]. Heger hace evidente la distinción entre los dos sistemas que lo constituyen: la lengua -el plano formal del signo terminológico-, con sus correspondientes significados lingüísticos, que pertenecen y se explican en la estructura de una lengua dada; y los sistemas conceptuales lógicos y epistemológicos -plano del contenido del

[4] Véase la nota 34 en el capítulo II.1.2.

signo terminológico-, que pertenecen y se explican en la estructura cognoscitiva extralingüística[5].

Pero, al mismo tiempo que establece esta distinción fundamental, Heger también traza un "puente" entre ambos, y ese puente es, precisamente, el significado lingüístico. Éste se constituye a partir de un proceso de semiotización por el cual los contenidos conceptuales independientes, una vez verbalizados y formalizados lingüísticamente, cambian de naturaleza y adquieren la condición de significados lingüísticos. Así pues, en virtud de su nueva condición adquirida, se incorporan a la realidad de la lengua como una parte más de ella y, paralelamente, pasan a conformar el plano del contenido -*campo semasiológico o significado,* en la terminología de Heger- de las palabras -*monemas*-, a las que se encuentran unidos consustancialmente.

2. En segundo lugar, y como consecuencia de esta distinción, el modelo trapezoidal de Heger -y, por consiguiente, el esquema semiótico del signo terminológico lingüístico- implica, como venimos diciendo, una reformulación de los conceptos tradicionales de semasiología y onomasiología, que ya no pueden ser definidos sin más como la relación entre una forma y un contenido, entre otras cosas, porque -de momento- tenemos dos tipos de contenidos: el lingüístico y el conceptual o extralingüístico. Veamos cómo se reformulan estas nociones en el modelo hegeriano y cómo se explican, por tanto, estos paradigmas o perspectivas de aproximación en el signo terminológico lingüístico.

Retomando, pues, la definición tradicional de semasiología y onomasiología, estas perspectivas se nos presentan como la posición o punto de vista que, en función de cada uno de los planos constituyentes del signo terminológico –plano formal o dimensión lingüística / plano del contenido o dimensión cognoscitiva-, es posible adoptar en el estudio y explicación del mismo; punto de vista desde el que se canalizan, a su vez, las relaciones –independencia, consustancialidad, interferencia, etc.- que entre ambos planos o dimensiones son susceptibles de establecerse.

[5] Esta distinción responde a la diferencia que establece Baldinger entre *sistema,* "que es siempre de orden conceptual y sobrepasa una lengua dada", y *estructura,* que es el *sistema* formalizado en una lengua dada.

1. *Semasiología y paradigma lexicológico.* La semasiología, que toma como punto de partida el plano de lo formal, adopta en el signo terminológico el punto de vista de la dimensión lingüística, que es, propiamente, lo que hemos definido como la base formal de dicho signo. Ahora bien, situados en ella, lo que se configura como el objeto de análisis propiamente dicho son los significados lingüísticos. Efectivamente, si seguimos el recorrido semasiológico, el contenido que encontramos de modo inmediato, según el trapecio hegeriano [fig. 16] y nuestro propio esquema de signo terminológico [fig. 17], no son los conceptos que se sitúan en la dimensión cognoscitiva o estructura conceptual independiente, sino las significaciones lingüísticas (*campo semasiológico*) unidas consustancialmente a una forma. Consiguientemente, el objeto de análisis de esta perspectiva semasiológica es, en realidad, una palabra: unidad donde la relación forma / contenido es consustancial e indisociable, y, por ello mimo, intralingüística.

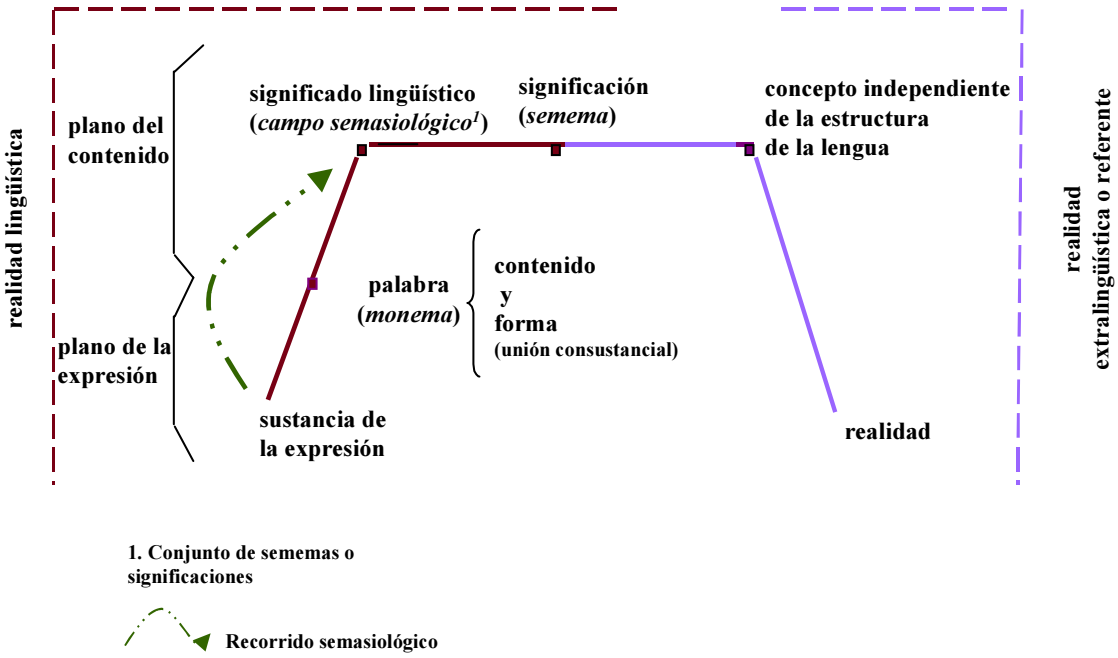


Fig. 16: la perspectiva semasiológica en el modelo trapezoidal de Heger, K., "Las bases metodológicas..., *ob. cit*.

(*Teoría Semántica..., ob. cit.,* pp. 158-160).

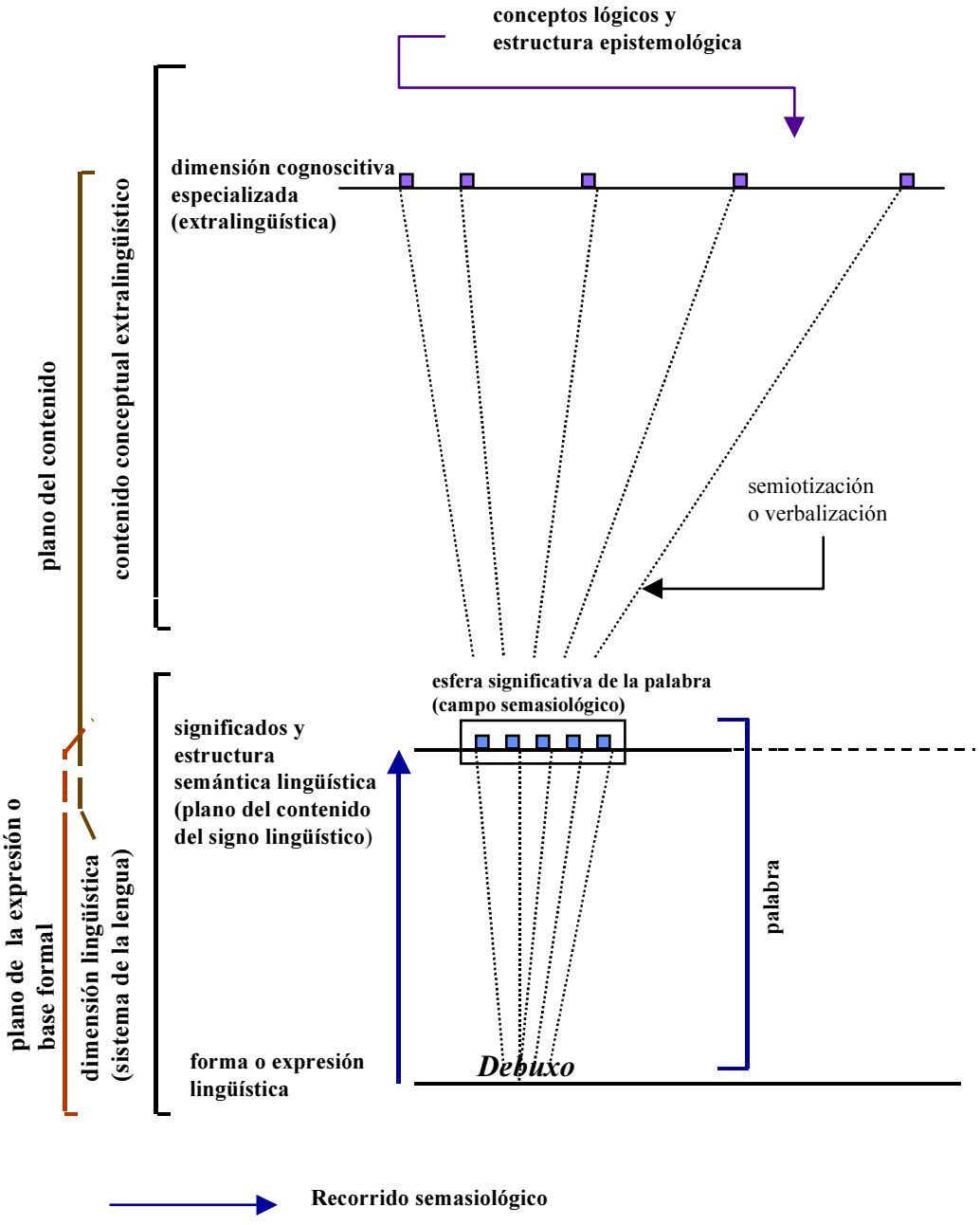


Fig. 17: la perspectiva semasiológica en el modelo de signo terminológico lingüístico.

De esta circunstancia se deduce además otra consecuencia, y es que, desde la perspectiva semasiológica, la aproximación a los conceptos especializados sólo puede realizarse "a través" de su condición de significados lingüísticos, los cuales, como hemos dicho, se encuentran determinados y condicionados por la intermediación que impone la propia lengua. Así, desde este punto de vista semasiológico, o

lo que es lo mismo, desde la dimensión lingüística del signo terminológico, no podemos tener una visión directa ni neutra de la realidad conceptual y de las estructuras de conocimiento de las disciplinas especializadas. Es precisamente el valor heurístico y cognoscitivo que se encuentra implícito en esta intermediación lingüística lo que constituye, como veremos en el epígrafe II.2.1.4, uno de los aspectos esenciales que fundamenta y explica nuestro proyecto terminológico y nuestro modelo de tesauro.

Por su parte, se puede comprobar fácilmente cómo esta perspectiva semasiológica, según la acabamos de definir, concuerda con el *paradigma lexicológico* por lo que a consustancialidad de forma y contenido se refiere -compartiendo, por tanto, la concepción fundamental del hecho lingüístico-, y por lo que a objeto de análisis semántico concierne: el significado de las palabras.

2. *Onomasiología y paradigma terminológico.* [fig. 18] La onomasiología, identificada con el plano del contenido, adopta en el signo terminológico el punto de vista de la dimensión cognoscitiva, es decir, el punto de vista de los conceptos extralingüísticos, no formalizados o semiotizados en una lengua dada, y por tanto libres de sus determinaciones. En consecuencia, desde esta perspectiva, el objeto de estudio específico no son los signos lingüísticos -en su dualidad forma-contenido-, sino los conceptos, el objeto mental o el constructo teórico-científico propiamente dicho, y no su concretización en un signo. De este modo, al focalizar la atención sobre el plano de los conceptos concebidos como unidades de conocimiento independientes, los signos -en este caso lingüísticos- que constituyen su plano formal y que se utilizan como sus representantes materiales sólo se consideran como los símbolos o etiquetas necesarios e ineludibles para su manifestación y expresión: puesto que no se analizan signos lingüísticos, sino conceptos, aquéllos sólo interesan en su calidad de indicadores conceptuales.

Así, a diferencia de lo que ocurre en la aproximación semasiológica, la relación que se establece entre los dos planos del signo terminológico es extralingüística o alingüística: la forma se refiere directamente y sin el

puente o intermediación del significado a la estructura conceptual; es decir, la relación no se considera ni afectada por la lengua, ni tampoco se entiende que exista una implicación efectiva entre ellos, salvo en lo que respecta a la función que asume el término como indicador o símbolo. En definitiva, el término se configura como la representación inmediata de las unidades de la estructura cognoscitiva y, por tanto, como una unidad de conocimiento en sí misma, respondiendo de este modo a la equivalencia término = concepto.

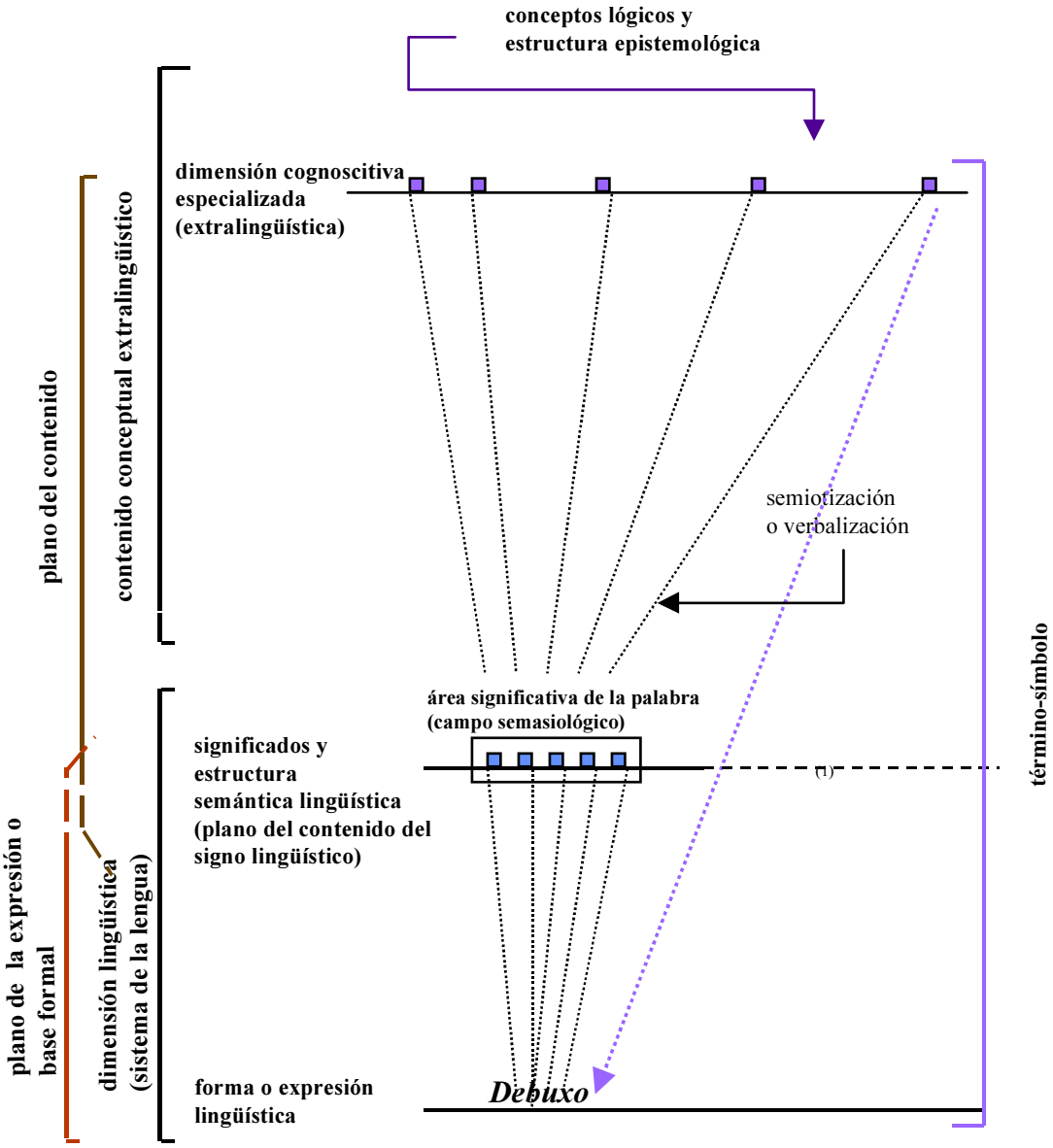


Fig. 18: la perspectiva onomasiológica en el modelo de signo terminológico lingüístico.

Por su parte, y al igual que sucedía en el caso anterior, esta perspectiva onomasiológica se adecua al paradigma terminológico por lo que respecta a la concepción del término que implica y a su objeto de estudio específico: nos encontramos con la misma independencia de planos; la relación extralingüística entre un signo lingüístico y la realidad, empírica o conceptual, que se considera con entidad objetiva fuera de la lengua; y la condición alingüística del contenido, su objeto de estudio específico.

Ahora bien, como ya apuntamos en el capítulo anterior, la relación simbólica o referencial que el signo lingüístico establece con la realidad extralingüística únicamente puede darse abstrayendo o neutralizando el significado que es propio y consustancial del signo -el que hemos llamado significado lingüístico-, y que, según hemos visto, funciona como intermediario ineludible en esa relación entre lo lingüístico y lo extralingüístico. Una abstracción, por tanto, que sólo puede ser considerada desde un punto de vista artificial y teórico, metodológicamente viable y útil, pero no como el reflejo del funcionamiento real de las terminologías lingüísticas. En consecuencia, su definición como principio constitutivo del concepto de término, de acuerdo con la postura teórica de la TGT, no deja de ser una manifestación más de esa visión reduccionista de la que hablábamos en el capítulo precedente.

De acuerdo con lo dicho, debemos destacar también un aspecto importante para entender el auténtico alcance de estas dos perspectivas y así evitar posibles ambigüedades en la descripción de nuestro modelo de tesauro: si consideramos la semasiología únicamente como la relación forma • contenido, podríamos pensar que partir del signo implica siempre adoptar una perspectiva semasiológica, ya que, ciertamente, se adopta el punto de vista del plano de lo formal o del símbolo-signo representativo. Sin embargo, si estos mismos signos son considerados en función de la relación simbólica o de referencialidad -y, por tanto, extralingüística- que establecen con el plano del contenido, la concepción subyacente ya no se ajusta a la que concierne a la perspectiva semasiológica, la cual queda vinculada, según la hemos definido, a

la idea de la palabra como unión consustancial de forma-contenido (lingüístico). Esto explica, por ejemplo, que la Terminología tradicional en numerosas ocasiones parta de los signos más que de la estructura conceptual en sí para realizar sus investigaciones, sin dejar de ser por ello constitutivamente onomasiológica.

Así pues, lo que en el presente discurso llamamos perspectivas -o *formas de aproximación*- semasiológica y onomasiológica, que identificamos con los *paradigmas lexicológico* y *terminológico* respectivamente, no viene dado tanto por el punto de partida -forma o contenido- asociado a un procedimiento metodológico, sino por la concepción que se tiene y la actitud que se adopta ante aquello que constituye el objeto de estudio específico; como hemos dicho, entendemos la semasiología y la onomasiología, no sólo como metodologías o procesos de análisis semántico-descriptivos, sino como la concepción que en relación con el hecho lingüístico o terminológico se encuentra implícita en cada una de las dos orientaciones descritas.

Lo que resulta fundamental para nuestro modelo de tesauro y para nuestra propuesta teórica general es el hecho de que ambas formas de aproximación o perspectivas, definidas según veíamos en el capítulo anterior como dicotómicas e irreductibles, especialmente por parte de la teoría de la Terminología clásica, pueden -y yo diría que deben- ser consideradas visiones complementarias de una misma realidad múltiple, compleja y plural: el hecho terminológico. De ahí que, en la memoria de licenciatura defendida en julio de 1998, nosotros propusiésemos un modelo teórico integrado que asumía ambas perspectivas y paradigmas, conjugando dos conceptos de términos no excluyentes [fig. 19][6]:

[6] RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*., vol. I., pp. 67-92 y 218-223. Mencionamos aquí nuevamente el modelo de término poliédrico propuesto y desarrollado por M. T. Cabré, al que no tuvimos acceso en aquellas fechas, pero con el que existe, según hemos podido comprobar, una absoluta afinidad de pensamiento, coincidiendo en el objetivo común de querer abordar el fenómeno terminológico en su multidimensionalidad esencial. Al respecto, esta especialista afirma: "Según este principio [poliedricidad], las unidades terminológicas son inherentemente poliédricas, es decir, unidades que integran al mismo tiempo aspectos lingüísticos, cognitivos y sociales, con independencia del hecho de que una investigación sobre los términos pueda adoptar una posición integradora o limitarse al estudio de un solo fenómeno dentro de una sola cara del poliedro". ("Elementos para una teoría..., *art. cit*., p. 85). Véanse también "Hacia una teoría comunicativa..., *art. cit*. y "¿Es necesaria una teoría..., *art. cit.,* pp. 93-108.

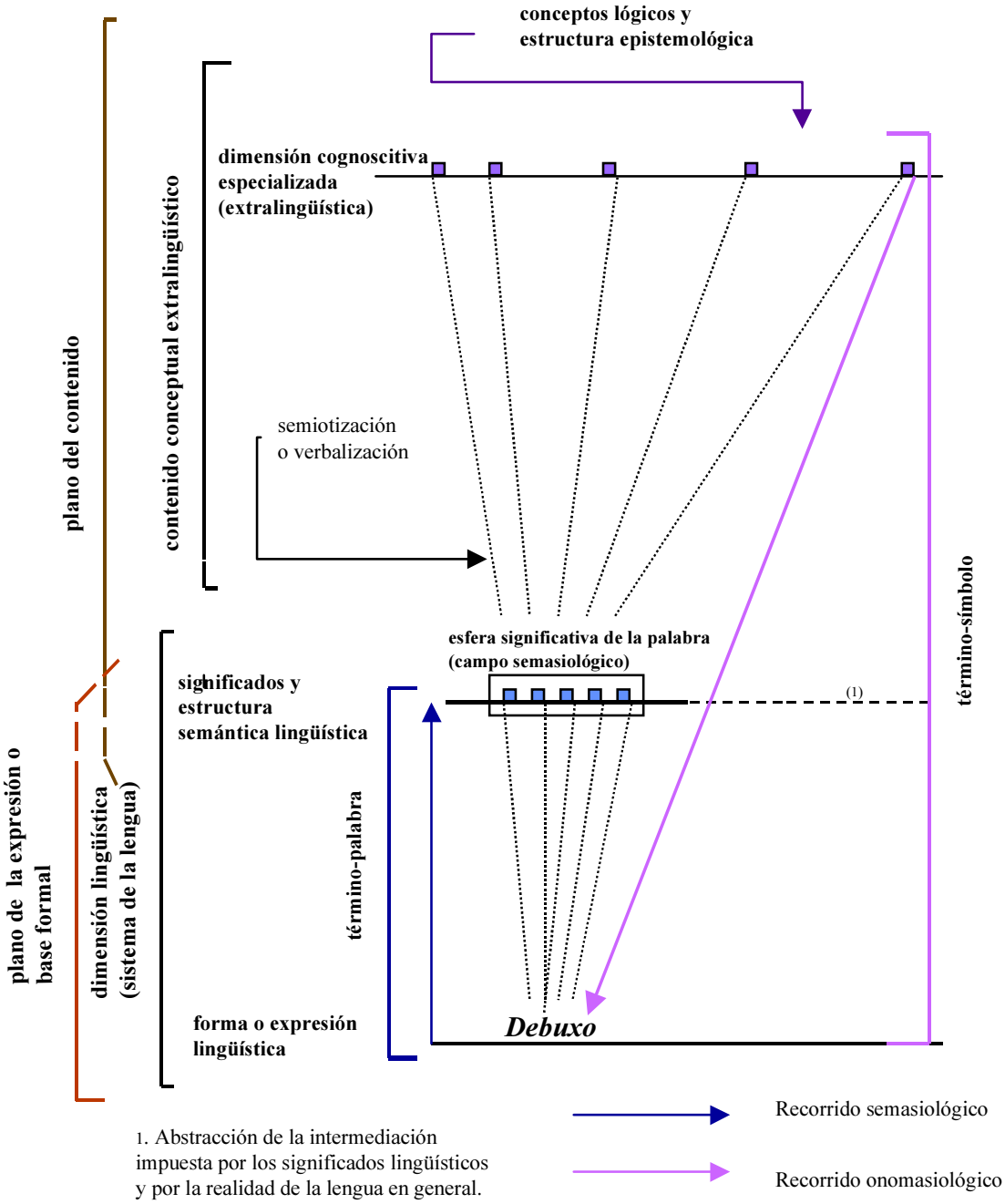


Fig. 19: integración de paradigmas en el modelo de signo terminológico.

a) el *término-símbolo*, o el término considerado como mera etiqueta de un contenido conceptual independiente, asociado, pues, a la perspectiva onomasiológica y al paradigma terminológico, y que presupone una semántica de naturaleza epistemológica;

b) y el *término-palabra*, o el término considerado como una unidad lingüística utilizada para expresar contenidos especializados, en la que forma y contenido mantienen una relación de consustancialidad. Este término-palabra queda asociado, por tanto, a la perspectiva semasiológica y al paradigma lexicológico, implicando una semántica propiamente lingüística.

Tomemos como ejemplo el término dibujo: considerado en su condición de *término-símbolo*, éste sólo nos interesará en cuanto representante de una noción determinada, pongamos por caso, la imagen mental interna que sirve de modelo al artista para la mímesis. Considerado en su condición de *término-palabra*, puede ser que también nos interese ese mismo sentido del término, pero entonces tendremos en cuenta, además, los posibles factores -valores connotados, otras significaciones del término, otros usos de la forma léxica, etc.-, propios de la realidad lingüística, que son susceptibles de matizarlo o, incluso, redefinirlo por completo.

Paradigmas y perspectivas

PARADIGMA LEXICOLÓGICO / PERSPECTIVA SEMASIOLÓGICA	PARADIGMA TERMINOLÓGICO / PERSPECTIVA ONOMASIOLÓGICA
• **unidad: término-palabra** • **concepción lingüística: unión consustancial forma / contenido** • **objeto semántico: significados lingüísticos**	• **unidad: término-símbolo** • **concepción terminológica: independencia de planos y relación extralingüística** • **objeto semántico: conceptos lógicos y epistemología especializada**

Fig. 20: complementariedad de perspectivas y paradigmas.

Esta complementariedad entre los dos conceptos de término y su integración en un modelo plural es lo que nos permite conjugar los valores cognoscitivos y heurísticos implicados en cada una de estas dos perspectivas sin tener que excluir ninguno de ellos; y, al mismo tiempo, hace viable la integración de los dos tipos de semánticas vinculadas –lingüística y epistemológica- en un modelo de descripción polivalente, del que hablaremos en el capítulo II.2.3, y del que nuestro modelo de tesauro es su materialización concreta y particular.[fig. 20]

II.2.1.3. Onomasiología intralingüística y extralingüística

No obstante, antes de continuar con la exposición de nuestro modelo de signo terminológico lingüístico, nos detendremos en otro aspecto que nos parece esencial para comprender tanto este concepto de término, como el propio modelo de tesauro que proponemos.

Volviendo, pues, al plano de las metodologías, ya apuntamos previamente que éstas experimentan una reformulación en el esquema trapezoidal de Heger. En el nuevo planteamiento, estos dos métodos de análisis no se explican ya como una relación forma-contenido, en cualquiera de las dos direcciones que se consideren, sino como una relación exclusivamente semántica, es decir, un mecanismo que se resuelve únicamente en el plano del contenido, a partir de las relaciones que se establecen entre las significaciones lingüísticas y los conceptos independientes de la lengua [fig. 15].

1. Según esta nueva formulación, la semasiología parte directamente del plano del contenido de una palabra, no de la forma léxica; esto es, se sitúa en su campo de significaciones -o *campo semasiológico*- y examina el conjunto de estas significaciones, vinculadas a dicha forma de modo consustancial; por ejemplo, el conjunto de significaciones o acepciones conceptuales vinculadas a la forma debuxo. En este sentido, no existe

apenas diferencia respecto del método semasiológico anterior, como señala el propio Heger[7].

2. Es, pues, la reformulación de la onomasiología la que constituye el punto fundamental del planteamiento hegeriano, y la que a nosotros nos interesa. En su nueva formulación, la orientación del método onomasiológico sigue siendo la misma, es decir, partiendo del contenido conceptual, se buscan sus distintas realizaciones lingüísticas; pero, al igual que en el caso anterior, ya no se explica como la relación entre dicho contenido y el plano formal -formas léxicas, significantes, plano de la manifestación, etc.- que lo expresan lingüísticamente, sino que, en virtud de la distinción que se opera en el trapecio entre conceptos lógicos y las significaciones lingüísticas, la onomasiología se explica como la relación que se establece entre el concepto o estructura extralingüística, que sirve de punto de partida, y la significación (o significaciones lingüísticas), ligada a una forma léxica, que le corresponden en una lengua dada; es decir, este mismo contenido conceptual, sea un único concepto, sea toda una estructura nocional, una vez que ha sido semiotizado y formalizado en la lengua.

De este modo, la onomasiología se redefine como el estudio del *conjunto de significaciones* (lingüísticas) -no de formas, ni de conceptos lógicos, como diría la Terminología clásica- *ligadas a un concepto*[8]; esto es, el conjunto de significaciones lingüísticas que realizan en una lengua dada una misma fórmula conceptual y que, a diferencia de los conceptos lógicos de los que parten, sí se encuentran ligadas consustancialmente a una forma léxica, formando parte de su campo semasiológico. En consecuencia, dicho campo onomasiológico, que podríamos llamar *intralingüístico* -o propiamente lingüístico-, en la medida en que se resuelve en el interior del signo lingüístico, también puede ser definido como el conjunto de significaciones lingüísticas, ligadas a diversas formas léxicas, que se relacionan con un mismo concepto.

---

[7] "El método semasiológico corresponde exactamente al procedimiento seguido por Pottier: dada una especie, a saber, el significado del monema que sirve de punto de partida [...]". ("Las bases metodológicas...", *ob. cit.*)

[8] Véase BALDINGER, K., *Teoría semántica..., ob. cit.,* pp. 164-169.

Así pues, este nuevo concepto de *campo onomasiológico* -o de designaciones- que formula el lingüista no se entiende al modo terminológico como el conjunto de formas (*significantes*) que representan un mismo contenido conceptual.

Pues bien, de este nuevo planteamiento se pueden deducir una serie de cuestiones interesantes, que nos van a permitir establecer las diferencias pertinentes entre los métodos lexicológicos y terminológicos relacionados con la perspectiva onomasiológica, y, en consecuencia, situar nuestro propio modelo de tesauro en lo que concierne a este aspecto.

1) En primer lugar, al instalar la onomasiología y el concepto de campo onomasiológico en el plano de las significaciones lingüísticas, la onomasiología se define junto con la semasiología como un método que pertenece conceptualmente al llamado *paradigma lexicológico* -o *forma de aproximación semasiológica*-, que, según hemos dicho, se caracteriza por la definición del signo lingüístico o palabra como la unión consustancial de un significado y de una forma léxica. En ambos casos, el contenido semántico que se estudia está formado por significaciones lingüísticas[9].

2) En segundo lugar, al colocar el campo onomasiológico en el plano de las significaciones lingüísticas, se establece una nueva distinción entre este campo y la estructura lógico-conceptual independiente en la que, metodológicamente, tiene su punto de partida. De este modo, Heger separa la onomasiología como estudio de semántica lingüística de la clasificación y análisis de los conceptos que no pertenecen a una lengua dada, lo que podríamos llamar una *onomasiología extralingüística* o epistemológica, campo que queda reservado a la Lógica y a la Epistemología, es decir, a las disciplinas filosóficas encargadas del estudio de las cuestiones relativas al conocimiento[10], y que es la que se asocia también a los estudios terminológicos y terminográficos.

[9] Así lo expone Baldinger: "[...] la semasiología, lo mismo que la onomasiología, estudian, pues sistemas de significaciones estén ligados a un significado/monema o a un concepto [...]" (*Ibídem,* p. 169).

[10] Hay que tener en cuenta que en el ámbito de la Lingüística –al igual que en el de la Terminología- la onomasiología había llegado a identificarse con el estudio de los conceptos y de las estructuras

Esta distinción entre una *onomasiología intra* y *extralingüística* es la que nos permite, precisamente, adscribir los diccionarios ideológicos y conceptuales elaborados por la Lexicografía al plano del paradigma lexicológico: pese a su orientación onomasiológica (del concepto a la forma), lo que allí se ordenan y analizan son significaciones lingüísticas; mientras que los vocabularios terminográficos y los glosarios onománticos quedan adscritos al paradigma terminológico, ya que la onomasiología en la que estos últimos se fundamentan es la extralingüística: lo que allí se analizan, ordenan y clasifican no son significaciones sino conceptos pertenecientes a una estructura de conocimiento considerada con independencia de la realidad de la lengua. Volveremos sobre ello en el capítulo II.2.4, dedicado específicamente a estos productos.

II.2.1.4. Heurística de una interrelación ambivalente

Nuestro interés por integrar ambas perspectivas o formas de aproximación -semasiológica y onomasiológica- no responde a un simple capricho gratuito; todo lo contrario, existe en cada una de estas orientaciones un indudable valor heurístico y cognoscitivo, tomadas como instrumentos para el conocimiento de la realidad conceptual y epistemológica de las disciplinas. En este epígrafe, trataremos de exponer en qué consiste dicho valor y justificar así, en cierto modo, el por qué hemos querido que ambas perspectivas estén presentes en el modelo de signo terminológico lingüístico que proponemos como base de las posibles investigaciones posteriores, y también de nuestro modelo particular de tesauro. Precisemos, previamente, dos puntos.

1. Lo que nosotros propugnamos es, únicamente, integrar ambas perspectivas, de manera que el término pueda ser estudiado y analizado tanto desde un punto de vista semasiológico como onomasiológico, contrarrestando así la postura reduccionista de la Terminología clásica que restringe la investigación terminológica a la onomasiología, haciendo

conceptuales, puesto que, hasta la formulación del trapecio hegeriano, no se había realizado la oportuna

inviable cualquier otro tipo de estudio. No proponemos, pues, ningún tipo de metodología nueva, sino que nos adscribimos a una línea de investigación vinculada a la vertiente comunicativa de la Terminología y a la Socioterminología que redunda en esta visión más amplia y flexible, y que reclama la posibilidad de aplicar los mecanismos lexicológicos y lexicográficos al estudio de los términos en el ámbito de la Terminología y Terminografía propiamente dicho.

2. Y volviendo sobre una cuestión ya apuntada, hay que tener en cuenta que la perspectiva onomasiológica, en la medida en que presupone una relación directa e inmediata entre el término y el concepto –según la fórmula término = concepto-, sólo puede ser entendida como una postura teórica y metodológica, ya que, de acuerdo con lo que hemos expuesto hasta ahora, dicha relación únicamente resulta viable si se abstraen todos los componentes que interfieren dicha referencia exacta. Es de este modo, pues, como nosotros la asumimos y entendemos.

II.2.1.4.a *La perspectiva onomasiológica y referencial: la independencia de planos y la relación directa*

La perspectiva onomasiológica nos permite pensar en los conceptos y sistemas nocionales como realidades independientes de las lenguas a través de las que se manifiestan, y en los términos como sus representantes lingüísticos necesarios y directos, es decir, como el soporte empírico que permite su manifestación y actualización en la dimensión comunicativa -puesto que conceptos y sistemas son productos mentales enteramente abstractos[11]-, pero

distinción entre significado lingüístico y conceptos independientes de la lengua.

[11] "Los conceptos sólo adquieren forma, y mediante ésta, existencia cuando se les atribuye un término lingüístico que les represente y exprese". (SIERRA BRAVO, R.: *ob., cit.,* p. 22); " (...) la conversión del conocimiento personal en conocimiento científico va acompañada por la representación del primero con la ayuda de un conjunto de señales materiales convencionales (signos) que pertenecen a uno o más lenguajes. Nuestro acceso al conocimiento científico tiene, por tanto, lugar a través de conjuntos de signos artificiales arbitrados para transportar ideas (...)" (BUNGE, M.: *La investigación..., ob., cit.,* p. 65).

sin que exista entre los dos sistemas del signo terminológico ningún otro tipo de implicación efectiva ni de interferencia mediatizadora.

Desde este punto de vista, los signos lingüísticos funcionan únicamente como designadores neutros de la dimensión cognoscitiva y, en consecuencia, pueden ser estudiados como símbolos y síntomas del espacio conceptual y epistémico, puesto que las distinciones denominativas reflejan las divisiones conceptuales que se realizan en dicho espacio. Así pues, podemos considerar los términos y las terminologías como manifestación y reflejo de los sistemas conceptuales y estructuras lógicas desarrolladas por las ciencias y disciplinas especializadas. Y es este el valor cognoscitivo y heurístico fundamental que, desde esta perspectiva, atribuimos a las unidades y conjuntos terminológicos considerados como instrumentos de acceso ineludibles a la dimensión conceptual de los distintos ámbitos del saber.

Por su parte, tomando como base esta concepción de las terminologías, es decir, como conjunto de signos lingüísticos que funcionan únicamente a modo de símbolos, la construcción conceptual que se lleva a cabo mediante sistematización y estructuración de términos, de acuerdo con los métodos y procedimientos desarrollados por la Terminología y la Terminografía, viene a ser, en realidad, un conjunto estructurado de nombres que denota un conjunto igualmente estructurado de conceptos y, por tanto, puede ser interpretada como la formalización y representación gráfico-visual del conocimiento -factual, teórico o técnico- de un dominio dado, en la que, no sólo se reconstruye, sino también se racionaliza su universo epistemológico y conceptual. Al respecto, véase en la sección de nuestro tesauro dedicada a la representación gráfica de las estructuras nocionales (sección 3.3) cualquiera de los ámbitos conceptuales representados.

A su vez, debido al carácter contextual de las estructuras nocionales y de los conceptos, dicha compartimentación del espacio cognoscitivo está íntimamente implicada en la visión, ideología y formas de pensamiento que predominan en un momento histórico-cultural y en un contexto científico determinado. De este modo, las terminologías, consideradas como proyección lingüística de los contenidos conceptuales y sistemas estructurales vinculados a una esfera de conocimiento, son también el reflejo del modo como una

cultura, un sujeto individual o una comunidad científica ha concebido y organizado su espacio epistemológico; o, en el caso de las clasificaciones u ordenaciones de carácter factual -esto es, lo que comúnmente llamamos taxonomías-, el modo como ha ordenado la realidad inmediata que le compete en cuanto disciplina especializada,

No obstante, teniendo en cuenta que un lenguaje concebido de este modo sólo es posible desde una postura teórica y abstracta, las construcciones terminológicas o conceptuales desarrolladas en el ámbito de la Terminología/Terminografía deben ser valoradas en su justa medida: construcciones realizadas *a posteriori* sobre los términos del lenguaje natural, que se codifican y fijan en su referencia; construcciones en las que se formaliza el conocimiento y que, como creación de un sujeto -sea éste individual o colectivo-, se encuentran mediatizadas por criterios que no tienen por qué adecuarse estrictamente a la realidad tal cual de la dimensión cognoscitiva que se reconstruye, sino que, por el contrario, serán siempre particulares e individuales.

Como consecuencia, en las diferentes estructuraciones y ordenaciones realizadas sobre un espacio de conocimiento dado, las aproximaciones que se lleven a cabo serán siempre diversas, reflejando cada una, en su estructuración y sistematización diferenciada, una visión distinta de una misma realidad lógico-nocional. No son, pues, la traducción literal de una esfera de conocimiento, sino *una determinada visión* de ella; de ahí esas ciertas dosis de reconstrucción subjetiva que éstas comportan.

II.2.1.4.b *La perspectiva semasiológica: la intermediación y mediatización del lenguaje*

La semiotización de los contenidos conceptuales es indispensable, de modo que las lenguas y sus unidades, las palabras, en virtud de su función comunicativa, se constituyen en el elemento intermediario inevitable entre el nivel de la conceptualización y el nivel de la recepción: el lector-oyente[12].

La consideración del signo terminológico tomando como punto de partida su plano de la manifestación, es decir, su dimensión lingüística -que, de hecho, es la única realidad directa e inmediata con la que contamos-, implica una relación diferente entre las dimensiones que lo constituyen y posibilita otra perspectiva de aproximación, cuyo valor heurístico reside, precisamente, en lo que se abstrae en la posición anterior: la naturaleza constitutiva de la propia realidad lingüística.

Según hemos visto, este cambio de perspectiva supone, en primer lugar, un cambio paralelo en la consideración de los conceptos que constituyen el plano del contenido de dicho signo terminológico, que dejan de ser entidades independientes y extralingüísticas y se convierten en contenidos de una lengua dada, es decir, en significaciones integradas en los *campos semasiológicos* de las unidades lingüísticas. Consecuentemente, esto implica un cambio en la propia consideración del término, que, abandonada su condición de símbolo neutro, recupera su condición de palabra y, junto con ella, las características que definen su naturaleza lingüística y configuran su potencialidad significativa.

Pero como ya hicieron patente los filósofos positivistas, las lenguas naturales, debido a su propia naturaleza esencialmente ambigua, alógica, polisémica y heterogénea, no pueden ofrecer un acceso "directo" a la dimensión cognoscitiva y a la realidad conceptual. La existencia de un lenguaje totalmente objetivo, que refiera de manera inmediata realidades

[12] Cfr.: "Por otra parte, la formación de juicios y el razonar sólo se hace posible porque los conceptos no sólo están en nuestra mente como ideas puras, sino representados por términos lingüísticos". (SIERRA BRAVO, R., *ob. cit.*, p. 22); "[...] Se piensa con palabras, y no habría pensamiento sin lenguaje; por lo

extralingüísticas o estructuras de conocimiento, es una pura idealidad tan sólo posible mediante abstracción de los factores implicados en su manifestación particular y concreta, donde la potencialidad significante de las lenguas comporta toda una suerte de asociaciones y de valores subsidiarios susceptibles de deformar y mediatizar la cognición. Sin que podamos olvidar, tampoco, los fenómenos de polisemia y de sinonimia, que también son inherentes a la naturaleza lingüística y, por tanto, ineludibles[13].

Es precisamente en este acceso no directo, o lo que es lo mismo, en el acceso mediado que la lengua nos proporciona a la dimensión cognoscitiva –lo que en el presente discurso vamos a llamar *intermediación lingüística*- donde reside, a nuestro juicio, el valor heurístico y la riqueza del hecho lingüístico. Así pues, la lengua, instrumento de comunicación y de conocimiento [fig. 1], se convierte, a su vez, en un factor de intermediación, mediatizando pero también -como pretendemos exponer- enriqueciendo su función cognoscitiva y las posibilidades de su estudio hermenéutico. Esta intermediación lingüística se manifiesta muy diversamente y de múltiples maneras, pero nosotros nos detendremos únicamente en tres aspectos, que son los que afectan de un modo más directo a nuestro proyecto terminológico y a nuestra propuesta de tesauro.

1. *Elección léxica mediatizada.* La nominalización, el dar nombre a las cosas, se nos presenta ciertamente como una necesidad social que afecta a todos los contextos y niveles, y, por tanto, también a las comunidades científicas; necesitamos nombres para la identificación, el reconocimiento y la clasificación de las realidades con las que nos toca tratar en una esfera de conocimiento dada. Sin embargo, este acto no es neutro, ni arbitrario, ni absolutamente libre.

---

menos es dudoso que el primero se hubiera podido desarrollar [...]". (GUIRAUD, P., *La Semántica..., ob. cit.,* p. 87).

[13] "Lo que describe Coseriu en estas páginas es el ideal del lenguaje científico, un ideal raras veces logrado. En realidad, el lenguaje científico se sirve del lenguaje común y muchas veces no puede esquivar sus implicaciones de polisemia, homonimia, etc." (BALDINGER, K., *Teoría semántica..., ob. cit.,* p. 99). Cfr. también: "[...] se sigue que el lenguaje es el instrumento de conocimiento. Pero al mismo tiempo es el de la comunicación social. Lejos de confundirse, estas dos funciones son incompatibles. Por eso la lógica moderna procura crearse un lenguaje autónomo, un sistema de símbolos completamente liberados de los yugos de la comunicación social, y que constituya un álgebra de las operaciones del pensamiento [...]; ponen en tela de juicio la lengua, saturada de afectividad e implicada en situaciones comunicativas concretas y complejas, es incapaz de cumplir eficazmente su función simbólica". (GUIRAUD, P., *La Semántica..., ob. cit.,* pp. 88-89).

El uso de una determinada palabra para expresar un concepto o una realidad no suele ser indiferente o gratuita, por el contrario, existe una afinidad entre la manifestación verbal y los contenidos implícitos en ella: el hablante elige -consciente o inconscientemente- en función de los valores semánticos asociados de modo inherente y consustancial a las palabras[14]. En numerosas ocasiones, los especialistas y teóricos hacen un uso intencional de esos valores connotados, utilizan la densificación semántica y la polisemia apelando, fundamentalmente, a su capacidad cognitiva, a su capacidad para generar conocimiento, puesto que el conjunto de ideas o imágenes que las palabras, en virtud de dichos valores, son susceptibles de evocar en la imaginación del receptor pueden facilitar la comprensión de lo que se quiere expresar y comunicar[15].

En función de dicha afinidad entre las significaciones asociadas y la forma léxica elegida, los términos asumen de nuevo un valor sintomático, pero esta vez, no como distinciones denominativas que reflejan la compartimentación u organización de un espacio epistémico; el interés heurístico se encuentra, en este caso, en los valores implícitos en el signo que se selecciona, es decir, en la propia dimensión lingüística, en la medida en que dichos valores -que son los que, en definitiva, han determinado la elección- revelan el modo como el sujeto conceptualiza y concibe la realidad de la que habla. A través de su elección individual, el sujeto -o toda una cultura- expresa una visión de la realidad, un punto de vista que queda fijado, por así decirlo, en su elección léxica y lingüística. De modo que considerar el lenguaje desde la intermediación que proporciona supone también considerar la intermediación individual y subjetiva, es decir, la presencia del sujeto-hablante que queda en él reflejada.

[14] Véase la nota 57 del capítulo II.1.2.

[15] "Or il a remarqué que, malgré les avantages certains du premir vocable, récent et univoque, l´usage du second, mot courant et polysémique, n´en est pas moins très répandu, même chez les specialistes du domaine [...], mais en l´occurence, le vocabulaire courant fournit lá `une image forte qui aide à penser puisqu´y compris les physiciens de profession l´utilisent volontiers´". (GAUDIN, F., "Langue, travail scientifique..., *art. cit*.) En relación con la preferencia de los especialistas de las Ciencias Sociales y Humanísticas por el uso de palabras familiares y con una gran sobrecarga semántica, véase también RIGGS, W. F., *Informe Interconcept..., ob. cit.,* pp. 13 y ss.

2. *Concurrencia sinonímica significativa.* En relación con estas significaciones vinculadas a las palabras, debemos considerar una cuestión fundamental: la elección léxica implícita en la concurrencia sinonímica. En muchas ocasiones, la elección de un determinado signo de entre una diversidad de alternativas posibles (sinónimos) no responde a una mera alternancia sin consecuencias, en la que las expresiones lingüísticas utilizadas resultan fácilmente intercambiables; como decíamos en el capítulo anterior, dicha variación denominativa es susceptible de comportar una verdadera recategorización de los contenidos expresados, recategorización que puede ser inconsciente, pero también intención expresa del hablante, quien elige en función de sus propósitos comunicativos.

Este fenómeno es lo que en el presente estudio vamos a llamar *variación significativa*, inspirándonos en el concepto desarrollado por B. Lavandera en el ámbito de la Sociolingüística, que conlleva, como ella misma reivindica, un estudio cualitativo e interpretativo de la variación lingüística[16].

3. *Valor cognitivo e interpretativo de las designaciones no inmediatas.* Si consideramos todos estos aspectos, resulta fácil advertir que desde esta perspectiva las metáforas, las metonimias, las palabras del léxico común o los términos prestados de otras esferas del conocimiento, es decir, todas aquellas unidades lingüísticas que no se consideran designaciones inmediatas, adquieren una significación especial. Estas designaciones, al no ajustarse literalmente al concepto que expresan, conllevan la presencia virtual de ciertos valores semánticos que no son completamente

[16] "El análisis de la variación como significativa parte de la hipótesis de que la sustitución en un mismo espacio de formas alternantes (No es que *soy* optimista / No es que *sea* optimista), o el cambio secuencial de una forma a su alternante (*yo* no quiero hacerlo pero *uno* no siempre hace lo que quiere) no son ni libres ni totalmente condicionadas por factores extra-lingüísticos, sino que reflejan una *elección* funcional de parte del hablante, dirigida a servir sus propósitos comunicativos"; "[...] si bien sigo reconociendo un papel condicionante a los factores externos sociales y situaciones en cuanto restringen, por ejemplo, la extensión y calidad del repertorio léxico, gramatical y pragmático de cada grupo o individuo, las conclusiones obtenidas en este análisis de las cláusulas condicionales, me llevaron a orientar mi investigación a la intervención activa del hablante en la elección de los recursos lingüísticos apropiados al discurso que se propone construir". (*Variación y significado,* Buenos Aires, Hachette, 1984, pp. 13-15). Como veremos más adelante, ésta constituye una de las opciones metodológicas que hemos adoptado en el estudio y análisis de los textos artísticos para la construcción del tesauro, y también forma parte de los contenidos aportados por éste.

referenciales, lo cual implica una redefinición de aquello sobre lo que se habla. De este modo, cualquier alejamiento del uso literal de las palabras también supone y revela una intermediación intencional del hablante, que se sitúa en una perspectiva concreta desde la cual, y en virtud de dicha elección, expresa su propia concepción y pensamiento de la realidad[17].

Por eso, las metáforas, las figuras consideradas habitualmente como retóricas y, en general, todo aquello que no responda a la palabra exacta y codificada, sino que, por el contrario, suponga una sobrecarga semántica, adquiere también un valor cognitivo y heurístico que repercute asimismo en el propio desarrollo de las ciencias y del saber especializado en general, lo cual implica una reconsideración clara de los principios teóricos y metodológicos de la Terminología clásica, regidos, fundamentalmente, por criterios de precisión referencial, puridad denominativa, especificidad y propiedad terminológica de los vocabularios particulares.

Así pues, y como decíamos en el capítulo anterior en relación con la revisión crítica llevada a cabo por la Socioterminológica, todas estas circunstancias nos conducen a una nueva lectura y revalorización de aquellos aspectos propios e inherentes a la naturaleza lingüística que tradicionalmente han venido siendo considerados fuentes de ambigüedad, de imprecisión semántica, interferencias comunicativas y deformaciones cognitivas.

Debemos reconsiderar, por tanto, la importancia que adquiere la polisemia, la sobrecarga semántica y las connotaciones adheridas a los términos en los textos, que, en muchas ocasiones, no sólo no deforman la cognición, sino que la posibilitan; y, asimismo, el valor que asume la concurrencia sinonímica o variedad léxica, ya que las diferentes unidades lingüísticas utilizadas diacrónica y sincrónicamente para designar una misma realidad, empírica o conceptual, nos revelan las visiones que los distintos individuos y culturas han tenido de ella, y las posibles recategorizaciones -conscientes o inconscientes- que han podido experimentar.

[17] Véase POTTIER, B., *Semántica..., ob. cit.,* pp. 121.124.

De este modo, junto a la función cognitiva asociada al lenguaje, es decir, su capacidad para generar y posibilitar el conocimiento, lo que nos interesa destacar desde nuestros objetivos particulares es, principalmente, la competencia del hecho lingüístico para constituirse en instrumento singular de acceso al nivel de los conceptos y de las concepciones. Las relaciones establecidas entre las palabras y sus significados configuran un mundo de valores que no depende ni de la realidad, ni de los sistemas conceptuales en sí, sino que ha sido creado por la propia lengua: es la función del lenguaje como reconstrucción, como creación de una nueva realidad[18], función que se puede extrapolar a un espacio de conocimiento específico, como es el artístico. En virtud de esa reconstrucción, el lenguaje se configura como un instrumento de conocimiento válido y legítimo, en la medida en que junto a él recibimos una imagen determinada de esa realidad -realidad artística en nuestro caso-, a través de la cual conocemos y entendemos.

Pero situados además en la perspectiva histórica -como de hecho lo está nuestro proyecto particular-, también a través del lenguaje se nos revela en qué forma se concibió y entendió dicha realidad -sea empírica, conceptual o teórica- en un periodo histórico-cultural determinado, según cómo ésta fue expresada lingüísticamente en su momento. En consecuencia, el estudio de esta *logosfera artística* nos permite la reconstrucción e interpretación de un momento histórico y sociocultural concreto de nuestro conocimiento específico[19].

Así pues, Terminología, en cuanto codificación y formalización del conocimiento por abstracción de lo lingüístico, y Filología, en cuanto interpretación y comprensión de dicho conocimiento por aproximación a la dimensión lingüística en su manifestación textual, se resuelven en nuestro proyecto en una unidad metodológica. A su vez, hacemos nuestras las palabras de Gaudin cuando dice que "L´histoire des sciences est aussi celle des mots des sciences"[20].

[18] Véase HAGEGÉ, C., *ob. cit.*

[19] Véase al respecto el estudio desarrollado en RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Metáfora conceptual ("genésica") aristotélico-escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco", *Boletín de Arte,* Universidad de Málaga, Depto. De Historia del Arte, nº 18, 1997, pp. 101-130.

[20] "Terminologie et statut social de la science...", *art. cit.*

II.2.2 LA PERSPECTIVA TEXTUAL Y EL CONCEPTO DE SIGNO TERMINOLÓGICO MULTIDIMENSIONAL

A lo largo de este capítulo hemos venido definiendo el signo terminológico como una realidad plural constituida, al menos, por dos planos o dimensiones: una dimensión lingüística -plano de la manifestación o expresión- y una dimensión cognoscitiva -plano del contenido o epistemología de las disciplinas especializadas- [fig. 19]. Añadiremos ahora una tercera dimensión: la comunicativa.

Esta dimensión comunicativa se resuelve, fundamentalmente, en el nivel textual y discursivo, que es donde se establece la comunicación e interacción entre los hablantes. En ella, el criterio delimitador viene dado por el factor de especialidad, que desempeña un papel restrictivo: los términos, unidades especializadas de comunicación, tan sólo aparecerán en situaciones comunicativas igualmente especializadas, aunque éstas puedan desenvolverse en distintos niveles de especificidad -divulgativo, altamente especializado, didáctico-pedagógico, etc.-

A su vez, el texto es el lugar en el que las dos dimensiones o planos del signo entran en relación. Efectivamente, en un texto de especialidad, los términos no sólo funcionan como unidades comunicativas en función cognitiva, transmitiendo un conocimiento específico, sino que, como realidades propias de la disciplina, son objeto mismo de definición; es decir, el texto es el lugar donde los signos lingüísticos se convierten en términos propiamente dichos al ser puestos en relación con un concepto específico y especializado, bien mediante definiciones convencionales, normativas o estipulativas realizadas por los propios especialistas, bien mediante las relaciones sintagmáticas que mantienen con las otras unidades lingüísticas presentes. Si,

según la definición semiológica dada del término, éste se explica como la relación que se establece entre un plano de la expresión y un plano del contenido (*función semiótica)*, se entenderá fácilmente que es en los textos donde el término alcanza una existencia efectiva como tal.

Así pues, ya que los sistemas conceptuales no se pueden construir independientemente de las configuraciones discursivas, que es el lugar donde se desarrollan y exponen, y el significado de los términos se resuelve en el propio texto, se hace inevitable contar con esta dimensión textual. Además, si tenemos en cuenta nuestra opción ideológica, teórica y metodológica, expuesta en el capítulo II.1.1, según la cual nos adscribíamos a la orientación comunicativa de las disciplinas implicadas, partiendo, por tanto, de una concepción de la lengua y de sus vocabularios en la realidad de su uso, funcionamiento y manifestación textual, resulta evidente que nuestra propia formulación del concepto de término y nuestro proyecto particular integren esta dimensión o perspectiva como una más de las que conforman la pluralidad y polivalencia del fenómeno terminológico.

II.2.2.1. Condiciones y particularidades de la dimensión textual

El punto de vista del texto, esto es, el análisis del término en su condición de unidad textual discursivizada, implica una serie de aspectos particulares que no se pueden perder de vista.

1. *Fenómeno real, concreto y contingente.* En primer lugar, el término, como unidad textual y discursiva, constituye ya de por sí un fenómeno lingüístico concreto y determinado; en consecuencia, en su dimensión textual, el término no puede ser definido como un modelo metodológico, ni tampoco como una entidad abstracta y teórica. Tampoco, como una unidad fija y codificada, según aparecen en los diccionarios, vocabularios o repertorios léxicos y terminológicos. En el texto, los términos son realidades dinámicas, cambiantes, en continua redefinición y reformalización, y con esta variabilidad, dependiente de circunstancias históricas, geográficas, psicológicas, ideológicas, afectivas, etc., hay que contar.

2. *Recorrido semasiológico y aproximación lingüística.* En segundo lugar, toda producción discursiva o textual puede ser definida como un proceso bipolar que implica dos posibles aproximaciones según el punto de vista adoptado, aproximaciones que vuelven a identificarse con los conceptos de onomasiología y semasiología: **a)** *el recorrido onomasiológico*, realizado por el hablante o comunicador, que se establece desde el nivel de la conceptualización hacia su manifestación lingüístico-textual, esto es, hacia la semiotización y formalización de dichos contenidos conceptuales; y **b)** *el recorrido semasiológico*, realizado por el oyente-lector (interpretante), quien ha de comprender e interpretar aquello que se le está transmitiendo, para lo cual cuenta con la manifestación lingüística y textual como única posibilidad de acceso a dichos contenidos conceptuales[1].

En consecuencia, dentro de estos dos recorridos que se distinguen en todo proceso discursivo, lo que hemos llamado el punto de vista del texto o aproximación textual nos coloca en el segundo de ellos, en el lugar del receptor-lector, de modo que, desde el punto de vista del texto, sólo podemos acceder al nivel conceptual a través de los signos lingüísticos mediante los que ha sido expresado. Así pues, dicha aproximación textual se identifica con la perspectiva de aproximación semasiológica, tal y como ha sido definida en el capítulo anterior [fig. 17]. Y esta perspectiva o recorrido semasiológico supone, entre otras cosas, la consideración de los términos en su condición de hechos de lengua, o lo que es lo mismo, según la vertiente del signo que terminológico hemos denominado *término-palabra*.

3. *Vinculación con la realidad lingüística***.** En estos textos y discursos es imposible prescindir de los factores mediadores del lenguaje, salvo que se haga abstracción de ellos. En un texto lo que encontramos son signos lingüísticos utilizados por un sujeto particular, de acuerdo con unas intenciones propias y singulares, y en una situación comunicativa y

[1] Véase POTTIER, B., *Semántica..., ob. cit.,* pp. 11-18. Cfr. también: "La onomasiología corresponde a la situación del hablante que, teniendo a su disposición el tesoro estructurado de la lengua, debe expresar su pensamiento; la semasiología, en cambio, corresponde a la situación del oyente que percibe formas ya seleccionadas -es decir, palabras sujetas a la polisemia- y que debe determinar las significaciones en

contextual concreta. Factores todos ellos que matizan la unidad terminológica empleada, tanto en lo que respecta a su forma como a su contenido.

Así, en la dimensión textual, encontramos la realidad de los términos y de las terminologías tal y como ésta se manifiestan, tanto en lo que respecta a su naturaleza, polisémica y ambigua, diversificada y heterogénea, alógica, etc., como en lo que se refiere a su uso y a su funcionamiento. En suma, en la dimensión textual y discursiva encontramos todos aquellos factores que, constatados y asumidos por la orientación comunicativa de la Terminología, rompen sin remedio con los aspectos sistematizados por la teoría clásica (TGT) como definitorios y constitutivos del término, concebido éste como entidad autosuficiente y ahistórica que, en cuanto tal, sólo puede tener existencia objetiva en los productos terminográficos construidos al efecto.

4. *Dos tipos textuales.* Asimismo, y de acuerdo con lo dicho, podemos establecer una nueva distinción entre dos realidades que se nos revelan esencialmente distintas: el producto textual y el producto terminográfico, cada uno de los cuales se asocia a las nociones ya definidas del *término-palabra* y del *término-símbolo*. Los productos terminográficos, a diferencia de los discursos de interacción comunicativa, son textos elaborados, codificados y construidos *a posteriori*, donde los términos han sido extirpados del discurso, analizados, fijados en su referencia y clasificados en un sistema conceptual. Sólo en estos textos los términos pueden funcionar como representantes directos de los conceptos mismos –vacíos, pues, de otras posibles significaciones- y, por tanto, como indicadores conceptuales neutros según la fórmula ideal propugnada por la teoría terminológica: término = concepto[2].

cuestión. A lo largo de una conversación oscilamos continuamente entre la onomasiología (al hablar) y la semasiología (al escuchar)". (BALDINGER, K., *Teoría semántica..., ob. cit.,* p. 209).

II.2.2.2. El término como entidad sustantiva y la función de término

El vocabulario que puede utilizar una disciplina para expresar y explicar sus conceptos es muy variado y, de hecho, ha sido objeto de distintas clasificaciones y categorizaciones por parte de los lingüistas y terminólogos[3]. Toda disciplina posee una terminología codificada con mayor o menor rigor, que es la que se suele considerar como específica y que, en virtud de los criterios de pertenencia, es la que se inventaria o engloba en los productos terminográficos y lexicográficos. Pero, desde el punto de vista textual, el uso lingüístico-terminológico se nos revela mucho más rico y diverso. Así que, nuevamente, el punto de vista del texto nos invita a reconsiderar las pautas tradicionales en el estudio y tratamiento de los términos. Precisamente, el dominio artístico se caracteriza por el uso de todo un arsenal de recursos lingüísticos: metáforas, metonimias, palabras del léxico común, etc., que, si bien desde un punto de vista estrictamente terminológico no podrían ser considerados términos, puesto que carecen de especificidad como tales, forman parte de las prácticas lingüístico-discursivas de nuestro campo de especialidad con pleno derecho, además de poseer un valor cognitivo evidente, según señalamos en el epígrafe II.2.1.4.b.

Pues bien, para poder dar cabida en nuestro estudio a todo este conjunto de unidades lingüísticas que no son términos en sí -en cuanto que no "pertenecen" a una vocabulario específico concreto-, pero que pueden funcionar como tales en determinadas ocasiones, hemos llevado a cabo la siguiente distinción teórica[4]. A partir de la relativización que la condición de signo en cuanto entidad sustantiva experimenta en el discurso de U. Eco y el

[2] Para las cuestiones relativas a cómo se manifiestan e integran estas dos realidades textuales en nuestro modelo de tesauro, remitimos a la III parte de esta exposición, en la que se aborda de manera específica su configuración y estructura.

[3] Consúltese entre otros CABRÉ, M. T., "Terminologie et dictionnaire...", *art. cit.;* CABRÉ, M. T., *La terminología..., ob. cit.,* pp. 185 y ss.; SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.,* pp. 77 y ss.; DESMET, I. Y BOUTAYEB, S., "Terme et mot: propositions...", *art. cit;* KOCOUREK, R., *La langue..., ob. cit.,* pp. 91-98; DUBUC, R., *ob. cit.,* pp. 15-16.

[4] RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*., pp. 67-71 y 207-209.

concepto de signo como función -*función semiótica*[5]- que este autor desarrolla, distinguimos entre el término como entidad formal, lo que llamamos *unidad terminológica*, y el término en cuanto función, o *función terminológica*, que concebimos como parte del polifuncionalismo que es inherente a la realidad de la lengua y, por tanto, como una más de las funciones que pueden desempeñar los signos lingüísticos en los contextos discursivos en los que se utilizan. Hay que tener en cuenta que en un texto los signos adquieren una dimensión funcional, es decir, desempeñan una función específica, y es en relación con dicha función por la que se definen en el contexto determinado en el que aparecen.

Así pues, y como adelantábamos en páginas anteriores, podemos afirmar que un signo lingüístico dado es susceptible de ser considerado un término cuando asume una *función terminológica* en una situación contextual concreta. Veamos, entonces, qué entendemos por *función terminológica*.

II.2.2.2.a. *La función de término o la función terminológica*[6]

Hemos dicho que la *función semiótica* se define como la correlación que se establece entre un plano del contenido y un plano de la expresión, correlación que se hace perceptible mediante algún tipo de entidad física -la *ocurrencia* o manifestación concreta en el plano de la expresión-, pero sin que dicha correlación implique la necesidad de una asociación fija entre ambos planos[7]. Siguiendo este criterio, podemos definir la *función terminológica* como la correlación que se establece en un contexto determinado entre

[5] Cfr.: "Existe función semiótica, cuando una expresión y un contenido están en correlación, y ambos elementos se convierten en funtivos de la correlación [...] Un signo está constituido siempre por uno o más elementos de un plano de la expresión colocados convencionalmente en correlación con uno o más elementos de un plano del contenido. Siempre que existe correlación de ese tipo, reconocida por una sociedad humana, existe signo [...] Esas hipótesis implican algunas consecuencias: (a) un signo no es una entidad física, dado que la entidad física es, como máximo, la ocurrencia concreta del elemento pertinente de la expresión: (b) un signo no es una entidad semiótica fija, sino el lugar de encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de los sistemas diferentes y asociados [...] Hablando con propiedad, no existen signos sino funciones semióticas". (*Tratado..., ob. cit.,* pp. 99-100).

[6] Según ya indicamos en el epígrafe II.1.2.2.b., encontramos aquí nuevamente una convergencia de pensamiento con las tesis de M. T. Cabré, quien habla de *valor terminológico* para referirse a esta función que asumen las unidades lingüísticas en el texto. Véase "Hacia una teoría comunicativa..., *art. cit*.

cualquier unidad léxica o expresión lingüística -la *ocurrencia* concreta- y un concepto que forma parte de la dimensión cognoscitiva de alguna disciplina especializada. Si esta correlación es fija, sea por el uso, sea por la convención de una norma, sea por su codificación en los diccionarios especializados, la unidad léxica adquiere entidad como término propio y específico dentro del área de especialidad, pasando a integrarse en el conjunto de sus *unidades terminológicas*.

Pero dicha correlación no tiene por qué estar fijada, ni codificada, ni ser estable[8]. De este modo, cualquier signo lingüístico -sea específico o no- que en un contexto determinado se utilice para designar conceptos especializados, desempeñando, por tanto, una *función terminológica*, es susceptible de ser considerado un término en esa situación concreta. En consecuencia, la *función terminológica* y, junto con ella, la condición de término, son susceptibles de extenderse a cualquier signo o expresión lingüística, sin que necesariamente ésta tenga que ser una *unidad terminológica* del vocabulario específico de la disciplina.

Según se desprende de lo que llevamos dicho, la *función terminológica* sitúa el principio diferenciador entre el término y la palabra en el uso especializado que se haga del signo lingüístico; y éste constituye uno de los criterios -tal y como indicamos en el epígrafe II.1.2.2.b.-, que posibilita el deshacer la dicotomía irreductible término / palabra característica de la Terminología tradicional, entendiendo que los términos no constituyen unidades de orden ni de naturaleza diferente, sino que términos y palabras son, en ambos casos, unidades léxicas que se superponen, quedando definida su condición como tal por la función terminológica o lexicológica que asuman en cada situación comunicativa.

Esta distinción teórica nos permite, por tanto, ampliar los criterios de compilación terminográfica de nuestro modelo de tesauro, que serán

[7] ECO, U., *Tratado..., ob. cit.,* pp. 99-100.

[8] La consideración de la función de término como una de las funciones que pueden realizar los signos lingüísticos en los discursos relativiza la asociación fija entre un contenido conceptual y su forma lingüística correspondiente, que tiende a crear la imagen falsa de que a cada concepto le corresponde un único nombre que lo representa adecuadamente, reduciendo, de este modo, el valor heurístico que la variación léxica y la concurrencia sinonímica poseen para la construcción y comprensión del concepto que es representado mediante distintos signos lingüísticos.

sensiblemente más amplios que los de la Terminología tradicional y clásica, al incluir como parte de nuestro estudio todos aquellas expresiones lingüísticas que no se consideran términos propiamente dichos, en la medida en que no forman parte del conjunto de *unidades terminológicas* reconocibles y adscritas a los vocabularios específicos, pero que sí son susceptibles de asumir una función terminológica en un contexto determinado.

Dentro de este conjunto extensivo es donde incluimos, precisamente, el estudio y registro de los usos metafóricos, metonímicos, etc., es decir, de todo aquello que no se considera designación inmediata de los conceptos en tanto que su uso implica un desvío del significado literal, pero un desvío que en ocasiones puede llegar a ser bastante significativo y sintomático[9].

II.2.2.2.b. *La unidad terminológica*

La *unidad terminológica*, concebida como entidad formal y significativa, puede ser definida, por tanto, como una unidad léxica o expresión lingüística que dentro de un campo de especialidad se utiliza para expresar o comunicar un concepto propio y específico, siendo la asociación entre dicho concepto y la base formal correspondiente fija y estable.

En consecuencia, las *unidades terminológicas* constituyen ese tipo de signos lingüísticos a las que nos referíamos anteriormente, cuya entidad es tal en las distintas áreas de conocimiento, que en cualquier situación se perciben y se identifican como términos que poseen un significado propio y que son específicos de dicho campo de especialidad. Estos términos, debido a la relación estable que mantienen la forma y el contenido, suelen ser considerados las designaciones inmediatas de las nociones que expresan, es decir, la palabra justa cuyo significado literal y nocional coincide directamente con el concepto que se quiere comunicar[10].

[9] En el capítulo III.1.2. –en concreto, en el epígrafe III.1.2.1.ac.-, se abordan de manera específica las convenciones ortotipográficas que hemos utilizado para distinguir estos distintos tipos de término –específicos, no específicos, metafóricos, etc.- en la sección del tesauro correspondiente a la representación gráfica.

[10] No obstante, la significación literal no implica que la densificación semántica que caracteriza a buena parte de la realidad terminológica de las disciplinas especializadas -sobre todo sociológicas y

Ahora bien, aplicando la misma idea de *función terminológica* expuesta en el epígrafe anterior, estas unidades también relativizan su condición en cuanto términos sustantivos del área de especialidad, ya que la designación inmediata no tiene por qué ser el uso exclusivo que se haga de las *unidades terminológicas*: éstas también pueden funcionar de modo metafórico o figurado cuando se utilicen para designar conceptos o realidades distintas de las que constituyen su sentido literal establecido, bien dentro del mismo campo de especialidad, bien en un contexto diferente. Tampoco tienen que funcionar siempre como términos, esto es, no tienen porqué desempeñar siempre una *función terminológica*, en la medida en que dichas unidades, características de un campo, pueden ser utilizadas también para expresar conceptos no específicos del dominio o conceptos generales no especializados. Asimismo, pero desde el punto de vista contrario, un concepto no tiene porqué estar expresado siempre por la misma *unidad terminológica*, es decir, por aquél que se considera su término propio y específico.

En definitiva, y como decíamos anteriormente, el criterio que define en un texto la condición terminológica de una unidad léxica viene dado por la función que ésta realice en dicho texto, sea o no un término específico del dominio en cuestión.

II.2.2.2.c. *Polisemia terminológica*

Hemos dicho que la polisemia y, en general, la densificación semántica constituye una de las características distintivas de las terminologías de un buen número de disciplinas, entre ellas, la nuestra propia. No obstante, según hemos visto, la teoría de la Terminología clásica (TGT) niega la posibilidad de un término polisémico: la variación semántica pertenece a las palabras, no a los

humanísticas- haga necesaria una aclaración previa por parte del autor respecto del sentido con el que van a ser utilizados los términos a lo largo de su discurso. De hecho, las definiciones estipulativas, mediante las que se establece una concertación entre el autor y el lector sobre el significado de un término determinado, son frecuentes en nuestra disciplina precisamente por la polisemia que caracteriza a los términos teórico-artísticos. Tampoco quiere decir que no sea necesario realizar en muchas ocasiones una desambiguación interpretativa mediante el contexto, a fin de discriminar qué significación o acepción conceptual, codificada previamente o no, adquiere el término en dicho uso.

términos, que son, debido a la orientación onomasiológica por la que se definen constitutivamente monosémicos y unívocos. [Fig. 8]

Sin embargo, no podemos por más que relativizar dicho planteamiento, según como expusimos al hablar del *reduccionismo semántico* de la TGT [II.1.2.2.a.]: **a)** en primer lugar, porque se trata de una posición puramente teórica que no se ajusta ni a la realidad del lenguaje en sí, ni a la realidad de las terminologías; **b)** en segundo lugar, porque la aproximación al término desde el texto, es decir, desde el punto de vista de la dimensión lingüística, tal y como implica el recorrido semasiológico, comporta la aproximación al término en su condición de palabra (*término-palabra*) y no en cuanto símbolo o designador neutro vacío de otros contenidos; **c)** en tercer lugar, porque la consideración del término como un signo complejo, multidimensional y plural, nos lleva a plantear la onomasiología y la semasiología como aproximaciones complementarias de lo que consideramos un fenómeno único, y no como aproximaciones excluyentes o dicotómicas.

Por tanto, puesto que podemos adoptar el punto de vista del signo lingüístico sin abandonar el concepto de término -como ocurría en la formulación restrictiva de la Terminología[11]-, es decir, puesto que podemos hablar de términos que son palabras, la polisemia, inherente a la realidad de las lenguas, pasa a ser una de sus características constitutivas, tal y como ha sido puesto de manifiesto por la Socioterminología y la vertiente comunicativa de la disciplina terminológica.

La consideración del término como entidad polisémica nos conduce a otra distinción teórica establecida por Heger en su modelo trapezoidal [fig. 16]. Nos referimos concretamente a la distinción realizada por el lingüista entre el *significado* de un signo, conformado por todo el conjunto de *significaciones* posibles que lleva asociadas -lo que constituye su *campo semasiológico*-, y la *significación* -o *semema*- que de entre todas las posibles adopta dicho signo en una situación contextual dada. Según lo expuesto, podemos establecer una diferenciación entre la *unidad terminológica*, concebida como una entidad potencial de *significaciones*, y el *término textualizado o discursivizado*, que no

es otra cosa que la ocurrencia textual del término, donde asume un sentido concreto [fig. 21].

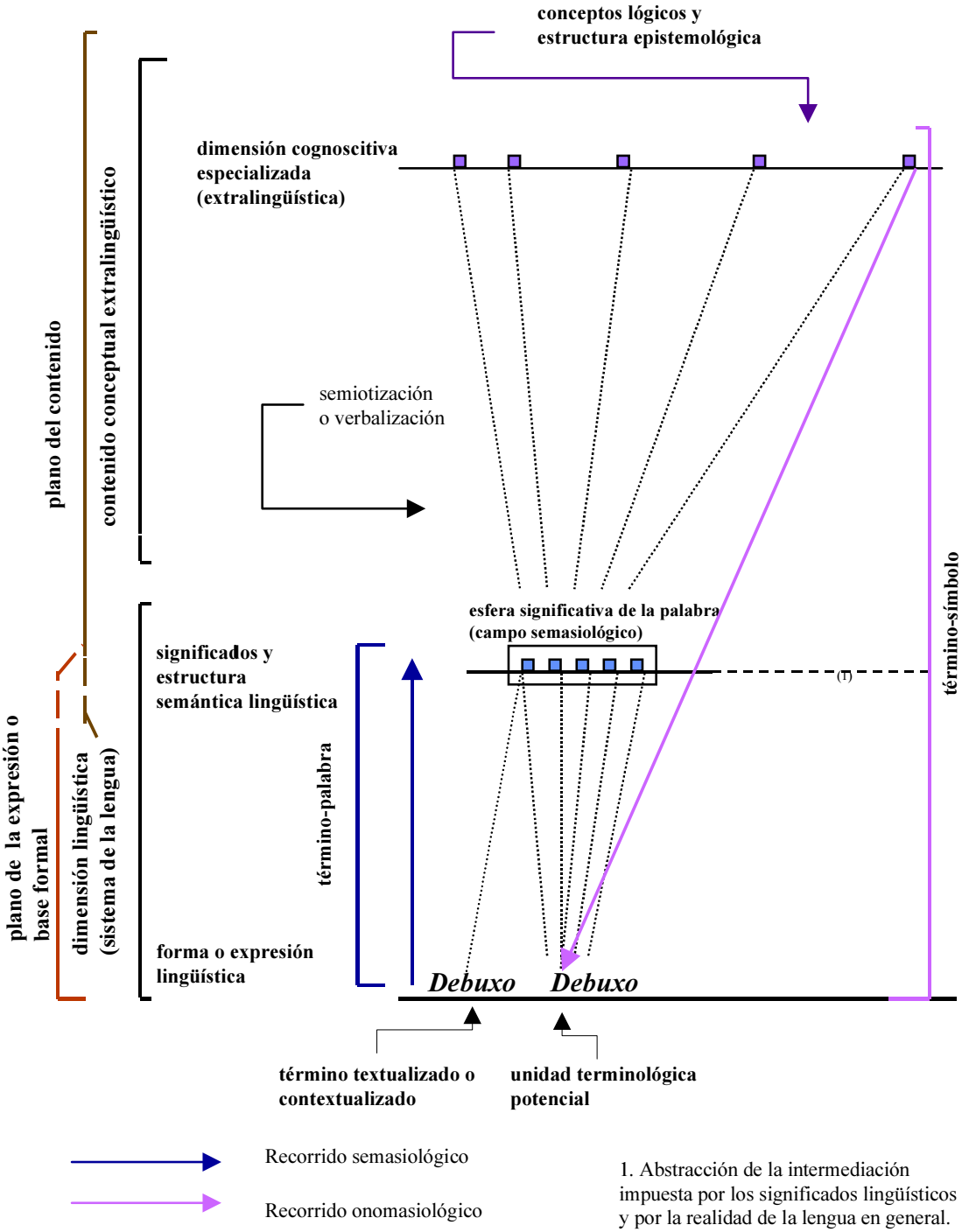


Fig. 21: modelo de signo terminológico lingüístico multidimensional y polivalente.

[11] Recuérdese que la *dèmarche linguistique*, identificada con *paradigma lexicológico*, implica, desde el punto de vista de la teoría de la Terminología clásica, un cambio en la condición del signo, que pasa de término a palabra, unidades que se definen por oposición dicotómica.

En su condición de *unidad terminológica potencial*, el plano del contenido se encuentra conformado por la suma de todas las *significaciones especializadas* que dicha unidad léxica adquiere en los distintos contextos o manifestaciones textuales en las que es susceptible de aparecer en función de término.

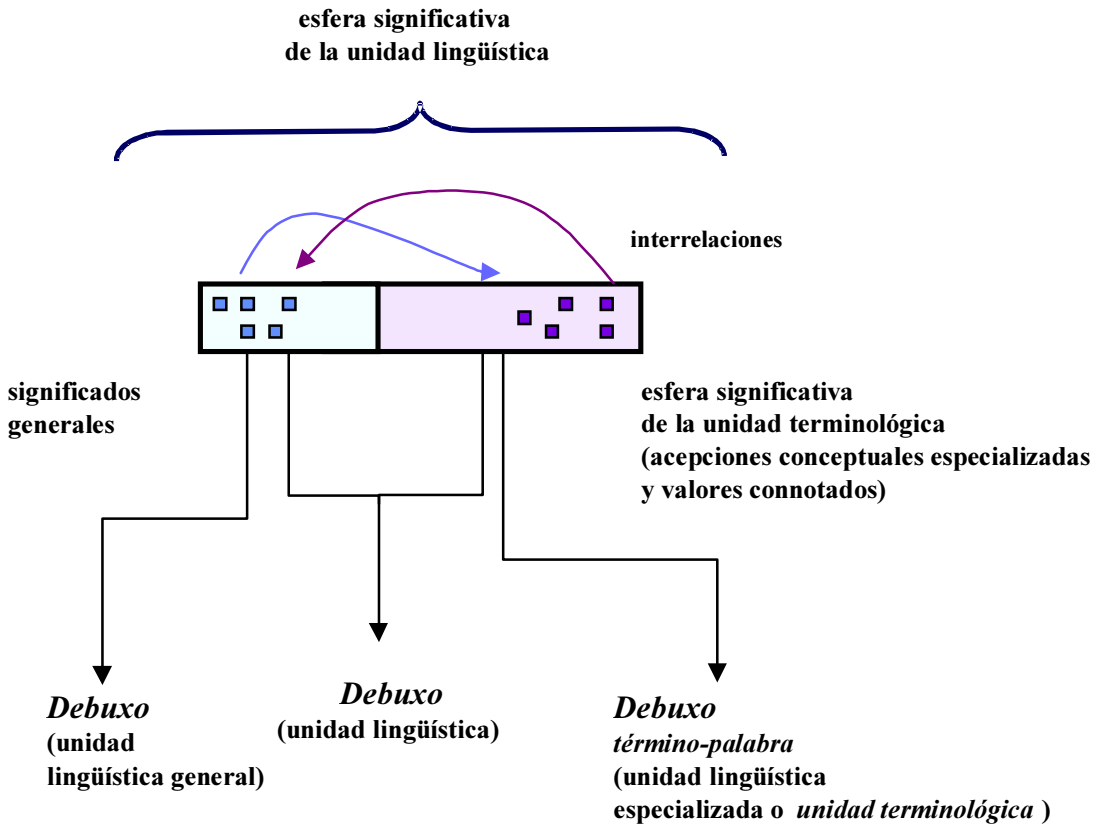


Fig. 22: esfera significativa del signo terminológico lingüístico como parte de la esfera significativa global de la palabra.

Cada uno de los conceptos que forman parte de su plano del contenido, es decir, de su significado, no constituye, en su relación con la forma léxica, un término distinto e independiente -tal y como ocurre con el artificio teórico de la homonimia en la Terminología clásica-, sino una acepción[12] de una misma unidad terminológica polisémica. Esta acepción se inscribe dentro de un campo más amplio de significaciones donde entra en relación con otras acepciones

[12] *Sens,* en la terminología de Kocourek. *(La langue..., ob. cit.,* p. 189).

especializadas, constituyendo en su conjunto el *campo semasiológico (especializado)* del término[13] [fig.22].

Además, también debemos considerar que el sentido último del término textualizado, o en contexto, vendrá dado no sólo por la significación asumida en esa situación concreta, sino igualmente por el conjunto de valores semánticos asociados, esto es, las connotaciones actualizadas en ese momento particular, y que forman parte de lo que nosotros hemos llamado *esfera significativa* del *término-palabra* constituida tanto por los contenidos lógico-nocionales como por los valores estilísticos, asociados o connotativos [fig. 24].

II.2.2.3. El concepto de signo terminológico multidimensional. Base y fundamento de nuestro proyecto terminológico y de nuestro modelo de tesauro

De acuerdo con todo lo que llevamos dicho en este capítulo, podemos definir el signo terminológico de naturaleza lingüística como una unidad plural y polivalente, constituida, al menos, por tres dimensiones: una dimensión lingüística, una dimensión cognoscitiva correspondiente a la epistemología de las disciplinas especializadas y una dimensión comunicativa o textual. Una unidad, pues, multidimensional o, si se quiere, *poliédrica*, como la describe M. T. Cabré[14].

---

[13] Lo que Kocourek denomina *área semántica.* (*Ibídem).* Tenemos que tener en cuenta, no obstante, que el área semántica de una unidad terminológica siempre será más restringida que el campo semasiológico de la palabra considerada desde el punto de vista del léxico general, puesto que el campo semántico terminológico estará constituido únicamente por aquellas significaciones o acepciones conceptuales especializadas que realice la unidad lingüística en su función de término. No perdamos de vista tampoco que la unidad terminológica así concebida no es más que una potencialidad, un signo virtual abstracto que sólo adquiere materialidad y realidad objetiva como tal en los productos lexicográficos, en los que el signo aparece ligado simultáneamente a todas sus posibles significaciones o acepciones conceptuales. En un contexto discursivo, en cambio, el *término textualizado* actualiza sólo una de sus posibles acepciones conceptuales, o bien adquiere otra nueva, asumiendo, en cualquier caso, un significado concreto y realizando una función terminológica determinada. De este modo, si en relación con el término-símbolo hemos dicho que éste, en puridad, no tiene existencia real y objetiva más que en los productos terminográficos, puesto que sólo en ellos puede funcionar como representante directo de las unidades conceptuales, en lo que concierne a su condición de término-palabra, la unidad terminológica potencial y polisémica tampoco tiene existencia objetiva como tal más que en las elaboraciones lexicográficas.

[14] "¿Es necesaria una teoría autónoma..., *art. cit.*

Esta multidimensionalidad constitutiva que define la naturaleza del término es también susceptible de canalizar, en relación con cada una de estas dimensiones, una triple aproximación al signo terminológico: semasiológica (o lingüística); onomasiológica (o conceptual); y textual (o comunicativa), las cuales vienen a enriquecer la pluralidad de enfoques desde los cuales éste puede ser abordado y estudiado. El punto de vista adoptado dependerá de intereses específicos y de los objetivos concretos que rijan en el estudio que se lleve a cabo, pero, puesto que estas tres dimensiones son partes constitutivas del propio término, cualquiera de ellas será válida y factible. Asimismo, el punto de vista único, a veces necesario por razones metodológicas, sólo podrá ser considerado como una visión parcial de lo que es una realidad múltiple y compleja, sin caer, por tanto, en reduccionismos estériles.

Como hemos querido argumentar, la relación que mantienen estas dimensiones entre sí ni es neutra, según se desprende del concepto de término como mero símbolo de la TGT, ni se establece de modo unilateral, tal y como había sido formulado y sistematizado por dicha teoría al hacer de la onomasiología un principio constitutivo. En el presente estudio y en la posterior realización del tesauro hemos pretendido trascender estos criterios reduccionistas y adoptar conjuntamente las distintas posibilidades de relación, en virtud de la riqueza que cada una de ellas comporta para el conocimiento de las ciencias, y porque, según creemos, se ajusta más adecuadamente a la realidad del fenómeno terminológico, tanto general como artístico.

Este modelo de signo terminológico multidimensional y polivalente es, pues, el que nos ha permitido llevar a cabo nuestro estudio desde las distintas formas de aproximación implicadas en cada una de sus dimensiones constitutivas. De este modo, el fenómeno terminológico queda abordado y analizado en su pluralidad y complejidad inherentes, lo cual se encuentra en consonancia, a su vez, con nuestra opción por un sistema de descripción comprehensivo y exhaustivo.

Asimismo, y como venimos diciendo, éste es el modelo que constituye la base de nuestra propuesta de tesauro, fundamentado teórica y metodológicamente en el principio de integración y complementación aludido,

principio que se resuelve, precisamente, en este modelo de signo terminológico.

Debemos precisar, no obstante, que lo que en el presente estudio vamos a llamar signo terminológico sólo puede ser entendido como un "modelo" que nos permite abordar el término en su multiplicidad y complejidad, en su condición de núcleo plural de dimensiones o planos que se encuentran en interrelación mutua, y asimismo plantear las diversas posibilidades de aproximación. La descompartimentación, por ejemplo, de la realidad terminológica en distintos planos y vertientes únicamente es factible desde un punto de vista teórico, en la realidad del uso, todas interaccionan entre sí formando una única unidad comunicativa y significativa.

Esta integración y complementación, posibilitada por el modelo descrito, se resuelve desde distintas perspectivas.

1. *Paradigmas y formas de aproximación*. La integración de las *formas de aproximación semasiológica* y *onomasiológica*, asociadas -con sus respectivas implicaciones conceptuales- a lo que llamamos *paradigmas lexicológico* y *terminológico*, nos ha permitido aunar en un mismo proyecto la heurística de cada una de ellas, así como sus planteamientos metodológicos relacionados, sobre todo en lo referente a la descripción semántica, cuestión que abordaremos específicamente en el capítulo siguiente y en el que dedicamos en concreto a la construcción y configuración de nuestro modelo de tesauro.

Además, la consideración del *paradigma lexicológico –perspectiva semasiológica-* como parte de la naturaleza de los términos nos ha permitido también superar los criterios reduccionistas de las posturas teóricas de la Terminología, reintegrando al término su dimensión lingüística constitutiva con todos los valores que ésta lleva implícitos, tanto en lo referente a su naturaleza significante y potencialidad semántica (polisemia), como a su funcionamiento específico. En consecuencia, ha hecho posible una mejor y mayor adecuación a la realidad del fenómeno, superando aquella disfuncionalidad que, según vimos, había originado el reduccionismo de la TGT.

2. *Unidades terminológicas*. Las dos concepciones sobre el hecho terminológico asociadas a cada uno de los paradigmas, lo que hemos llamado *término-palabra* y *término-símbolo*, vinculados respectivamente a las *perspectivas semasiológica* y *onomasiológica*, también se integran y complementan en nuestro modelo de tesauro, puesto que, según venimos diciendo, se explican como visiones parciales o dimensiones complementarias de un único fenómeno complejo.

Además, en nuestro proyecto, estas unidades son abordadas conjuntamente desde esa otra dualidad que les es característica: consideradas como unidades discursivas, es decir, en su dimensión textual y comunicativa; o como unidades constitutivas de los productos lexicográficos y terminográficos, esto es, codificadas y fijadas.

3. *Contextos terminológicos*. Esto es así, en buena medida, en virtud de otra integración y complementación que también forma parte de este proyecto, concretamente la que establecemos entre la realidad lexicográfica y terminográfica y la realidad textual que, como hemos apuntado, difieren entre sí. De este modo, si bien la construcción terminográfica y lexicográfica, es decir, la configuración y elaboración de un producto de estas características, ha constituido el objetivo último de nuestro estudio, la aproximación a la realidad textual y discursiva se nos ha revelado igualmente imprescindible.

Esta aproximación textual ha constituido, en nuestro proyecto específico, una parte del proceso de investigación y construcción propiamente dicho; en concreto, la fase previa -o paralela- en la que se han llevado a cabo los análisis terminológicos, lexicológicos y semánticos necesarios para la elaboración terminográfica-lexicográfica posterior, así como las operaciones de desambiguación e identificación de los sentidos y contenidos nocionales asociados a las unidades terminológicas utilizadas.

Además, y como veremos en el la parte III de esta exposición, dicha dualidad de tipologías textuales también se integra en el propio tesauro, formando parte constitutiva del mismo y de la información que nos ofrece.

4. *Productos e instrumentos*. Todos estos aspectos, considerados como realidades plurales pero complementarias: paradigmas, unidades, contextos, semánticas, etc., se proyectan y materializan de modo concreto en nuestro proyecto de tesauro, que se configura, pues, simultáneamente como un producto lexicográfico y terminográfico.

En consecuencia, nuestro tesauro se concibe como un producto integrado, fruto de la combinación en una única construcción de lo que vamos a llamar en el capítulo siguiente *paradigmas lexicográfico* y *terminográfico*, los cuales constituyen, propiamente, el correlato de los *paradigmas lexicológico* y *terminológico*.

Dicho de otro modo, nuestro tesauro se concibe y configura como un producto dual, en la medida en que posee dos estructuras mutuamente correlacionadas. Cada una de ellas, que conforma una parte distinta de dicho tesauro, responde a los principios de construcción terminográfica y lexicográfica, asumiendo, asimismo, las implicaciones conceptuales de los *paradigmas terminológico* y *lexicológico* a los que respectivamente se vinculan. De este modo, el tesauro que proponemos procura, en virtud de dicha integración de paradigmas y estructuras respectivas, una descripción y definición plural y multidimensional del hecho terminológico y de la realidad conceptual que lleva asociada. A su vez, esta integración de paradigmas también permite compensar los inconvenientes e insuficiencias que puedan presentar cada una de las construcciones -lexicográfica y terminográfica- respectivas. De todo ello, hablaremos con más detenimiento en el capítulo específico correspondiente [II.2.4]

En el capítulo siguiente, veremos sucintamente cuáles son los métodos, sobre todo de descripción semántica, vinculados a los *paradigmas lexicológico* y *terminológico* respectivamente en función de sus objetos de estudio específicos: el *término-palabra* o el *término-símbolo*, a fin de configurar un modelo de descripción plural y polivalente, que luego tendrá su proyección material, gráfica y efectiva en la construcción del tesauro propiamente dicho.

MENU SALIR

MENU SALIR

II.2.3. MODELO POLIVALENTE DE DESCRIPCIÓN SEMÁNTICA*

La distinción y al mismo tiempo complementariedad conceptual entre el término considerado como palabra o hecho de lengua –*paradigma lexicológico* o *perspectiva semasiológica* del signo terminológico- y el término considerado como representante o designador neutro de conceptos extralingüísticos –*paradigma terminológico* o *perspectiva onomasiológica* del signo terminológico- nos permite plantear un modelo de descripción semántica basado en la integración de los métodos, mecanismos y sistemas asociados a cada una de las perspectivas, los cuales se han venido desarrollando en el ámbito de las diversas disciplinas en función de la distinta naturaleza de los objetos de estudio respectivos: los contenidos conceptuales extralingüísticos, que forman parte de la estructura de conocimiento y de la epistemología de las ciencias especializadas; y los significados lingüísticos, o si se quiere, el contenido consustancial de las palabras.

Así, podemos establecer una relación integradora y complementaria entre una semántica terminológica de orientación lingüística, que estudiaría los términos en cuanto que hechos de lengua, es decir, en su condición de palabras especializadas con sus respectivos significados lingüísticos; y una semántica terminológica de naturaleza epistemológica, que estudiaría la realidad conceptual constituida por la esfera de conocimiento o dimensión cognitiva de las disciplinas específicas, que es la que propiamente desarrolla la Terminología clásica. El mismo Kocourek, que fue uno de los primeros en sistematizar los principios básicos de una semántica terminológica de naturaleza lingüística, estableció la

* En el gráfico de la fig. 25 aparecen resumidas las conclusiones principales de este capítulo. (Véase en la p. 241).

distinción entre ambas, pero reconociendo y propugnando al mismo tiempo su posible complementariedad[1].

Se trata, pues, de superar el carácter restrictivo de la Terminología tradicional, que, como vimos en el capítulo II.1.2, establece sus principios semánticos en oposición dicotómica respecto de la Lingüística y, concretamente, respecto de la Lexicología[2].

II.2.3.1. Dimensión lógico-cognitiva. Semántica epistemológica u onomasiología extralingüística

La dimensión conceptual forma parte constitutiva de la naturaleza terminológica. Como hemos dicho, el término se caracteriza por mantener una relación privilegiada con la dimensión cognitiva de las ciencias y disciplinas, cuyos conceptos especializados constituyen su propia esfera semántica o plano del contenido.

La Terminología clásica, definida constitutivamente por su perspectiva o *forma de aproximación onomasiológica* -identificada con lo que nosotros hemos llamado el *término-símbolo* [fig. 18]-, en función de lo cual ha hecho del concepto su objeto de estudio específico, ha venido desarrollando y sistematizando un cuerpo de directrices metodológicas que, fundamentadas, por una parte, en la Lógica y en la Epistemología, y por otra, en las Ciencias de la Documentación,

[1] "Le rapport entre la forme et le référent peut être considéré, sous l´étiquette de dénotation, comme une partie de la sémantique terminologique [...] La sémantique terminologique à orientation linguistique (ou sémantique linguistique de la terminologie) se limite, dans la mesur du possible, à l´exploration de la signification comme elle se manifeste dans les textes tecnhoscientifiques. La séparation rigide de signification et de dénotation n´est pas toujours possible ni désirable. Ils est difficile et dangereux de tracer, d´une manière inflexible, la ligne de démarcation entre la sémantique linguistique de signification d´une part, et la sémantique non linguistique de dénotation et la connaissance encyclopédique du monde d´autre parte". (*La langue..., ob. cit.,* p. 177). Actualmente, la vertiente comunicativa de la Terminología en sus distintas orientaciones también contempla este punto de vista lingüístico en su aproximación al hecho terminológico.

[2] Diversos estudios avanzan, en la actualidad, por este camino. P. Lérat (*Las lenguas..., ob. cit*., p. 187), por ejemplo, concibe lo que él denomina *Lexicografía terminológica* como una disciplina de doble naturaleza, dependiendo de cuál sea su orientación, si lexicológica o terminográfica, estableciendo igualmente una escala graduativa que iría desde los diccionarios generales a los especializados, pero sin diferencias irreductibles.

poseen un considerable valor para el estudio y análisis de esta dimensión conceptual y del conocimiento especializado. Así pues, la dimensión cognitiva del signo terminológico nos conecta con estas disciplinas que forman parte, a su vez, del marco teórico y metodológico interdisciplinar de la propia Terminología [fig. 4].

Asimismo, si tenemos en cuenta que la descripción semántica de un término no es otra cosa que la descripción de un concepto, se entiende que la semántica terminológica de naturaleza, pues, lógico-cognitiva desarrollada por la Terminología se convierta propiamente en una Epistemología del conocimiento especializado[3]; como afirma Gaudin: "La relation essentielle entre épistémologie et terminologie est affirmée par J. C. Baudet. L´epistemologie est la semántique du discours scientifique"[4]. Además, al focalizar su atención sobre los conceptos específicos de las disciplinas, la Terminología no sólo funciona como una Epistemología en sí, sino que, por eso mismo, acaba constituyéndose en parte de la metaciencia de los dominios de especialidad.

Antes de exponer cuáles son esos métodos de análisis que se nos han revelado más convenientes y que hemos asumido como parte de nuestro modelo descriptivo, realizaremos algunas precisiones en torno a cómo entendemos esa dimensión conceptual sobre la que vamos a trabajar, puesto que, en función de ella, hemos llevado a cabo la selección de los mecanismos oportunos.

[3] Esta semántica terminológica también se puede definir como una semántica referencial o denotativa, es decir, aquélla que analiza la relación entre la forma léxica del signo y su plano referencial extralingüístico; semántica referencial que, como dice A. Rey, es la propia de los nombres (*nom*), esto es, de los signos en función referencial y, por tanto, de los términos. (Véase *Terminologie..., ob. cit*., pp. 22 y 25 y GUILBERT, L., "La spécificité du terme..., *art. cit*., donde se define el término como el signo caracterizado por su "forma de significar referencial"). Ahora bien, puesto que el plano referencial en este caso está constituido por conceptos especializados, las implicaciones epistemológicas y cognitivas de dicha semántica vienen a ser las mismas.

[4] "Terminologie et statut social..., *art. cit*. Cfr. también esta cita de A. Rey: "Cet aspect de la terminologie (ou métaterminologie) est en fait un chapitre de l´épistémologie –pour les sciences- et de la technologie –pour les techniques". (*La Terminologie..., ob. cit*., p. 123).

II.2.3.1.a *La dimensión conceptual: definición y concepción*[5]

La naturaleza de las unidades conceptuales es muy diversa y heterogénea, lo que se ajusta a la propia diversidad y heterogeneidad que define el conjunto de las disciplinas especializadas, por lo que en ningún caso pueden ser reducidas -ni es nuestra pretensión hacerlo- a unos mismos parámetros de definición y descripción. No obstante, resultaría pretencioso para este estudio que realizamos exponer las características distintivas y diferenciadoras de cada una de ellas, así como la naturaleza y condición específica de sus categorías conceptuales, formas y modos de conocimiento respectivos. Aceptada, por tanto, esta irreductibilidad que es constitutiva del conocimiento especializado considerado en su globalidad, en las siguientes líneas nos limitaremos a exponer aquellas características que definen de una manera general la naturaleza de la realidad conceptual, a fin de adoptar una posición que sea operativa para nuestros objetivos.

Por tanto, la primera operación que debemos llevar a cabo en nuestra aproximación a la dimensión cognitiva es adoptar una definición posicional adecuada y válida para nuestros propósitos. En el epígrafe II.1.2.2.c., expusimos algunos de los parámetros que iban a regir nuestra concepción de esta dimensión. Hablamos entonces de un *continuum* cognitivo en el que los conceptos aparecían, no como unidades individuales y perfectamente delimitables, sino como regiones más o menos amplias de dicho espacio de conocimiento, a veces de límites borrosos e indefinidos, y sobre todo en interconexión con las otras regiones nocionales.

Una vez asumida esta idea de un espacio de conocimiento como *continuum* en constante interrelación y, en consecuencia, la imposibilidad de fijar límites netos entre las nociones que lo constituyen, creemos que es necesario establecer alguna definición operativa de unidad conceptual -o, si se quiere, de unidad de

[5] En este epígrafe abordamos la dimensión conceptual y cognitiva desde una perspectiva general, ya que las características específicas del espacio de conocimiento artístico serán expuestas particularmente en la parte IV

conocimiento- a fin de convertir en asible lo que, por otra parte, se nos presentaría completamente inabordable.

Para elaborar, pues, nuestra definición de unidad conceptual tomaremos **a)** por un lado, la definición más tradicional: así, podemos definir todo concepto como un conjunto de propiedades atribuidas a aquellos aspectos o realidades que forman parte de nuestro mundo empírico o mental, realidades que, a su vez, tienen una existencia independiente respecto de esa otra realidad teórica o conceptual que sobre ellas se construye; y **b)** por otro lado, la definición situada en el contexto de la Terminología, según la cual la unidad conceptual es una "[...] abstracción de un conjunto de objetos, propiedades o eventos existentes en el mundo real o posible y que pueden poseer una realización física en una lengua natural o sistema de representación determinados"[6].

Conjuntando ambas definiciones, podemos describir la unidad conceptual como el conjunto de propiedades que, por una parte, se atribuyen a aquellas realidades o aspectos particulares -sean eventos, atributos u objetos- pertenecientes a nuestro mundo empírico o mental; propiedades que, por otra parte, se abstraen a partir de dichos aspectos o realidades, que, a su vez, tienen una existencia independiente respecto de la realidad teórica o conceptual que se construye. Por su parte, la realidad construida y conceptualizada resulta de naturaleza absolutamente abstracta e inmaterial, por lo que, en cuanto tal, necesita de una realización física en una lengua natural o en un sistema de representación determinado.

A partir de esta definición, sobre la que más adelante desarrollaremos las características específicas del ámbito cognitivo pictórico-artístico, podemos extraer una serie de factores definitorios.

1. *Función atributiva*. En primer lugar, estas propiedades que se abstraen y atribuyen no son arbitrarias, sino que se seleccionan de acuerdo con intereses particulares y según la visión -individual o cultural- que se tiene de aquello que

de esta exposición. Por lo que concierne a las tipologías conceptuales que hemos identificado como características de nuestro dominio de especialidad en el periodo que analizamos, véase el capítulo IV. 2.2.

[6] PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas.* Tesis doctoral inédita. Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana. Universidad de Málaga, 2000, p. 219.

es objeto de teorización o reflexión. En consecuencia, los conceptos tienen una función atributiva sobre sus referentes[7]: no son la cosa misma en sí, sino bajo una cierta descripción y bajo una cierta manera de ver, que dependen tanto del individuo que formula el concepto como del contexto histórico-cultural y científico en el que éste se inserta y se desarrolla.

2. *Naturaleza contextual.* Este hecho, ineludible, puesto que el concepto no surge por sí, define la naturaleza esencialmente contextual de la realidad conceptual. Los conceptos son, al igual que las lenguas y las palabras, elementos culturales e individuales: producto y reflejo de un sujeto -individual o colectivo- y de un contexto. Pero no sólo los conceptos, también los sistemas nocionales en los que éstos se integran se definen por su naturaleza contextual. Estos sistemas, al igual que los conceptos, no son constitutivos de la realidad, sino que dependen de **a)** criterios diversos, que como tales no pueden ser más que relativos; **b)** de las categorías que presiden las formas del entendimiento en un periodo histórico-cultural dado; y **c)** de los modos de la conceptualización u operaciones teórico-nocionales. Si se cambia el punto de vista o las formas de concebir lo real, el sistema inevitablemente se reconfigura, y este cambio de *perspectiva* afecta a la extensión de las unidades conceptuales en el espacio de conocimiento, ya que, según se ha dicho, los conceptos ocupan en él regiones más o menos amplias que son susceptibles de reajuste.

3. *Naturaleza construida*. Los conceptos y, en especial, los conceptos teórico-científicos, se definen también por su naturaleza construida, es decir, se nos presentan como el producto de un proceso de elaboración mental e intelectual. De hecho, son estos conceptos teórico-científicos, resultado de los procedimientos conscientes de teorización y conceptualización, los que Bunge denominó, precisamente, *constructos* de la ciencia[8]. Pero esta construcción

[7] Véase LAFONT, C., *ob. cit.,* p. 236.

[8] "Por constructo u objeto conceptual entendemos una creación mental (cerebral), aunque no un objeto mental o psíquico tal como una percepción, un recuerdo, o una invención". (BUNGE, M., "Naturaleza de los objetos conceptuales", en *Epistemología: curso de actualización,* Barcelona, Ariel, col. Methodos, 1985 (1980), p. 51).

conceptual no se resuelve sólo en el contexto específico que constituye el discurso teórico de un autor determinado, sino que el propio proceso de teorización, en su extensión espacial y cultural y en su devenir diacrónico, desempeña una función constructiva: la unidad conceptual integra en su propia estructura epistémica y esfera semántica el conjunto de características diversas que le han sido atribuidas en cada uno de los desarrollos teóricos en los que ha sido objeto de algún tipo de consideración, asumiendo así la dimensión diacrónica que define su condición histórica.

4. *Naturaleza sistemática*. Los conceptos son, además, elementos sistemáticos, ya que se encuentran insertos en sistemas conceptuales, en los que se definen y describen en virtud de las relaciones lógico-nocionales que mantienen con el resto de las unidades del sistema[9].

5. *Vinculación teórica*. Si son el resultado de un proceso de teorización, dichos sistemas se explican, además, en el contexto de la teoría particular de la que forman parte, teoría que es la que "fija el marco categorial de referencia que abarcan los conceptos, dentro de la cual son definidos"[10], de modo que sólo en su relación con ella adquieren un verdadero sentido; y esta dependencia se hace extensible a los propios conceptos que los configuran.

Pero no nos referimos sólo a aquellos cuerpos de teorías y proposiciones de carácter lógico, hipotético-deductivo, etc., que son propios del conocimiento científico, sino también a las teorías, contextos y marcos teóricos de carácter ideológico-cultural que definen especialmente las esferas de conocimiento sociales y humanísticas, y donde las redefiniciones y recategorizaciones de los conceptos constituyen un fenómeno frecuente y natural[11]. De este modo, podemos considerar las teorías a las que pertenecen los sistemas y conceptos,

[9] Los sistemas nocionales son, por tanto, construcciones lógico-conceptuales que se estructuran de modo coherente según principios definidos por la Lógica, y cuyas unidades constituyentes mantienen relaciones lógico-nocionales entre sí; diferentes e independientes, pues, de los sistemas léxicos constituidos por relaciones lingüísticas que veremos en páginas posteriores.

[10] BUNGE, M., *La investigación..., ob. cit*., p. 111.

así como el marco ideológico en el que se formulan, como el otro factor que acaba por definir su naturaleza contextual.

6. *Naturaleza relacional*. La condición sistemática de los conceptos determina, a su vez, la naturaleza relacional de esta dimensión conceptual: las unidades nocionales se definen, se explican y se diferencian en virtud de las relaciones lógico-cognitivas que mantienen con las otras unidades en el interior de los sistemas en los que se integran y, consecuentemente, en los que se definen. Pero además de estas relaciones, claramente definitorias, las unidades conceptuales también mantienen relaciones de carácter paradigmático y cognitivo con los sistemas culturales y las estructuras generales de conocimiento, lo que podríamos llamar las *epistemes* en un sentido amplio, que funcionan también, por tanto, como marcos de definición y mediatización.

A su vez, y de modo paralelo, los conceptos pertenecientes a distintos sistemas se encuentran igualmente ligados entre sí por relaciones asociativas o pragmáticas de diverso carácter, basadas, fundamentalmente, en criterios más o menos relevantes de proximidad temática[12].

[11] Estas reformulaciones conceptuales afectan, consecuentemente, a la extensión semántica de los términos que funcionan como sus signos representativos, ya que ésta será susceptible de modificarse según sean utilizados en un contexto u otro, donde asumirán sentidos o matices semánticos distintos.

[12] Las relaciones conceptuales, elemento fundamental de los estudios y trabajos terminológicos, han sido objeto de distintas clasificaciones, véanse, entre otros, SAGER, J. .C., *Curso práctico..., ob. cit*., pp. 55-65; ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 106-129; CABRÉ, T., *La Terminología..., ob. cit.,* pp. 201-106; AA. VV., *Curso de Introducción..., ob. cit.,* pp. 47-58; BOUTIN-QUESNEL, R. et alii., *Vocabulaire Systématique de la Terminologie,* Québec (Canadá), publications du Québec, (Cahiers de l´Office de la langue française), 1985, p. 19; DAHLBERG, I., *Logical Arrangement of Concepts in Systematica Glossaries,* Frankfurt, FRG., March, 1984. (Extracto incluido en RIGGS, F. W., *The Intercocta Manual..., ob. cit.,* pp. 133-146). Para un estudio exhaustivo sobre las relaciones conceptuales en el contexto de la Terminología, véase FELIU I CORTÉS, J., *Relacions conceptuals i varació funcional: elements per a un sistema de detecció automàtica*. Memoria de licenciatura inédita, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2000. En consecuencia, el tipo de relaciones que pueden llegar a mantener las unidades nocionales en una estructura de conocimiento es muy diversa, dependiendo siempre de la naturaleza de los propios conceptos, así como de las características que definen el área de especialidad en el que éstos se integran y desarrollan. Así pues, en el capítulo IV.2.3., expondremos la tipología de relaciones específicas que, a través de nuestra investigación, hemos identificado en nuestro dominio artístico.

II.2.3.1.b. *Los modos de la descripción conceptual*

En función, pues, de la naturaleza que define esta dimensión conceptual, los recursos o mecanismos que se nos muestran imprescindibles para lograr, de acuerdo con nuestros objetivos, una descripción comprehensiva de ella, son los siguientes.

1. La *descripción* o *definición intensional*[13], consistente en la enumeración del conjunto de propiedades interrelacionadas que constituyen el núcleo semántico del concepto; lo que se conoce como su *comprensión*[14]. Debido a la función atributiva que caracteriza estas unidades conceptuales, la definición intensional resulta fundamental; diversos conceptos -que, no lo olvidemos, son constructos con un fuerte componente individual y contextual (histórico-cultural, teórico, etc.)- pueden tener un mismo referente -aquello sobre lo que

[13] La definición intensional se ajusta, en buena medida, a lo que en Terminología se conoce como *definición terminológica*. No obstante, la definición terminológica es más restrictiva o, si se quiere, más selectiva, respecto de la definición intensional, ya que, en puridad, sólo enumera aquellas características consideradas pertinentes para la distinción del concepto respecto de las restantes unidades conceptuales integradas en el mismo sistema en el que aquél se enmarca. No busca, pues, su descripción exhaustiva, salvo que el producto terminográfico en cuestión tenga un carácter enciclopédico o así se considere necesario en su adecuación específica al campo de especialidad. (Véanse SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit*., pp. 71 y 79-80; CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit*., pp. 210 y 299 y ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.*, p. 92). En cualquier caso, Sager opina que los criterios de definición en Terminología deben ser amplios, así afirma: "Una teoría más adecuada para la terminología deberá admitir la gama al completo de las definiciones actualmente usadas tanto en la lexicografía como en la terminología". (*Curso práctico..., ob. cit.,* pp. 71-72). En relación con los distintos tipos de definiciones susceptibles de ser utilizadas en los estudios terminológicos, véase *ibídem,* pp. 72-73; ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 88-96; AA. VV., *Curso de Introducción..., ob. cit.,* pp. 39-40; DAHLBERG, I., "Les objets, les notions, les définitions et les termes", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.): *Textes Choisis..., ob. cit.*, pp. 221-279; AA. VV., *Problèmes de la définition et de la synonymie en terminologie.* Actes du Colloque international de terminologie (Université Laval, Québec, 23-27 mai 1982). GIRSTERM, 1983; SAGER, J. C., "Definitions in Terminology", in AA. VV., *Problèmes de la définition..., ob. cit*., 1983; BESSÉ, B. de, "La définition terminologique", en AA. VV., *La définition*, Paris, Larousse, 1990, pp. 252-261.

[14] Generalmente, se establece una analogía entre la descripción intensional de los conceptos y el análisis componencial que realiza la semántica lingüística para la determinación de la estructura significativa de las palabras. Al igual que los conceptos son la suma de sus características, los significados se constituyen de rasgos semánticos llamados *semas* (unidades mínimas significativas y distintivas). Aunque se encuentran estrechamente ligados entre sí, la diferencia radica en que los *semas* son rasgos lingüísticos y las características conceptuales son propiedades que pertenecen a la realidad en sí del objeto, sea éste conceptual o empírico.

se construye la entidad nocional propiamente dicha-, pero, al mismo tiempo, pueden responder a intensiones diferentes, es decir, pese a referirse al mismo objeto de la realidad, sus estructuras lógico-semánticas respectivas pueden ser diversas o incluso divergentes, en la medida en que se encuentren constituidas por conjuntos distintos de características, definiéndose, por tanto, como conceptos diferenciados[15].

En consecuencia, se hace evidente la necesidad de un análisis intensional de las estructuras epistémicas o dimensiones semánticas propiamente dichas, no sólo para proceder a su descripción, sino también para determinar si es posible mantener la identidad conceptual -sinonimia nocional- entre los conceptos considerados, o si, por el contrario, nos encontramos con unidades diferentes que ocupan distintas posiciones en la estructura de conocimiento en la que se encuadran.

Con todo, esta definición intensional debe complementarse con una *definición extensional*, esto es, la enumeración de la suma de conceptos específicos que dicha unidad conceptual tiene subordinados en su condición de concepto más genérico -o concepto superordinado-, cuyo conjunto constituye propiamente su *extensión*[16]. En el ámbito de la Terminología, esta descripción extensional se resuelve a partir de la construcción de estructuras jerárquicas de conceptos, las cuales se encuentran vinculadas al segundo mecanismo que vamos a considerar.

2. *La clasificación y el agrupamiento nocional* con su sistema de relaciones implicado, esto es, la descripción de la realidad conceptual a partir de la ordenación, clasificación e inserción de los conceptos en grupos nocionales

[15] Piénsese, por ejemplo, en el referente empírico `cuadro´, y el distinto concepto que implica su consideración como ventana visual ilusionística o superficie bidimensional puramente estética. El problema de ambigüedad implícito en esta circunstancia se agrava cuando, además de tener un mismo referente, estos conceptos, diversos en sus extensiones semánticas, comparten el mismo término para su designación. Ambos aspectos pueden llevarnos a establecer entre dichas unidades nocionales una identidad conceptual que, en realidad, no existe.

[16] Por lo que respecta a la extensión, la Terminología distingue entre clase, o conjunto de objetos (referentes) que corresponden a un concepto, y la extensión propiamente dicha, que es la que se ajusta a la definición que

constituidos por elementos interdependientes, en los que éstos se definen por criterios de pertenencia y en función de las relaciones que mantienen entre sí. Si tenemos en cuenta el carácter sistemático y relacional que es inherente a la naturaleza de la dimensión conceptual, este modo de descripción se nos presenta no como una opción metodológica entre otras, sino como constitutivo de la propia naturaleza de los conceptos[17].

En cualquier caso, puesto que las formas de agrupamiento nocional viables son heterogéneas y diversas, remitimos al epígrafe III.1.2.1.a. del capítulo III.1.2, donde abordamos específicamente aquéllas que hemos utilizado para la construcción particular de nuestro modelo de tesauro.

3. *La contextualización ideológica y teórica*. Si bien los dos primeros mecanismos descriptivos nos sitúan plenamente en el ámbito de la Terminología, este último, en cambio, nos lleva más allá de esta disciplina, ya que, como señalamos en páginas anteriores, la Terminología, en virtud de su concepto de término como una entidad ahistórica, autónoma y autosuficiente, ha obviado estas cuestiones que consideramos inevitables.

Según hemos visto en el epígrafe anterior, la naturaleza relacional de la dimensión conceptual no se resuelve únicamente en los sistemas nocionales específicos, sino que también viene dada por su condición contextual -teórica, histórico-cultural e ideológica-, de ahí que se haga necesario llevar a cabo, como parte de su descripción semántica, una contextualización de dichos conceptos y sistemas nocionales.

Además, y como apuntamos al hilo de las tesis de F. W. Riggs, los conceptos son susceptibles de experimentar redefiniciones y recategorizaciones en los distintos marcos o contextos en los que se formulan y se utilizan, lo cual afecta

hemos dado. (Véase ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* p. 73). En el presente estudio, cuando hablemos de extensión, nos referiremos a esta última acepción

[17] En cuanto criterio de ordenación, el agrupamiento nocional también es un mecanismo constitutivo de la propia disciplina terminológica: si la forma no es parte de la naturaleza conceptual, no se puede proceder a la ordenación de conceptos tomando como punto de referencia aspectos que se encuentren implicados en su base formal, como sí lo hace, por ejemplo, la Lexicografía, que sigue criterios de ordenación alfabética en la mayor parte de sus elaboraciones. De ahí que, en el uso corriente, ordenación conceptual y Terminología / Terminografía se identifiquen

consecuentemente a su propia configuración semántico-nocional; no es lo mismo el concepto *imitación del natural* en el marco ideológico del clasicismo quinientista que en el del naturalismo seiscentista. Fue, de hecho, F. W. Riggs uno de los primeros que, tomando conciencia de esta condición contextual de la realidad teórico-nocional, reivindicó la necesidad de su integración como un parámetro más de los estudios terminológicos.

Precisamente, a estas necesidades de contextualización responde la categoría descriptivo-semántica que hemos denominado *marcos de teorización*, y que, como señalamos en dicho capítulo, ha sido desarrollada a partir de los presupuestos del profesor Riggs[18]. En consecuencia, esta categoría, que constituye una de las partes fundamentales de nuestro modelo de tesauro, se resuelve y se entiende en función de estos criterios, que implican, nuevamente, una determinada opción teórica y metodológica. Por lo que concierne a los aspectos concretos que vamos a considerar bajo ella, remitimos al capítulo IV.4., donde se abordan de manera específica.

II.2.3.1.c. *Mecanismos para la representación del conocimiento*

Para concluir la vertiente conceptual y cognitiva de este modelo descriptivo que estamos exponiendo, nos detendremos en ciertos mecanismos desarrollados específicamente para la representación del conocimiento y que también hemos asumido, junto con los ya señalados, en la construcción de nuestro tesauro, ya que ofrecen interesantes posibilidades a la hora de estructurar un campo de especialidad y clasificar sus conceptos.

Son mecanismos desarrollados fuera del ámbito disciplinar de la Terminología propiamente dicha, pero que se muestran de gran utilidad para complementar y enriquecer los sistemas terminológicos tradicionales, que resultan en sí mismos

[18] Como quedó definido en el capítulo II.1.3., por marco de teorización entendemos cualquier contexto que funcione, precisamente, como "marco" en el desarrollo y formulación de los conceptos, y que, como tal, condicione, influya y determine la conceptualización y definición que se haga de ellos.

algo insuficientes; sobre todo, no permiten expresar de forma sistemática relaciones complejas entre conceptos que pertenecen a una misma estructura conceptual -los sistemas terminológicos suelen limitarse a representar relaciones lógicas genéricas (género-especie) y partitivas (parte-todo)-; y se prestan poco a la formalización y a la consistencia. En definitiva, se revelan algo simples para expresar la complejidad del entramado de relaciones que constituye una estructura de conocimiento y, especialmente, se muestran poco reutilizables en una cultura donde compartir e intercambiar información es poco menos que indispensable.

No se trata, por tanto, de desvirtuar la validez de los métodos anteriormente mencionados, que de hecho nosotros adoptamos, únicamente pretendemos señalar, nuevamente, la necesidad de su complementación con mecanismos de más amplio alcance. Seguimos, pues, con nuestro principio teórico y metodológico básico: la integración y la complementariedad como medios para alcanzar un modelo de descripción comprehensivo y global. Para ello, hemos recurrido a dos ámbitos: la Ingeniería del Conocimiento e Inteligencia Artificial[19] y a la Epistemografía.

II.2.3.1.ca. *Terminología basada en ontologías: utilidades y posibilidades*

Del primero, hemos asumido la noción de ontología[20], medio para representar el conocimiento especializado, que podemos describir como un cuerpo altamente estructurado de conocimiento, que ha sido creado artificialmente, que posee una entidad computacional; que puede comunicarse, compartirse y

[19] Existe una orientación del trabajo terminográfico que, en su búsqueda de alternativas, investiga la integración del conocimiento terminológico en el ámbito general de la representación del conocimiento. Para lo cual, recurre a los mecanismos formales y altamente estructurados desarrollados por la Ingeniería del Conocimiento e Inteligencia Artificial. (Al respecto, cfr.: PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora..., ob. cit.*) Estos mecanismos se han revelado ciertamente válidos, ya que, además de los fines específicos para los que han sido creados en sus ámbitos particulares, también contribuyen, en general, al análisis conceptológico: permiten la sistematización de las representaciones conceptuales y enriquecen las posibilidades de representación de diferentes tipos de información conceptual.

[20] El término ontología es polisémico, por lo que en cada ámbito de especialidad asume un sentido distinto. Para una clarificación semántica y terminológica, puede consultarse GUARINO, N. Y GIARETTA, P., "Ontologies

reutilizarse en aplicaciones diferentes, puesto que se basa en un entendimiento común del dominio, formalmente aceptado por la comunidad de usuarios; y que se representa mediante un lenguaje formalizado[21].

Nuestra opción, pues, por una ontología como mecanismo complementario se explica en la medida en que su concepción e ideología subyacente, por un lado, y sus utilidades y posibilidades, por otro, se adecuan a nuestra propia propuesta y a la concepción sobre la que se asienta el tesauro. Acabamos de explicar en qué consiste una ontología, y podemos comprobar fácilmente cómo ésta se ajusta a nuestros objetivos conceptológicos y cognitivos, participando de la orientación onomasiológica descrita en el capítulo II.2.1, en la medida en que centra su atención sobre los conceptos independientes y extralingüísticos[22].

En consecuencia, al asumirla como mecanismo descriptivo-semántico y como medio para la representación del conocimiento, puede decirse que una de las vertientes que conforman nuestro tesauro multidimensional se constituye en una construcción ontológica propiamente dicha. Por lo que respecta a cómo ésta se lleva a cabo y cómo se integra en la estructura global del tesauro, remitimos al epígrafe IV.2.2.2, en el que abordamos esta cuestión de manera específica.

En cuanto a las ventajas concretas que supone el uso de una ontología para la gestión terminológico-conceptual y cómo ésta enriquece el planteamiento terminológico tradicional, podemos destacar los siguientes aspectos, relevantes para entender nuestra particular propuesta de tesauro.

---

and Knowledge Bases: Towards a Terminological Clarification", en MARS, N., *Towards Very Large Knowledge Bases: Knowledge Building and Knowledge Sharing,* Amsterdam, ISO Press, 1995, pp. 25-32

[21] La Ingeniería del Conocimiento define la ontología como un "conjunto de conceptos organizados jerárquicamente, representados en algún sistema informático, cuya utilidad es la de servir de soporte a diversas aplicaciones que requieren de conocimiento específico sobre la materia que la ontología representa". (Véase PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora..., ob. cit*., p. 234). Asimismo, y según la descripción que hemos dado, una ontología supone también un proceso de conceptualización llevado a cabo sobre algún aspecto de nuestra realidad empírica o mental, a partir del cual se identifican los conceptos más relevantes -que son los que se hacen explícitos mediante el lenguaje formalizado-, los cuales quedan interconectados entre sí mediante relaciones significativas. Sobre esta idea de la ontología como conceptualización, véase GRUBER, T. R., "A Translation Approach to Portable Ontologies", *Knowledge Acquisitio*n, 5 (2), 1993, pp. 199-220.

[22] De hecho, en el ámbito del Procesamiento del Lenguaje Natural, las ontologías se están empleando actualmente para construir representaciones independientes de la lengua que puedan servir de punto de encuentro entre dos o más lenguas naturales

1. En primer lugar, las unidades conceptuales quedan interconectadas a partir de un sistema de relaciones que no se limita a las tópicas -jerárquico-genéricas y partitivas- de los sistemas terminológicos, sino que configuran un panorama mucho más rico y, por tanto, mucho más profunda y comprehensivamente estructurado[23]. Estas relaciones, que han sido previamente definidas, se hacen explícitas y, lo que es más, se constituyen ellas mismas en conceptos de la ontología, lo que no ocurre en los sistemas terminológicos al uso, donde las relaciones, más reducidas, funcionan como simples punteros o vectores que llevan de un concepto a otro.

2. En segundo lugar, una ontología también posibilita el establecimiento de estructuras polivalentes, ya que nos permite reagrupar y reordenar los conceptos siguiendo parámetros de estructuración diferentes pero simultáneos, lo que se ajusta mejor al funcionamiento real del conocimiento, al mismo tiempo que refleja de manera más adecuada la complejidad de las estructuras cognitivas.

3. Así pues, y en tercer lugar, la ontología también nos da la posibilidad de establecer conceptos polijerárquicos, es decir, en una ontología, un concepto es susceptible de ubicarse en más de una clase de conceptos, en la medida en que un *concepto-hijo* (específico) puede asignarse a más de un *concepto-padre* (genérico)[24].

4. En cuarto lugar, nos ofrece la posibilidad de hacer viable nuestra concepción del espacio de conocimiento como un *continuum* en interrelación, y

[23] Desde hace bastantes años, especialistas en Terminología vienen reivindicando la necesidad de ampliar el número y la naturaleza de las relaciones tradicionalmente consideradas, que tienen su punto de referencia principal en las sistematizadas por E. Wüster. A modo de ejemplo, podemos traer aquí a colación las palabras de J. C. Sager: "El punto de vista simplista del pasado de representar las relaciones entre los ocnceptos mediante tres tipos (genérico, partitivo, otros) ya no tiene validez. Hoy en día se admite que para las aplicaciones prácticas se puede establecer prácticamente cualquier número y tipo de relación conceptual y declararla como requisito para una necesidad concreta; por ejemplo, un objeto puede relacionarse con su origen geográfico; su sustancia material, su método de producción, su uso y función, etc." (*Curso práctico..., ob. cit.*, p. 55). Al respecto, véase también CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación..., ob. cit.*

[24] Tanto la construcción de estructuras polivalentes como la definición de conceptos polijerárquicos son aspectos que M. T. Cabré, en la formulación de la *Teoría Comunicativa de la Terminología* (TCT) considera necesarios para el desarrollo de los trabajos terminográficos. (Véase *La Terminología: representación..., ob. cit.*)

de representar el aspecto interdisciplinar y transdisciplinar del campo cognitivo artístico, ya que las ontologías no se conciben como representaciones cerradas de un dominio estricto, limitadas y conclusas en sí mismas, sino como un sector o parte de un dominio más general, en el que se integran otros ámbitos especializados con los que mantiene relaciones e interconexiones, que se hacen visibles en la propia ontología[25].

II.2.3.1.cb. *Epistemografía y lenguajes epistemográficos*

El segundo de los medios descriptivo-semánticos que vamos a considerar como alternativa complementaria se enmarca en el contexto de la Epistemografía y de los lenguajes epistemográficos (LE), y, en consecuencia, en el contexto de los lenguajes documentales y de las Ciencias de la Documentación, ya que un lenguaje epistemográfico no es otra cosa que un tipo de lenguaje documental[26].

En el capítulo II.2.4., veremos cuáles son las diferencias que existen entre el instrumento que nosotros hemos confeccionado y estos lenguajes, en los que se integra el llamado tesauro documental. No es, por tanto, el nuestro un trabajo ni

[25] Véase en el epígrafe IV.2.2.2 lo relativo a la ontología del proyecto *Mikrokosmos*, una ontología del conocimiento general que hemos reutilizado para engarzar en ella la ontología específica del dominio pictórico-artístico. Asimismo, en dicho capítulo desarrollamos la tipología de conceptos, codificada y sistematizada para la construcción del tesauro, que configura dicha estructura ontológica.

[26] Un lenguaje documental es un lenguaje construido artificialmente para fines documentarios específicos (análisis y recuperación de información en una base de datos), y de carácter asociativo o relacional. En realidad, los lenguajes epistemográficos han surgido como superación de los convencionales tesauros documentales, en la búsqueda de una mejora de su rendimiento, del incremento de sus funciones y de una mayor versatilidad de su estructura interna de relaciones. En concreto, se ha buscado compatibilizar las estructuras de los textos, es decir, de los enunciados realizados por los hablantes, con las estructuras apriorísticas y formalizadas de los lenguajes documentales, de manera que éstos puedan reflejar no sólo el sistema nocional especializado que subyace a las terminologías sino también el modo cómo los usuarios lo ordenan y manipulan en sus discursos. La insuficiencia que se detecta es la disociación que mantienen los lenguajes documentales tradicionales respecto de los textos y los discursos reales, configurando constructos en exceso artificiales, teóricos y apriorísticos. Se pretende así una mayor naturalización de las estructuras. (Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje epistemográfico: la representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz,* Sevilla, Junta de Andalucía. Comares Editorial, 1998, pp. 13 y ss).

una herramienta de naturaleza o de fines documentales, sin embargo, durante nuestro proceso de investigación, hemos encontrado en el marco teórico-conceptual desarrollado para la construcción de estos lenguajes epistemográficos algunos elementos que nos han sido de gran utilidad, sobre todo en lo que respecta a la organización de la estructura cognitiva. De hecho, una de las características de la Epistemografía y de los lenguajes epistemográficos es su relación directa con el conocimiento –su propia denominación así lo evidencia-, del que vienen a ser representaciones construidas, artificiales y formalizadas[27]. Así pues, esta vertiente de los estudios documentales participa, al igual que la ontología, de la orientación cognitiva (onomasiológica) que forma parte de nuestro modelo de descripción semántica y de nuestra propuesta de tesauro.

Reconociendo que tanto los lenguajes epistemográficos como la misma Epistemografía constituyen realidades mucho más complejas que lo que aquí vamos a exponer, por razones obvias de espacio y pertenencia, tan sólo nos detendremos en aquellos aspectos que hemos considerado operativos y útiles para nuestro estudio particular.

1. En primer lugar, hemos asumido parte del nuevo aparato terminológico y conceptual desarrollado por esta vertiente. Así, cuando hablemos de macroestructura, macrocategorías, categorías, vértices temáticos, niveladores, etc., estaremos empleando un lenguaje adoptado de dicha orientación[28].

2. En segundo lugar, y por lo que respecta a la organización de la estructura cognitiva, hemos asumido sus principios de construcción, basados, fundamentalmente, en la ordenación temática y en la clasificación categorial jerarquizada, esto es, el desarrollo de una macroestructura conceptual, organizada a partir de campos o familias temáticas denominadas macrocategorías y categorías, que funcionan como vértices organizadores del

[27] García Gutiérrez afirma que una de las características que aportan los lenguajes epistemográficos respecto de los tradicionales lenguajes documentales asociativos es, precisamente, "una decidida vinculación con la epistemología que pretende organizar". (Véase *ibídem*, p. 16).

[28] Ésta lo ha asumido, a su vez, del Análisis del Discurso y de la Semántica Estructural, disciplinas en las que se fundamenta

espacio de conocimiento en cuestión, las cuales mantienen entre sí una relación inclusiva y jerárquica.

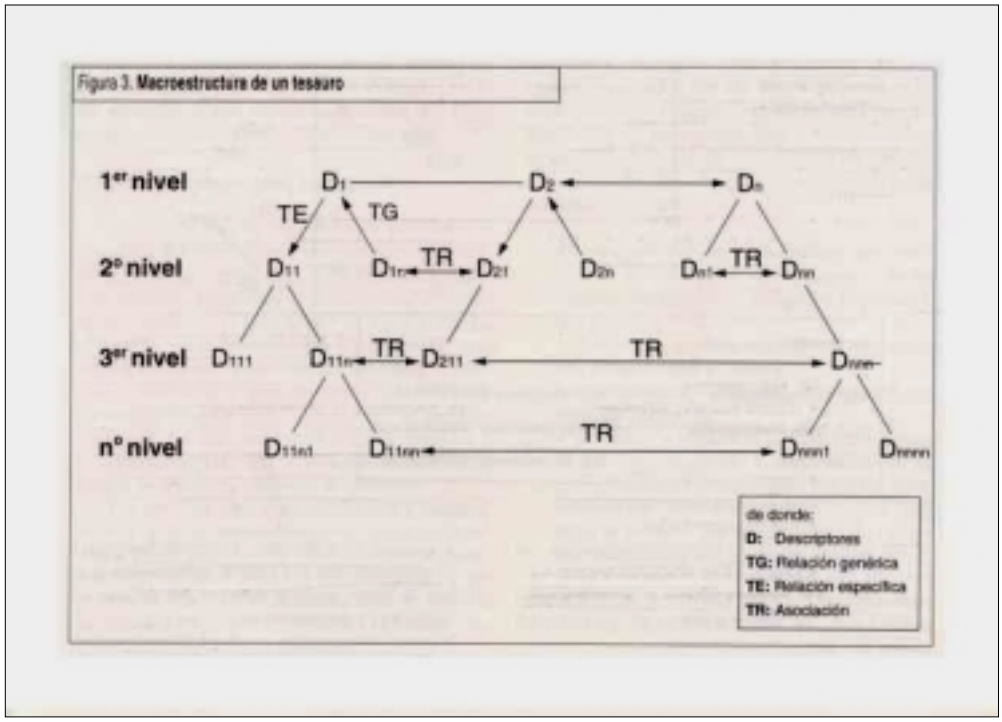


Fig. 23: representación gráfica de la macroestructura de un tesauro con su microestructura de relaciones internas.

Asimismo, esta macroestructura se completa con una microestructura horizontal de relaciones, de igual importancia y nivel que aquélla, mucho más compleja y rica que las tradicionales relaciones de los tesauros, y que afectan binariamente a los conceptos[29]. De este modo, la Epistemografía al igual que la ontología nos ofrece la posibilidad de enriquecer el sistema de relaciones

[29] En los tesauros y los lenguajes documentales tradicionales es la lógica jerárquica, explicitada en la relación género-especie, la que asume el papel dominante en la construcción y definición de la estructura, mientras que las otras relaciones, reducidas en número y tipo, y agrupadas bajo la categoría vaga de relaciones asociativas -o TR-, sólo desempeñan un papel secundario. Con los lenguajes epistemográficos, la organización categorial jerárquica sirve únicamente de primer armazón sobre el que se construye posteriormente la microestructura horizontal de relaciones, que pasa a tener un papel definitorio y descriptivo preponderante, y entre las que se incluyen las de género y especie. (Véase GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje epistemográfico..., ob. cit.,* p. 14).

nocionales, lo cual no deja de ser gratuito, porque es a partir de este sistema como los conceptos individuales se interdefinen y la estructura cognitiva se construye[30] [fig. 23].

3. En tercer lugar, la Epistemografía también nos da la oportunidad de enriquecer el propio planteamiento ontológico, ya que la ontología carece de organización estructural temática como elemento vertebrador. Así pues, con la macroestructura categorial jerarquizada, tomada de la Epistemografía, podemos complementar la estructura lógico-cognitiva construida según los principios ontológicos, que, a su vez, viene a enriquecer y completar los sistemas nocionales de procedencia terminológica.

4. Por último, de la Epistemografía también hemos tomado un aspecto, al que nos referimos igualmente cuando hablamos de la Onomántica de F. W. Riggs: su vinculación con el hipertexto y los sistemas multimedia, incorporándolos como parte de su concepción. Muestra, así, una articulación directa con la tecnología, fuera de la cual estas construcciones epistemográficas no son concebibles ni viables.

[30] Ahora bien, aclaremos que una construcción epistemográfica no es una estructura de conocimiento de la misma índole que la representada por los sistemas nocionales terminológicos y por las ontologías, circunstancia debida a la distinta naturaleza de los elementos compilados. En los sistemas terminológicos y en las ontologías, se clasifican unidades de conocimiento representadas mediante un símbolo -en nuestro caso, un término-; y en una construcción epistemográfica, *descriptores*, que no son unidades de conocimiento sino de información, es decir, unidades construidas y codificadas mediante el análisis documental que se efectúa sobre un texto o discurso, representativas, pues, de la información que se encuentra contenida en un documento dado, y no de las nociones propiamente dichas. Como dice Lariviere, mientras el término remite a aquella realidad, empírica o conceptual, por él representada, el descriptor reenvía a aquellos documentos que tratan sobre dicho aspecto de la realidad. (Véase "Vers un produit unifié en Terminologie et en documentation. Le Thésaurus Terminologique", *Meta,* vol. XXXIV, 3, 1989, pp. 459-467). De ahí que, en este aspecto, nosotros nos apartemos de la epistemografía y adoptemos los sistemas lógico-cognitivos de raigambre terminológica.

II.2.3.2. Dimensión lingüística. Semántica lingüística y perspectiva semasiológica

De acuerdo con nuestro modelo polivalente y multidimensional del signo terminológico, la condición lingüística, asumida concretamente por lo que hemos llamado el *término-palabra*, también forma parte constitutiva de esa naturaleza compleja que caracteriza al término. Si lo consideramos como tal unidad, es decir, como una palabra con un significado especializado [fig. 22], el término puede definirse como un hecho lingüístico, perteneciente, por tanto, a la lengua natural –de la que adquiere sus características y funcionamiento específico-, encontrándose asimismo integrado en el sistema de la lengua, donde mantiene relaciones con el resto de las unidades que la constituyen. Así pues, con el *término-palabra*, nos situamos en el marco de la Lexicología y de la Lingüística.

Según indicamos en la introducción, en nuestra investigación hemos optado por una semántica comprehensiva y exhaustiva, esto es, una semántica que tenga en cuenta todas las posibilidades significantes de las unidades lingüísticas en su condición de términos; por eso, lo que vamos a llamar *esfera significativa*, que es el objeto de análisis semántico específico de esta vertiente del signo terminológico, responde a dicha concepción.

Por lo que respecta a cómo entendemos esta esfera significativa del *término-palabra,* véase el gráfico de la fig. 24, en el que representamos los diversos tipos de significados y de valores semánticos que éste posee o es susceptible de poseer. De la naturaleza de las palabras en general, y de los términos en particular, nos interesa destacar, sobre todo, la potencialidad significante de su dimensión semántica. También por lo que concierne a este aspecto, pretendemos, pues, trascender los criterios reduccionistas de la Terminología clásica que, como vimos en páginas precedentes, sólo tiene en cuenta los contenidos lógico-nocionales[31], y además en su condición monosémica (un concepto por unidad terminológica).

[31] Los valores *simbólico-conceptuales* en la terminología de Bühler. (Véase *Teoría del lenguaje,* Madrid, Alianza (selecta de Revista de Occidente), 1985[2] (1950).

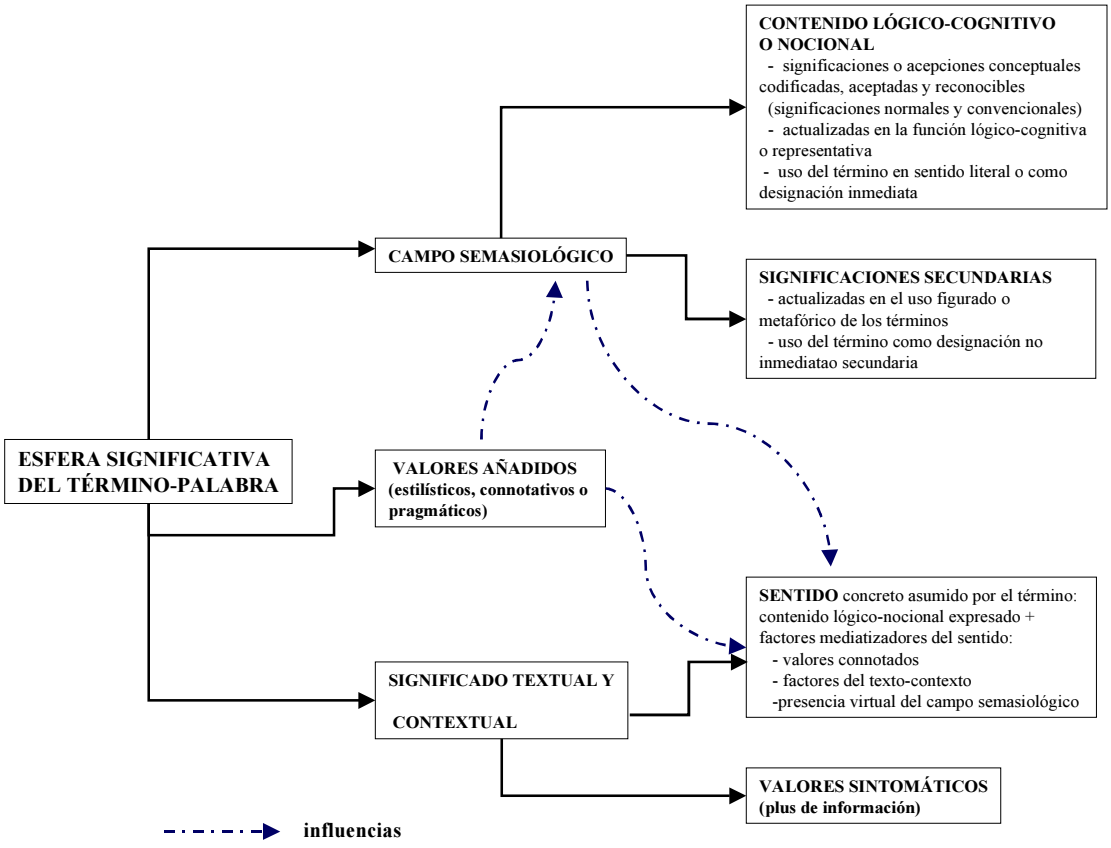


Fig. 24: esfera significativa del *término-palabra*.

Pero las palabras -y por consiguiente los términos en cuanto unidades lingüísticas- son también entidades histórico-culturales y sociales, y, como tales, llevan asociadas todo un conjunto de significaciones a través de las cuales quedan vinculadas, sincrónica y diacrónicamente, a una multiplicidad de contextos y de usos previos; de estructuras de pensamiento y marcos ideológicos; de sujetos-hablantes, colectivos e individuales, etc. Además, estas palabras no sólo se encuentran ligadas a factores extralingüísticos, coyunturales o pragmáticos, sino que también se hallan enlazadas a otras palabras, a otros enunciados y a otros textos.

Todos estos valores -tradicionalmente denominados *valores estilísticos*, *significados connotativos* y, más actualmente, *significados pragmáticos*[32]-, que provienen del uso que se hace de las unidades lingüísticas, quedan adheridos a la propia palabra, que los integra como parte de su potencialidad significativa y de su dimensión semántica, dando lugar a esa sobrecarga de valores añadidos que contribuyen a hacer de la unidad lingüística una fuente de significados virtuales y posibles[33].

En consecuencia, si este tipo de valores es constitutivo de la naturaleza de los signos lingüísticos y, por tanto, del que hemos llamado *término-palabra*, un estudio exclusivo de los valores lógico-cognitivos supondría sólo una aproximación parcial a la dimensión significativa de tales signos, no consecuente, pues, con una semántica comprehensiva como por la que hemos optado. De ahí que, en lo concerniente a nuestra propuesta, dichos valores sean considerados como un parámetro más que no se puede eludir –según ha venido haciendo la Terminología clásica hasta ahora- debido a la implicación efectiva que tienen en la configuración de los significados.

Así es, como mencionamos en el capítulo arriba referido, estos valores añadidos pueden ser actualizados conscientemente por el sujeto, y también pueden actualizarse de modo inconsciente, como consecuencia de la fuerza significante y de la capacidad de evocación que en sí mismas tienen las palabras[34]. Además, en

[32] Véase REYES, G., *La Pragmática lingüística..., ob. cit.,* pp. 26-29.

[33] Debido a su carácter arbitrario y asistemático, al no formar parte del significado convencional y codificado de las palabras, durante mucho tiempo estos contenidos estuvieron marginados de los estudios desarrollados por la Semántica lingüística y, sobre todo, por la Semántica estructuralista, quedando como objeto exclusivo de disciplinas literarias, tales como la Estilística o la Poética. Esto no quiere decir que se negara entonces su existencia ni mucho menos su pertenencia a la naturaleza del signo lingüístico, por el contrario, el hecho mismo de que fueran objeto de distintas clasificaciones y distinciones teóricas manifiesta ya un evidente interés por ellos. (Véanse, por ejemplo, SANSOME, R., "Connotation and lexical field analysis", *Cahiers de Lexicologie*, vol. XLIX, 1986, II, pp. 13-33 y GECKELER, J., *ob. cit*., pp. 80-96). Pero habría que esperar para su integración en el ámbito de estudios de Lingüística hasta el desarrollo de la actual Pragmática, disciplina que, autodefiniéndose como el análisis del lenguaje en uso, los ha convertido en objeto de estudio específico. La reorientación actual consiste, fundamentalmente, en la toma de conciencia de que, como parte constitutiva que son de las unidades lingüísticas, representan un parámetro más que no se puede eludir ni abstraer.

[34] La evocación forma parte del funcionamiento psicoasociativo de los signos lingüísticos y constituye un hecho ineludible: el individuo no puede, pues, sustraerse a ella. Las palabras suscitan toda una suerte de imágenes adicionales en virtud de aquellos valores y significaciones que en ellas se encuentran implicadas.

MENU SALIR

virtud de esa capacidad evocadora que es propia de la naturaleza lingüística, este conjunto de valores añadidos que se adhiere a los términos se puede superponer a la acepción concreta que se actualiza en una situación textual y contextual determinada, matizándola e incluso determinándola[35].

Por tanto, el sentido de un término en su dimensión textual no viene dado sólo por la noción concreta que, procedente de su campo polisémico, se actualiza en una situación dada, sino que se configura mediante la integración de toda una serie de factores y de valores superpuestos, que también hay que tener en cuenta, puesto que pueden participar activamente en la propia constitución de los significados[36].

De este modo, el sentido adquirido, bien por una palabra cuando se utiliza como parte de un enunciado, bien por todo un conjunto textual, no es unidimensional ni monosémico, sino que está constituido por una pluralidad de significaciones y de valores implícitos que, en su conjunto, contribuyen a la construcción del sentido. En relación con esta multivocidad de los textos, puede verse BAJTIN, M., *Estética de la creación verbal,* México, Siglo Veintiuno, 1992[5] (1979) y DUCROT, O., *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación,* Barcelona, Paidós, 1986 (1984).

[35] Junto a este fenómeno, y como consecuencia de esa polivalencia semántica que caracteriza a la realidad del lenguaje en su uso, las unidades lingüísticas en su manifestación textual también transmiten un plus de información más allá de lo meramente nocional. Así pues, las palabras y, por tanto los términos desempeñan, conjuntamente a su función cognitiva o representativa, una función expresiva en la que el signo no sólo actúa como designador de unos contenidos lógico-nocionales, ni como representante de una realidad extralingüística que le sirve de referente, sino como síntoma y señal de una serie de valores implicados -los *valores sintomático-funcionales* de Bühler (*ob. cit.,* p. 51)-, ajenos a su significado convencional codificado, y que pueden ser de muy diverso tipo –afectivos socioculturales, ideológicos, etc.-

[36] Además de actuar como mediatizadores del sentido, estos valores adheridos también funcionan como singularizadores de las unidades lingüísticas, ya que, al ser específicos de cada una de ellas, distinguen a unas palabras de otras. A su vez, agregados al contenido propiamente nocional, también asumen una función de individualización semántica, que podríamos considerar dual: **a)** por una parte, diferencian los conceptos extralingüísticos de naturaleza lógico-cognitiva de los que vienen a ser su realización en la lengua -los significados lingüísticos-, puesto que, como vimos, aquéllos se entienden teóricamente ajenos a las determinaciones que en la lengua se encuentran implícitas. De este modo, se pone de manifiesto, una vez más, la diferencia existente entre el concepto considerado como una entidad lógica e independiente, que ocupa una posición determinada en una estructura de conocimiento que no pertenece a la realidad de la lengua, y el contenido conceptual en su condición de significado lingüístico; **b)** por otra parte, también distinguen aquellas significaciones o acepciones conceptuales que, vinculadas a distintos términos, son similares y aparentemente sinónimas; es decir, aquéllas que, pese a relacionarse con la misma unidad conceptual, al estar asociadas a otros signos lingüísticos se encuentran sujetas a determinaciones diferentes, según las significaciones nocionales o connotadas que en dichos signos estén implicadas. (Véase Baldinger, K., Teoría semántica..., pp. 232-242). Esta circunstancia es, precisamente, a la que nos referíamos cuando en el epígrafe II.2.1.4.b. hablábamos del valor sintomático que en ocasiones asume la variación o alternancia léxica en la denominación de un mismo concepto, en la medida en que el cambio de palabra o signo lingüístico puede llevar implícita una recategorización del concepto, que relativiza –o destruye- la aparente sinonimia.

Por lo que respecta a la semántica lingüística, encargada del análisis de esta esfera significativa, la podemos definir como aquella semántica que, sea cual sea el método utilizado, estudia las relaciones intralingüísticas existentes entre las formas léxicas y las significaciones que a ellas se encuentra asociadas de modo consustancial, así como las relaciones que se establecen entre esas mismas significaciones lingüísticas. En resumen, la semántica que aborda el signo lingüístico -y, por tanto, nuestro *término-palabra*- desde la concepción implícita en el *paradigma lexicológico* o *perspectiva semasiológica* [fig. 17]

Esta semántica lingüística posibilita, entre otras cosas, el análisis y la reconstrucción del campo polisémico de la unidad terminológica, al proceder la discriminando y enumerando todas las posibles acepciones que se encuentran asociadas a dicha unidad léxica. Su operatividad como mecanismo o modo descriptivo se pone de manifiesto, sobre todo, en relación con los signos altamente polisémicos y densamente connotados, como son, por ejemplo, los artísticos, puesto que a través de este análisis podemos llevar a cabo la diferenciación, delimitación y ordenación de las distintas significaciones que se encuentran vinculadas a una misma unidad terminológica.

Por su parte, la ordenación y reconstrucción de este campo polisémico también nos permite el análisis de las relaciones que mantienen entre sí las distintas acepciones que lo constituyen, el cual, en ocasiones, puede poner de manifiesto vinculaciones o influencias mutuas no exentas de interés.

Recordemos que toda esta perspectiva de análisis posibilitada por la semántica lingüística, la orientación semasiológica y la concepción del término como un hecho de lengua, queda proscrita en la aproximación terminológica tradicional, con su definición del término como una entidad monosémica y sus criterios onomasiológicos constitutivos y excluyentes.

La conciencia de la naturaleza relacional de las palabras y de sus significados también ha llevado al desarrollo de diversos métodos de descripción semántica encaminados a poner de manifiesto dicha naturaleza relacional y asociativa, procurando evitar asimismo el peligro de atomización léxica y lingüística.

Estos métodos de descripción semántica se vinculan, fundamentalmente, al desarrollo de la Teoría del Campo, caracterizada y definida, sobre todo –aunque no exclusivamente-, por el punto de vista onomasiológico, ya que su foco de atención lo constituye el contenido de los signos lingüísticos, que puede estar representado por un único concepto, toda una estructura ideológica o un campo temático perteneciente a un sector determinado de la realidad[37]. Mediante esta metodología se realizan agrupamientos de unidades léxicas, en los que las palabras se definen en ellos por criterios de pertenencia y en función de las relaciones (paradigmáticas o asociativas) que mantienen con el resto de las unidades lingüísticas que se encuentran agrupadas en el mismo campo[38].

Debido a la confluencia que se produce entre la ordenación de las palabras de acuerdo con los criterios de los campos semánticos o los criterios onomasiológicos de la Lingüística y los procedimientos terminológicos, que, como hemos dicho, también se caracterizan por adoptar criterios de ordenación y clasificación conceptual, nos detendremos brevemente en realizar algunas distinciones básicas y fundamentales. Pensamos que estas distinciones permitirán entender mejor la concepción que rige nuestro proyecto, así como la metodología de trabajo que ha sido puesta en práctica.

En primer lugar, queremos dejar claro que, cuando en relación con nuestro tesauro hablamos de ordenación, análisis y estructuración conceptual, no nos estamos refiriendo a la construcción de sistemas lingüísticos según los criterios formalistas del estructuralismo semántico -lo que se conoce como *sistemas léxicos* o *lingüísticos*-, sino a la reconstrucción de una estructura de conocimiento y de un sistema conceptual de naturaleza epistemológica, y por tanto extralingüística,

[37] La descripción semántica de las palabras según criterios relacionales se puede llevar a cabo también mediante la indicación explícita de dichas relaciones, tal y como aparece en los diccionarios, en los que, junto a una acepción determinada, encontramos codificados sus correspondientes sinónimos, antónimos, etimologías, etc.

[38] Sobre el desarrollo y problemática de la teoría del campo léxico, puede consultarse GECKELER, H., "Discusión de la teoría del campo léxico", en *ob. cit.,* pp. 97-210; GUIRAUD, P., *La Semántica..., ob. cit.,* pp. 70-83; ULLMANN, S., *ob. cit.,* pp. 267 y ss.; BALDINGER, K., *Teoría semántica..., ob. cit.,* pp. 105-118 y pp. 125-135.

vinculado a la vertiente onomasiológica del signo terminológico que identificamos con el *término-símbolo*.

Los sistemas léxicos o lingüísticos desarrollados por la Lexicología de raigambre estructuralista se definen como aquéllos en los que sus unidades constituyentes se encuentran interconectadas mediante relaciones y valores propiamente lingüísticos, a través de los cuales estas unidades se van oponiendo y distinguiendo entre sí hasta configurar una auténtica estructura. De este modo, a diferencia de los sistemas conceptuales, que parten de la realidad extralingüística y se organizan según relaciones lógico-cognitivas y temáticas, los sistemas léxicos, al tomar como punto de partida la propia realidad del lenguaje, lo que vienen a establecer no es la configuración y articulación de una estructura de conocimiento, sino un sistema de significaciones lingüísticas, es decir, la configuración lingüística de la realidad, que no siempre tienen que ser coincidentes en sus delimitaciones.

En segundo lugar, nos referiremos de nuevo a la distinción, operada dentro del propio ámbito de la Lingüística, a la que aludimos en el epígrafe II.2.1.3, en relación con la reformulación que la onomasiología experimenta en el trapecio hegeriano

En dicho epígrafe, vimos que, de acuerdo con la distinción que se realiza en el modelo trapezoidal de Heger entre los conceptos lógico-cognitivos y los significados lingüísticos, se establece otra distinción paralela entre el *campo onomasiológico extralingüístico*, estructura coherente constituida por conceptos clasificados según criterios lógicos (alingüísticos) y, por tanto, independiente de la lengua (esto es, un sistema conceptual propiamente dicho); y el *campo onomasiológico* que nosotros llamamos *intralingüístico*, el cual, a diferencia del anterior, no conforma una estructura conceptual lógica de unidades nocionales alingüísticas, sino un sistema de significaciones, es decir, de contenidos formalizados en una lengua. Por tanto, lo que se obtiene mediante este estudio onomasiológico intralingüístico no es una estructura de conocimiento sino un

sistema lingüístico, diferente y particular respecto de aquélla, aunque en estrecha conexión[39].

Como puede deducirse, las construcciones sistemáticas llevadas a cabo por la Terminología, concebidas en sí mismas como estructuras de conocimiento de naturaleza especializada y epistemológica -los sistemas terminológicos-, no pueden ser más que ese primer tipo de sistemas lógico-conceptuales, diferentes de las estructuras lingüísticas. Y son estos sistemas, precisamente, los que forman parte de nuestro modelo particular de tesauro en lo que éste tiene de ordenación y clasificación conceptual, según hemos venido diciendo a lo largo de este capítulo.

Con estas últimas apreciaciones concluimos, pues, nuestro modelo polivalente y plural de descripción semántica, que es el que nos ha servido de base para la configuración del tipo de tesauro que proponemos. No obstante, entendemos que este modelo puede ser igualmente válido para cualquier tipo de investigación terminológico-conceptual que se lleve a cabo en el dominio artístico. Las posibilidades de aplicación que ofrece son numerosas, de manera que dichas investigaciones pueden resolverse bien en estudios parciales, circunscritos a alguna cuestión en concreto, bien en aproximaciones más globales y exhaustivas, como la que nosotros llevamos a cabo. Para una mayor compresión y claridad, reproducimos a continuación un gráfico-resumen en el que quedan sintetizados los distintos aspectos que participan y constituyen este modelo de descripción semántico-nocional [fig. 25].

[39] No obstante, puesto que la lengua y los significados lingüísticos actúan como intermediarios, a partir del sistema formalizado en una lengua se pueden llegar a deducir sistemas lógicos y coherentes de conceptos independientes. De ahí que dichos sistemas lingüísticos también puedan funcionar como medios e instrumentos para llegar a conocer la estructura de conocimiento que se pretende.

SEMÁNTICA EPISTEMOLÓGICA (EPISTEMOLOGÍA Y METACIENCIA)	SEMÁNTICA TERMINOLÓGICA DE ORIENTACIÓN LINGÜÍSTICA
• **Ámbito interdisciplinar**: Terminología, Epistemología, Documentación y Epistemografía, Ingeniería del Conocimiento	• **Ámbito interdisciplinar**: Lingüística / Lexicología
• **Paradigma:** terminológico / perspectiva onomasiológica	• **Paradigma:** lexicológico / perspectiva semasiológica
• **Objeto**: término-símbolo → conceptos lógicos o unidades de conocimiento	• **Objeto**: término-palabra → significados lingüísticos

Objetivos semánticos
• Ordenación y estructuración del dominio en campos temáticos y vertientes teórico-metodológicas
• Delimitación y descripción conceptual
• Construcción y representación gráfica de la estructura de conocimiento
• Ajuste de la referencia de los términos → desambiguación de los términos equívocos
• Constitución de campos denominativos (familia de sinónimos terminológicos) → registro descriptivo de las expresiones lingüísticas empleadas
	Objetivos semánticos
	• Reconstrucción del campo semasiológico y esfera significativa de las unidades polisémicas
	  • Enumeración y discriminación de las acepciones conceptuales
	  • Detección de relaciones significativas y sintomáticas entre acepciones
	  • Desambiguación de la sinonimia conceptual aparente (presencia virtual del campo e influencia de valores connotados)
	• Determinación de los sentidos contextuales concretos
	• Establecimiento de relaciones de sinonimia (relativa) y antonimia
	• Análisis de la variación significativa implícita en la alternancia léxica

Mecanismos de descripción
• Definición intensional:
  • descripción conceptual
  • desambiguación de sinonimias conceptuales
• Agrupamiento nocional y clasificación
  • Sistemas estructurados lógico-cognitivos con relaciones internas explicitadas // Ontología de conceptos
  • Nomenclaturas: ordenación empírica de realidades
  • Clasificaciones temáticas: sistematización categorial jerárquica de macrocategorías y categorías temáticas
  • Clasificación facetada: especificación definicional y profundización jerárquica de los sistemas lógico-cognitivos y las clasificaciones temáticas mediante la aplicación de diversos criterios de agrupación
• Contextualización teórica e ideológica → marcos de teorización
	Mecanismos de descripción
	• Análisis semántico de los campos polisémicos
	• Análisis y desambiguación de la variación léxica

Fig. 25: gráfico-síntesis del modelo de descripción semántico-nocional

II.2.4 INSTRUMENTOS PARA LA INVESTIGACIÓN TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL: PRODUCTOS Y PARADIGMAS

De acuerdo con nuestro criterio teórico y metodológico básico, fundamentado en el principio de integración y complementación, el modelo de tesauro que hemos desarrollado se configura como una construcción simultáneamente lexicográfica y terminográfica, por lo que dedicaremos las líneas siguientes a exponer brevemente cómo entendemos estos productos –que, de hecho, constituyen partes correlacionadas de nuestro modelo de tesauro- y en qué consisten los paradigmas que rigen en su elaboración y concepción. Para ello, discriminaremos, tal y como hemos venido haciendo hasta ahora, aquellos aspectos que han resultado pertinentes para la construcción de nuestro propio modelo, por lo que se tratará de una exposición selectiva. Por su parte, esta selección se ha realizado en función del valor heurístico y cognoscitivo que estos principios y procedimientos poseen desde la perspectiva epistémica, metodológica y didáctica, por una parte; y, por otra, desde el punto de vista del usuario y del especialista.

El capítulo II.2.4.2. lo dedicaremos a describir la noción de tesauro, a fin de clarificar qué entendemos nosotros por tal y por qué denominamos así a nuestro modelo particular. Estableceremos, además, las diferencias con los otros tipos de tesauros existentes, lo que nos permitirá determinar tipológicamente el que nosotros presentamos.

II.2.4.1. Productos lexicográficos y terminográficos: paradigmas y principios de construcción

Puede decirse que la personalidad diferenciada de cada uno de estos productos se relaciona directamente con los distintos principios teóricos y epistemológicos que fundamentan estas disciplinas en su autonomía y especificidad particular. Según hemos visto, estos principios llevan implícita una determinada concepción del fenómeno lingüístico y terminológico, que incide sobre la naturaleza misma de sus objetos de estudio respectivos y, consecuentemente, en el tratamiento de cada uno de ellos.

Esta diversa posición teórica y conceptual es, precisamente, la que hemos vinculado a los paradigmas lexicológico y terminológico [figs. 17 y 18], que son los que determinan, en función de sus distintas formas de aproximación (semasiológica u onomasiológica), esa naturaleza particular y específica de los objetos respectivos: la palabra y el término-símbolo.

Llevados, pues, al terreno concreto de la Lexicografía y de la Terminografía, consideradas éstas como disciplinas aplicadas, es decir, como *praxis* que comparten sus principios teóricos fundamentales con la Lexicología y la Terminología[1], dichas perspectivas se reformulan en los llamados *paradigmas lexicográfico* y *terminográfico*, que se resuelven, por lo que respecta al tratamiento de sus objetos particulares, en una serie de procedimientos y formas de actuación específicas, estrechamente vinculadas, a su vez, a los mecanismos descriptivos y definicionales señalados al hablar del modelo polivalente de descripción semántica. En consecuencia, son estos paradigmas los que, en cierto modo, definen tanto la metodología desarrollada en cada caso, como los propios productos, fruto de dicha *praxis*.

Es, pues, la vinculación a cada uno de estos paradigmas, asociados, asimismo, a las diversas formas de concebir el hecho lingüístico y terminológico, lo que constituye, a nuestro juicio, el criterio de distinción principal entre unos productos y otros. Efectivamente, en virtud de la

[1] Pese a la entidad disciplinar y teórica que en la actualidad se reclama para cada una de estas disciplinas, la vinculación efectiva que mantienen con la Lexicología y la Terminología respectivamente, en cuanto

naturaleza diferenciada de sus objetos respectivos: signos lingüísticos concebidos como unidades consustanciales de forma-contenido o unidades conceptuales extralingüísticas representadas por designadores neutros en función referencial; y en conjunción, a su vez, con las diversas finalidades y utilidades asignadas a cada uno de ellos, se establecen las metodologías específicas y las técnicas de trabajo adecuadas para su construcción y elaboración.

Sin embargo, pese a esta distinción, cuando hablamos de tipologías individuales -diccionarios, glosarios, vocabularios, etc.-, los límites se nos presentan fluidos e, incluso, podríamos decir que indeterminados, especialmente si las obras lexicográficas versan sobre vocabularios especializados, lo que es origen de no pocos fenómenos de confluencias y solapamientos. A esta indeterminación se unen las confusiones añadidas por la propia ambigüedad terminológica, sobre todo en relación con ciertas denominaciones: en algunos casos, demasiado amplias y genéricas -como es la propia de diccionario-; y en otros, inadecuadas, al encontrarse asociadas a determinadas concepciones que pueden resultar ajenas a la actividad y al producto que se encuentren designando[2].

Todo ello redunda en la dificultad de establecer unos límites consecuentes entre unas obras y otras, lo que no es óbice, sin embargo, para que existan características diferenciadoras: ya que, si bien comparten un fenómeno común, los lenguajes especializados y sus terminologías, difieren en la concepción sobre dicho fenómeno, vinculados, como están, a paradigmas distintos.

---

disciplinas teóricas, no ofrece dudas.

[2] Así, por ejemplo, J. C. Sager rechaza para lo que él denomina *tesauro terminológico* -construcción terminográfica a la que volveremos en el capítulo II.3.2- las otras denominaciones alternativas de diccionario, glosario o vocabulario, precisamente por encontrarse asociadas a los procedimientos y formas específicas de la Lexicografía. (Véase "Terminological Thesaurus. A more appropriate designation or a deprecated synonym?", *Social Science Informations Studies,* (1982), 2, pp. 211-214). Estos solapamientos entre los productos terminográficos y lexicográficos quedan reflejados en la propia alternancia designativa de que es objeto la disciplina terminográfica, denominada generalmente *Terminografía*, pero también *Lexicografía terminológica* (v. ARNTZ, R. Y PICTH, H., *ob. cit*., p. 219 o LERAT, O., *Las lenguas..., ob. cit*., pp. 187 y ss.) o *Lexicografía especializada* (v. PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora..., ob. c*it., p. 122). En relación con esta última denominación, Pérez Hernández considera la lexicografía especializada como una disciplina que puede trazar un puente entre la Terminografía y la Lexicografía, abogando así por la eliminación de las dicotomías tradicionales.

Así pues, ante la necesidad de establecer un criterio operativo de delimitación, hemos optado por aquél que, según hemos indicado, consideramos el factor de distinción principal: los paradigmas respectivos. De este modo, cuando en el presente discurso hablemos de productos terminográficos o lexicográficos, nos estaremos refiriendo a los que responden y se rigen por los principios teóricos, epistemológicos y metodológicos expresados en dichos paradigmas, independientemente de la tipología individual -glosario, vocabulario, léxico, etc.- de que se trate, de la ordenación que presenten sus componentes (alfabética, conceptual...) o de la configuración formal adoptada. Precisaremos este aspecto con más detalle en los epígrafes siguientes.

II.2.4.1.a. *Productos lexicográficos y paradigma lexicográfico*

Antes de describir el paradigma lexicográfico y sus características asociadas, realizaremos una breve pero necesaria discriminación terminológica y tipológica, a fin de aclarar lo que se entiende y lo que entendemos en el presente estudio cuando hablamos de diccionario, discriminación que nos permitirá situar tipológicamente nuestro propio modelo, por lo que a su condición de construcción lexicográfica respecta[3].

[3] Me limitaré en las líneas siguientes a su delimitación terminológica y tipológica en un sentido amplio, para lo cual seguiré los criterios expuestos por M. Alvar Ezquerra en "¿Qué es un diccionario?. Al hilo de unas definiciones académicas", *Lingüística española actual,* 2, 103-118 (incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 59-72). Véase también del mismo autor *Proyecto de lexicografía*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 13-21. En relación con las clasificaciones realizadas sobre los distintos tipos de productos lexicográficos, puede consultarse QUEMADA, B., *Les dictionnaires du français moderne, 1539-1863. Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes,* París, 1968, pp. 158, 190 y 196 (clasificación recogida en ALVAR EZQUERRA, M., "Lexicografía..., *ob. cit.*, pp. 119-120); MALKIEL, Y., "A Typological Classification of Dictionaries on the Basis of Distinctive Features", en HOUSEHOLDER, F. W. Y SAPORTA, S. (eds.), *Problems in Lexicography,* Bloomington (Indiana), 1975[3] (1962), pp. 3-24; REY, A., "Typologie génétique des dictionnaires", *Langages,* 19, pp. 48-68 (incluido en *Le Lexique..., ob. cit.,* pp. 54-80); SEBEOK, T. A., "Materials for a Typology of Dictionaries", *Lingua,* 11, 1962, pp. 363-374; COLLINGNON, L. Y GLATIGNY, M., *Les dictionnaires. Initation à la lexicographie,* París, CEDIC, 1978; HAENSCH, G. y otros, *La lexicografía. De la Lingüística teórica a la lexicografía práctica,* Madrid, Gredos, 1982, pp. 95-187; GUILBERT, L., "Dictionnaires et linguistique: essai de typologie des dictionnaires monolingues français contemporains", *Langue française,* 2, 1969, pp. 4-29; FERNÁNDEZ SEVILLA, J., *Problemas..., ob. cit.,* pp. 44-80; ZGUSTA, L., *Manual of Lexicography,* Praga-La Haya-París, Mouton, 1971, pp. 198 y ss; REY-DEBOVE, J., *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français*

II.2.4.1.aa. *El diccionario: delimitación conceptual*[4]

No cabe duda de que el diccionario es el producto lexicográfico por excelencia, pero ni éste es el único producto, ni tampoco todo lo que se designa como tal responde a lo que en el ámbito de la Lexicografía se conoce y entiende por diccionario.

1. *Diccionario y ordenación alfabética.* En primer lugar, podemos hablar de un concepto amplio de diccionario según el cual éste se asocia a una determinada manera de presentar los conocimientos: nos estamos refiriendo, en concreto, a la identificación que se establece entre el diccionario y el criterio de ordenación alfabética. Sin embargo, pese a tratarse de una identificación muy arraigada y plenamente aceptada por la convención social, ésta no se corresponde con la totalidad de la realidad lexicográfica. En efecto, la ordenación alfabética en el ámbito de la Lexicografía es sólo un modo de ordenación que responde a criterios utilitarios y pragmáticos: facilitar la búsqueda de la información requerida, criterio al que se adscribirá, como veremos, nuestra propia obra en su desarrollo lexicográfico. En consecuencia, esta ordenación debe entenderse, en todo caso, como la priorizada o como la más convencional, pero no como la única[5]. Sirvan a modo de ejemplo los diccionarios ideológicos ordenados según criterios conceptuales o semánticos, que también tienen su lugar en el ámbito de la Lexicografía.

---

contemporains, La Haya-París, Mouton, 1971, pp. 19 y ss. Por lo que respecta a las diferencias y convergencias entre léxicos, vocabularios, nomenclaturas, terminologías, etc., además de las obras anteriores, también puede consultarse CINTRA, A. M. y otros, *Para entender as linguages documentàrias*, Sao Paulo, Polis, Associaçao paulista de bibliotecários, 1994 y DUBOIS, J. y otros, *Diccionario de Lingüística..., ob. cit*.

[4] Aunque también desde el punto de vista terminográfico se utiliza esta denominación, realizaremos nuestra desambiguación terminológica y conceptual bajo este epígrafe, siguiendo de este modo la convención que asocia el diccionario a los estudios y métodos lexicográficos.

[5] De ahí la definición que de ellos nos ofrece Alvar Ezquerra: "Conjunto de palabras de una o más lenguas o lenguajes especializados, comúnmente en orden alfabético, con sus correspondientes explicaciones". ("¿Qué es un diccionario?. Al hilo de..., *ob. cit*.) (El subrayado es de la autora).

2. *Diccionarios lingüísticos y no lingüísticos.* En relación con este aspecto, se establece también una distinción entre el diccionario propiamente lingüístico y el conjunto de configuraciones textuales y discursivas que, según el criterio antes expuesto, esto es, en función de su ordenación alfabética, caen bajo el marco de esta denominación. Siguiendo en este sentido la discriminación propuesta por Alvar Ezquerra[6], los lingüísticos serían aquéllos que, tomando como base el lenguaje, se adecuan a los principios de la Lexicografía/Lexicología y a los de la Lingüística en general, por lo que sólo éstos pueden ser considerados, en puridad, productos realmente lexicográficos. Los otros diccionarios tienen por objetivo exponer de forma ordenada y según criterios alfabéticos un conocimiento general o especializado sobre el mundo y la realidad extralingüística, pero sin que el lenguaje en sí mismo ni los criterios propiamente lingüísticos o léxicos tengan nada que ver al respecto, quedando al margen, por tanto, del ámbito específico de la Lexicografía[7].

En nuestro caso particular, esta distinción nos resulta de sumo interés, habida cuenta de la enorme proliferación de obras de este tipo que encontramos en el dominio artístico: diccionarios de autores, de estilos o de símbolos; diccionarios iconográficos, mitológicos, de conceptos sobre el arte y las artes en general, etc., sin que suelan estar concebidos desde presupuestos lexicológicos y lexicográficos. De esta forma, establecemos las distinciones pertinentes respecto de nuestro propio producto, que sí está concebido desde estos presupuestos.

3. *Diccionarios generales y especializados.* Dentro del conjunto de tipologías de diccionarios, se encontraría el diccionario especializado, que es aquél que compila y define los términos científico-técnicos y los vocabularios específicos de los diversos dominios, disciplinas y campos de actividad[8].

---

[6] *Ibidem*.

[7] Arntz y Picht (*ob. cit.,* p. 220) también realizan esta distinción, denominando a estos últimos *diccionarios de materias*. Véase asimismo la afirmación de L. Guilbert al respecto: "Tous ces ouvrages encyclopédiques présentent le caractère commun d´être extérieurs à l´objet de la linguistique". ("Dictionnnaires et Linguistique:..., *art. cit*).

[8] Desde el punto de vista denominativo, suele concurrir con el término *vocabulario*, que se define como el repertorio de palabras seleccionadas según criterios temáticos extralingüísticos (ALVAR EZQUERRA, M.,

En consecuencia, el diccionario especializado, tipología a la que responde nuestra propia construcción en lo que tiene de producto lexicográfico, puede ser definido, siguiendo el criterio de clasificación de M. T. Cabré, como un tipo de diccionario (lexicográfico) caracterizado por criterios restrictivos y extralingüísticos, y en relación de inclusión con el general[9].

Es precisamente en este punto donde, según comentábamos anteriormente, la Lexicografía/Lexicología entra en concurrencia y competencia con la Terminología/Terminografía, que constitutiva y teóricamente sólo puede desenvolverse en los dominios de especialidad lingüística y conceptual, de ahí que las obras terminográficas sean siempre repertorios pertenecientes a los lenguajes y léxicos especializados. Sin embargo, como hemos indicado, desde nuestra aproximación particular, no es la restricción del sector lingüístico que se compila y describe el criterio de distinción fundamental entre los productos lexicográficos y terminográficos -puesto que, como vemos, los lexicográficos también pueden tener como objeto el mismo sector de la realidad lingüística[10]-, sino los distintos paradigmas subyacentes. Por eso, un diccionario especializado podrá ser un producto lexicográfico o terminográfico según cuál sea la naturaleza de su objeto de análisis y según qué principios teóricos y metodológicos rijan en su construcción[11].

"Qué es un diccionario? Al hilo de... *ob. cit*.)

[9] *La Terminología..., ob. cit.,* pp. 80-81. El diccionario general constituye el punto de referencia o patrón a partir del que se establecen las distintas tipologías de diccionarios, según sea el grado y tipo de desviación de cada uno de los factores -información, público, etc.- que los definen y constituyen como tales.

[10] Véase lo que afirma al respecto A. Rey: "Une vue superficielle assigne à la terminologie l´étude des systèmes lexicaux thématiques et organisés des sciences et des techniques, la lexicologie s´occupant des sous-systèmes lexicaux du langage courant. Cette partition est inopérante: en fait, s´agissant d´ensembles de mots ou d´unités lexicales et d´unités codées plus grandes que le mot, s´agissant de signes et de signifiés, cette étude relève toujours de la lexicologie, de la linguistique [...]" (*La terminologie..., ob. cit.,* p. 24).

[11] Es precisamente el estatuto lingüístico de estos diccionarios especializados el que ha sido puesto en entredicho por algunos sectores de la Lexicografía, concretamente por la corriente de pensamiento que concibe los términos como unidades léxicas vacías de significado lingüístico, dotadas únicamente de referencia o contenido referencial. En opinión de estos autores, lo que en estos diccionarios se define y describe no son palabras con sus significados correspondientes, sino las realidades mismas, conceptuales o empíricas, por ellas referenciadas. Y recordemos que, para la teoría lingüística, referente y significado (lingüístico) constituyen cosas distintas. Sin dejar de ser del todo cierta esta afirmación, debemos

Por su parte, el espectro informativo que acoge un diccionario o vocabulario especializado es también más amplio que el de la lengua general, al incorporar muchos de ellos un contenido de carácter enciclopédico concerniente a la realidad extralingüística. En la medida en que se destinan a un público de especialistas en la materia, su objetivo no es únicamente describir el léxico especializado desde un punto de vista puramente lingüístico, sino ofrecer un conocimiento lo más amplio posible sobre todo aquello que configura la realidad empírica o mental del propio ámbito de especialidad[12].

Fernández Sevilla definió este tipo de configuraciones lexicográficas, designadas tipológicamente *diccionarios enciclopédicos*, del siguiente modo: "[...] solución híbrida entre el diccionario de la lengua y la enciclopedia, en la que se conjugan características de ambos"[13]. De esta misma opinión es J. Rey-Debove, quien lo define como un *diccionario doble,* tanto en lo que respecta a su contenido como a su estructura[14]. Según esta autora, en estos

recordar, no obstante, que en muchos casos la ausencia de un significado propiamente lingüístico no es más que una convención teórica -reconocida, además, como tal por los mismos especialistas- y que, en líneas generales, estas tesis se encuentran en la actualidad relativizadas, de ahí que nos resulte difícil mantener dichos postulados de un modo absoluto. Por su parte, aunque ciertamente algunos términos sí se caractericen por mantener una relación más directa con su plano referencial, esta circunstancia no puede ser extensible a todo el vocabulario especializado, sumamente variado y heterogéneo. Pero tampoco esta relación más directa con el plano referencial implica la ausencia de un significado propiamente lingüístico, ya que, según vimos en el capítulo II.2.1, la formalización en lengua de estos contenidos conceptuales conlleva un cambio fundamental que afecta a su propia naturaleza.

[12] El diccionario exclusivamente lingüístico tiene por objetivo principal la definición y descripción de las palabras que pertenecen a una lengua, circunscribiéndose, por tanto, a lo que cae dentro de esa realidad lingüística que pretenden describir. Así, por ejemplo, la definición de este tipo de diccionarios -que es la definición que se considera propiamente lingüística- no incluye todas las características o rasgos que forman parte del concepto, sino sólo aquéllos pertinentes para distinguir la acepción respecto de las otras nociones presentes en el sistema lingüístico[12]. (Véase ALVAR EZQUERRA, M., "La lexicografía en los últimos veinte años", en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 13-37. Esta distinción es asimismo señalada por Zgusta (*ob. cit.,* p. 253), por Fernández Sevilla (*Problemas..., ob. cit.,* p. 77) y por B. de Bessé (*ob. cit*.). Sin embargo, los diccionarios o vocabularios especializados, al destinarse a un público de especialistas que lo que buscan en ellos es, ante todo, información sobre la realidad extralingüística representada por el término, tienden a priorizar las informaciones conceptuales o nocionales, en detrimento de las informaciones de carácter formal o gramatical, al mismo tiempo que aquéllas adquieren un carácter más descriptivo y exhaustivo, incorporando todas las características que proporcionan una descripción completa del concepto.

[13] *Problemas..., o b. cit.,* p. 67.

[14] *Ob. cit.,* p. 33. Un estudio sobre los diccionarios enciclopédicos, así como sobre el contenido enciclopédico de los diccionarios se encuentra en HERNÁNDEZ, H., "Diccionarios enciclopédicos", en AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea*, Barcelona, Bibliograf, 1993, pp. 61-70. También resultan interesantes HAIMAN, J., "Dictionnaires and Enciclopedias", *Lingua*, 50, 1980, pp. 329-357; HAIMAN, J.,

diccionarios duales se incorpora y describe el conjunto del léxico y, al mismo tiempo, el conjunto de las cosas que proporcionan un conocimiento del mundo, del mundo -podríamos añadir en el caso de los especializados- particular y específico de los distintos dominios y ámbitos del saber.

En función de todo lo dicho, concluimos que la parte de construcción lexicográfica correspondiente a nuestro tesauro integrado ha sido concebida como un diccionario de naturaleza lexicográfica –por tanto, lingüístico- y de carácter especializado, adscribiéndose a la condición dual característica de los diccionarios enciclopédicos: descripción de la dimensión lingüístico-terminológica y empírico-nocional del dominio específico. Del tipo de información concreta aportada por este diccionario, hablaremos al tratar en la parte III de esta exposición de la construcción y configuración particular de nuestro modelo de tesauro.

II.2.4.1.ab. *El paradigma lexicográfico como criterio de construcción*

Por lo que respecta a la Lexicografía en cuanto disciplina aplicada que se dedica a la confección de diccionarios, es la metodología semasiológica [v. figs. 7 y figs. 16] la que se suele identificar con el *paradigma lexicográfico.* Recordemos que, desde el punto de vista semántico, esta metodología consistía en el análisis de las significaciones vinculadas consustancialmente a las unidades lingüísticas, de ahí que uno de los objetivos básicos de estos diccionarios semasiológicos –tipología a la responde, precisamente, nuestra propia construcción en su condición lexicográfica- sea la codificación, previo estudio de su esfera significativa, de las diversas acepciones que integran el campo semasiológico o polisémico de las palabras. De esta forma, la palabra queda descrita, en lo que concierne a dicho campo, en toda su potencialidad significativa.

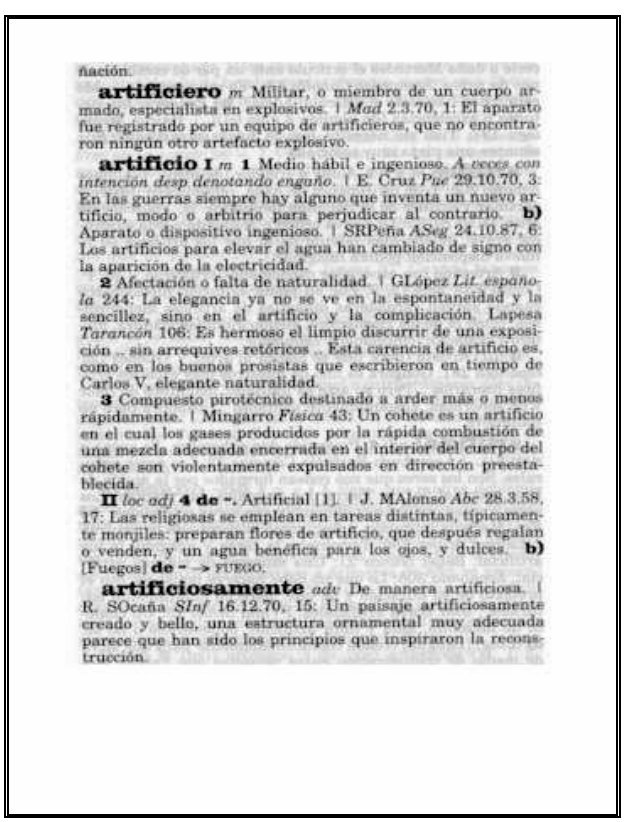
Conjuntamente, este paradigma lexicográfico, en cuanto forma parte del ámbito de la Lingüística, también se vincula con el *paradigma lexicológico,*

"Dictionnaires and Enciclopedias Again", *Lingua*, 56, 1982, pp. 353-355; REY, A., *Enciclopedias y Diccionarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

asumiendo la concepción del hecho lingüístico que éste lleva implícito: la unión consustancial de forma y contenido en el signo. Así pues, este paradigma, que es el que rige en la parte lexicográfica de nuestro proyecto de tesauro integrado, se corresponde con lo que en el modelo polivalente de descripción semántica [fig. 25] hemos llamado -siguiendo a Kocourek[15]- *semántica terminológica de orientación lingüística*, y, consecuentemente, con la consideración del término como signo lingüístico pleno, o lo que lo mismo, con el término en su condición de palabra (*término-palabra*).

Además, este paradigma lexicográfico, al quedar generalmente asociado a la metodología semasiológica, se resuelve en lo que concierne a su configuración formal en la agrupación bajo una misma forma léxica, esto es, bajo una misma entrada, de todas aquellas acepciones que conforman su extensión significativa, constituyendo éste también uno de sus rasgos distintivos [fig. 26].

Fig. 26: agrupación de la polisemia de las palabras bajo su forma léxica correspondiente



ñación.

artificiero *m* Militar, o miembro de un cuerpo armado, especialista en explosivos. | *Mad* 2.3.70, 1: El aparato fue registrado por un equipo de artificieros, que no encontraron ningún otro artefacto explosivo.

artificio I *m* **1** Medio hábil e ingenioso. *A veces con intención desp denotando engaño.* | E. Cruz *Pue* 29.10.70, 3: En las guerras siempre hay alguno que inventa un nuevo artificio, modo o arbitrio para perjudicar al contrario. **b)** Aparato o dispositivo ingenioso. | SRPeña *ASeg* 24.10.87, 6: Los artificios para elevar el agua han cambiado de signo con la aparición de la electricidad.

2 Afectación o falta de naturalidad. | GLópez *Lit. española* 244: La elegancia ya no se ve en la espontaneidad y la sencillez, sino en el artificio y la complicación. Lapesa *Tarancón* 106: Es hermoso el limpio discurrir de una exposición .. sin arreguives retóricos .. Esta carencia de artificio es, como en los buenos prosistas que escribieron en tiempo de Carlos V, elegante naturalidad.

3 Compuesto pirotécnico destinado a arder más o menos rápidamente. | Mingarro *Física* 43: Un cohete es un artificio en el cual los gases producidos por la rápida combustión de una mezcla adecuada encerrada en el interior del cuerpo del cohete son violentamente expulsados en dirección preestablecida.

II *loc adj* **4 de ~.** Artificial [1]. | J. MAlonso *Abc* 28.3.58, 17: Las religiosas se emplean en tareas distintas, típicamente monjiles: preparan flores de artificio, que después regalan o venden, y un agua benéfica para los ojos, y dulces. **b)** [Fuegos] **de ~** → FUEGO.

artificiosamente *adv* De manera artificiosa. | R. SOcaña *SInf* 16.12.70, 15: Un paisaje artificiosamente creado y bello, una estructura ornamental muy adecuada parece que han sido los principios que inspiraron la reconstrucción.

SECO, M., ANDRÉS, O. Y RAMOS, G., *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999, vol. I.

[15] *La langue..., ob. cit.*

Sin embargo, por lo que respecta a esta cuestión, debemos realizar una precisión que clarifique nuestra postura ante dicho paradigma. Es cierto que el paradigma lexicográfico, por lo general asociado a la metodología semasiológica, es el que caracteriza normalmente la construcción de los diccionarios regidos en su configuración por criterios formales, que a su vez suelen seguir una ordenación alfabética; de ahí que estos aspectos: ordenación formal alfabética, metodología semasiológica y paradigma lexicográfico hayan llegado incluso a identificarse[16].

Pero no debemos olvidar que el modo de ordenación formal alfabético es únicamente uno de los criterios posibles de ordenación, sin que éste sea en sí mismo constitutivo de la concepción lingüística de la Lexicología, tal y como ésta queda expresada en el *paradigma lexicológico*.

Asimismo, este criterio de ordenación alterna en el ámbito de la Lexicografía con el conceptual o semántico característico de los diccionarios ideológicos o de los temáticos[17], los cuales, siguiendo los métodos asociados a la onomasiología (intralingüística) y a la Teoría del Campo aludidos en el

[16] Cfr.: "La mayoría de los diccionarios de la lengua común están ordenados alfabéticamente (de la palabra al significado) [...] La semasiología parte de la palabra y estudia todos lo significados relacionados con la misma. En el trabajo terminológico, el método semasiológico tiene la grave desventaja de que el terminólogo que se sirve sólo del orden alfabético para organizar el vocabulario [...]" (ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 222-223). En esta cita textual de Picht queda patente dicha identificación, teniendo en cuenta, además, que este autor titula el epígrafe del siguiente modo: "Diccionarios (especializados) estructurados onomasiológicamente (conceptos) y semasiológicamente (orden alfabético)". Cfr. también: "Analicemos ahora en forma más sistemática las características esenciales del paradigma léxico (o lexicográfico) que se presenta en los diccionarios generales de la lengua [...] Se distinguirán cuatro características: 1. Elección restringida de las palabras; 2) ordenamiento alfabético [entiéndase formal]; 3) información pragmática inadecuada; y 4) determinación de los sentidos de una palabra en un solo asiento [entrada]". (RIGGS, F. W., *Informe Interconcept..., ob. cit.,* p. 18). Véase también ALVAR EZQUERRA, M., "La lexicografía en los últimos veinte años..., *ob. cit.* Como se puede apreciar en las citas precedentes, también el modo de ordenación formal se ha venido identificando con el criterio de ordenación alfabética; así, Alvar Ezquerra afirma: "Casi no merece la pena insistir sobre las posibilidades de catalogación del léxico, pues a la luz de los conocimientos actuales sólo pueden polarizarse en dos tipos: formales y conceptuales. En el primero se sigue el orden alfabético [...]" (*Ibídem*). Sin embargo, y como hemos dicho en líneas precedentes, la ordenación alfabética es sólo uno de los criterios que es posible adoptar en la disposición formal de las unidades lingüísticas, asociado, en este caso, a la grafía; pero un diccionario podría ser ordenado y configurado de acuerdo con criterios formales que no tuvieran nada que ver con la grafía de los signos: diccionarios inversos, diccionarios de crucigramas, etc. Al respecto, véanse los ejemplos específicos ofrecidos por Alvar Ezquerra (*ibídem*).

[17] No obstante, este último ha sido definido por Alvar Ezquerra como un repertorio a medio camino entre los diccionarios alfabéticos y los ideológicos. ("Los diccionarios ideológicos del español", *Libros,* 24, febrero 1984, pp. 14-18. Incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 289-301).

capítulo anterior, toman como base el plano del contenido, distribuyendo los signos en los distintos campos conceptuales a los que pertenecen las acepciones que éstos tienen asociadas[18]. Así pues, la identificación entre el paradigma lexicográfico y la metodología semasiológica también se relativiza.

Ahora bien, pese a este tipo de ordenación conceptual, son las palabras y sus significados consustanciales lo que constituye en ambos casos el objeto de definición y descripción, sin que el cambio de ordenación suponga un cambio subsiguiente de paradigma o de concepción del hecho lingüístico. En este sentido, el tipo de ordenación es indiferente, en la medida en que no afecta ni a la consustancialidad del signo ni a la condición de significado lingüístico del plano del contenido. Recordemos que, como vimos en el epígrafe II.2.1.3., la onomasiología que llamamos intralingüística pertenece conceptual y metodológicamente al ámbito de la Lingüística y de la Lexicología, y, por tanto, queda adscrita al *paradigma lexicológico/lexicográfico*. En consecuencia, y de acuerdo con lo dicho, el *paradigma lexicográfico* viene dado, por lo que a nuestro punto de vista se refiere, no por la metodología que se emplee ni por el criterio de ordenación que se siga, sino por la concepción del hecho lingüístico subyacente.

[18] Según Alvar Ezquerra, éstas son las dos formas fundamentales en la organización y presentación de los productos lexicográficos, aunque, como el propio autor reconoce, la conceptual o temática se encuentra todavía poco desarrollada. (Véase "Sobre la ordenación de entradas en los diccionarios", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina, Phoenix, Arizona, (septiembre de 1981),* México, 1988, pp. 282-292. Incluido en *Lexicografía descriptiva-..., ob. cit.,* pp. 79-85). En los últimos años, se han llevado a cabo diversos intentos de integración, pero ninguno hasta ahora ha sido realmente afortunado. Actualmente, el más importante sigue siendo el *Diccionario Ideológico* de J. Casares (*Diccionario ideológico de la lengua española Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea,* Barcelona, Gustavo Gili, 1992[2] (1959). En relación con los diccionarios ideológicos en lengua española, el estudio fundamental sigue siendo el del propio J. Casares, *Nuevo concepto del diccionario de la lengua y otros problemas de lexicografía y gramática,* Madrid, Espasa Calpe, 1941. Véase también ALVAR EZQUERRA, M., "Los diccionarios ideológicos..., *ob. cit.*; MARTÍN MINGORANCE, L., "La lexicografía onomasiológica", en HERNÁNDEZ, H. (ed.), *Aspectos de lexicografía..., ob. cit.,* , pp. 15-27, donde se incluye un repaso histórico de la lexicografía onomasiológica en los distintos países europeos. Por lo que respecta a otros tipos de repertorios lexicográficos caracterizados por su ordenación temática, puede consultarse ALVAR EZQUERRA, M., "Apuntes para la historia de las nomenclaturas del español", *Actas del VII Congreso Internacional de la ALFAL (Santo Domingo, 1984),* Santo Domingo, 1987, pp. 457-470 (incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 277-301); AYALA CASTRO, M. C., "Nomenclatures de l´espagnol (1526-1800). Considération générales sur la nature et la fonction des nomenclatures*", Cahiers de Lexicologie,* 61, 1992, pp. 127-160.

Lo que a nosotros nos interesa dejar claro de toda esta cuestión son tres cosas:

1. en primer lugar, que, por lo que a nuestro punto de vista se refiere, el paradigma lexicográfico viene dado, no por la metodología que se emplee, ni por el criterio de ordenación que se siga, sino por la concepción del hecho lingüístico subyacente, que es la que queda vinculada al paradigma lexicológico;

2. en segundo lugar, y a fin de situar tipológicamente nuestro modelo de tesauro en lo que éste tiene de construcción lexicográfica, también queremos precisar que dicha construcción se corresponde concretamente con los diccionarios de naturaleza semasiológica, esto es, aquéllos que siguen la metodología semasiológica, ordenan sus unidades según criterios formales alfabéticos, y agrupan bajo una misma entrada o forma léxica las distintas acepciones conceptuales que ésta tiene asociadas;

3. en tercer lugar, que los diccionarios conceptuales o ideológicos, adscritos a la Lexicografía y a su concepción del signo lingüístico, no pueden ser asimilados, pese a sus criterios de ordenación, con la clasificación conceptual que forma parte de nuestro modelo de tesauro, asociada al paradigma terminológico/terminográfico y a los mecanismos propios de la semántica epistemológica. Como diremos en el epígrafe siguiente, en esta parte de nuestro tesauro nos encontramos no sólo ante un cambio de ordenación sin más, sino ante un cambio real de paradigma y, en consecuencia, ante una concepción distinta del signo terminológico (*término-símbolo*). De manera que, aun siendo coincidentes en los criterios de ordenación, esta parte de nuestro tesauro no puede ser identificada ni confundida con un producto lexicográfico de orientación conceptual como son los diccionarios ideológicos o los temáticos.

Por lo que respecta al valor heurístico, cualidades y utilidades de este tipo de construcción lexicográfica que hemos asumido como parte de nuestra propuesta de tesauro, remitimos los capítulos III.1.2. y III.2, donde se exponen en relación con este modelo concreto.

II.2.4.1.b. *Productos terminográficos y el paradigma terminográfico*

II.2.4.1.ba. *Distinciones previas*

La oferta de productos terminográficos que podemos encontrar en el mercado es muy variada, ya que existe una diversificación tipológica bastante acusada. No obstante, se puede establecer un criterio distintivo común, en la medida en que todos ellos comparten una misma concepción y forma de aproximación al hecho terminológico. Las diferencias se establecen, sobre todo, en lo que respecta al número de lenguas y, por tanto, a su posible orientación traductológica o no; a las formas y tipos de sistemas desarrollados; a la amplitud del espectro nocional abarcado; a la cantidad y carácter de la información contenida, etc., pero sin que ninguno de ellos abandone el *paradigma terminológico-terminográfico* por el que se definen como productos específicos de la Terminografía. Puesto que no podemos detenernos en exponer toda su diversidad tipológica, realizaremos únicamente dos de precisiones previas[19].

a) *Terminografía descriptiva:* en primer lugar, no hablaremos aquí de los productos terminográficos de carácter prescriptivo vinculados a esta orientación de la Terminología, que son aquéllos cuyo fin específico es el de fijar las unidades terminológicas y sus respectivas referencias conceptuales como entidades normalizadas, priorizadas y prescritas en su uso, ya que, de acuerdo con nuestra opción por una Terminología -y, por ende, por una Terminografía- descriptiva, éstos quedan bastante alejados de nuestros propios objetivos.

b) *Tipologías.* En segundo lugar, puesto que no vamos a desarrollar aquí las distintas tipologías terminográficas, para la exposición de los rasgos principales que competen a nuestra propia obra en su condición de producto terminográfico de carácter descriptivo tomaremos como modelo básico de

[19] En relación con las distintas tipologías de productos terminográficos, se pueden consultar, entre otros, BOUTIN-QUESNEL, R. y otros, *ob. cit.,* pp. 29 y ss; FELBER, H. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 3-94; ARNZT, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 220-241.

referencia el *vocabulario sistemático*, en la medida en que éste se identifica plenamente con el *paradigma terminológico /terminográfico*, y es el producto más representativo y característico de la Terminografía.

En líneas generales, un vocabulario sistemático se define como el repertorio que inventaria y clasifica los términos de un dominio y las nociones por ellos referenciadas, las cuales se describen por medio de definiciones o ilustraciones, haciéndose explícitas, además, sus respectivas relaciones conceptuales al quedar dispuestas en estructuras y sistemas jerárquicos que responden en su construcción, como ya vimos en el capítulo anterior, a los principios y criterios de la Lógica y de la Epistemología[20].

II.2.4.1.bb. *El paradigma terminográfico como criterio de construcción*

El paradigma terminográfico, que constituye una de las partes correlacionadas de nuestro modelo de tesauro, es, como se ha indicado, el correlato del paradigma terminológico, ligado a su vez a la perspectiva onomasiológica [fig. 17], por lo que asume todas sus implicaciones conceptuales, así como su orientación conceptológica inherente. En consecuencia, se corresponde con la semántica epistemológica y la metodología onomasiología extralingüística desarrollada por la Terminología, cuyos mecanismos y procedimientos -mencionados en el capítulo anterior- se resuelven de manera concreta en estas obras terminográficas.

[20] BOUTIN-QUESNEL, R. y otros, *ob. cit.,* p. 30. Añadamos en relación con estas obras terminográficas que la normalización en el ámbito de la Terminología -y hablamos ahora desde un punto de vista general- no sólo afecta a los contenidos terminológicos y conceptuales, sino a los mismos productos, que son también objeto de codificación y regularización, tanto en lo que concierne a la metodología y procedimientos para su construcción, sistematizada en una serie de fases y operaciones sucesivas, como en lo que respecta a su misma configuración formal, teniendo que ajustarse en ambos casos a los principios desarrollados y codificados en las normas que rigen la elaboración de estos productos (ISO/R 919 (1969): G*uide pour l´élaboration des vocabulaires systématiques;* ISO /R 4466 (1974): *Présentation des vocabulaires systématiques unilingues;* ISO 1951 (1973): *Symboles lexicographiques particuliérement pour l´emploi dans les vocabulaires systématiques à définitions*; en el ámbito español, por ejemplo, UNE 1-072-82: *Presentación de Vocabularios Sistemáticos Multilingües*). De este modo, se intenta mantener en su elaboración una homogeneidad de criterios con el fin de hacer factible la complementación entre los distintos productos y facilitar su manejo a los usuarios. Por eso, suelen ser obras altamente formalizadas y en las que los símbolos, generalmente armonizados con las normas internacionales, adquieren gran importancia.

Asimismo, también se corresponde con el término en su condición de símbolo o designador neutro de una unidad conceptual, es decir, con lo que hemos llamado *término-símbolo*, dimensión complementaria del *término-palabra*, compilado y descrito en la parte lexicográfica. Nos detendremos a continuación en aquellos aspectos que distinguen y definen el paradigma terminográfico y que resultan relevantes para entender nuestro propio modelo de tesauro.

1. *Orientación conceptual de las entradas***.** En primer lugar, las entradas de estas obras terminográficas se caracterizan por su naturaleza conceptual, es decir, cada entrada o registro está constituido por una unidad conceptual representada por un signo lingüístico que funciona como término. No olvidemos que la orientación conceptológica propia de este paradigma y de la perspectiva onomasiológica adopta como foco de atención la dimensión cognoscitiva o epistemológica, partiendo en su análisis de las unidades conceptuales mismas. En consecuencia, lo que en los productos terminográficos se definen y describen no son las palabras o signos lingüísticos, sino los contenidos conceptuales de naturaleza lógico-cognitiva y epistemológica representados por ellos en su función de términos.

Estas entradas o registros se oponen, por tanto, a las entradas lexicográficas de los diccionarios semasiológicos considerados en el capítulo anterior, ya que, al estar construidos éstos de acuerdo con la perspectiva semasiológica que toma como punto de partida la dimensión lingüística, sus entradas se encuentran constituidas obviamente por palabras, es decir, formas léxicas unidas a una pluralidad de acepciones que quedan convenientemente enumeradas en el artículo que se dispone a continuación.

2. *Dualidad en la forma de presentación: matizaciones aclaraciones.* En segundo lugar, este paradigma terminográfico se distingue por la disposición clasificada y sistemática de sus entradas, lo que se ajusta a esa construcción de sistemas terminológicos y estructuras nocionales que caracteriza a la Terminología y a su semántica epistemológica.

La presentación sistemática tiene como inconveniente, sin embargo, la necesidad de un conocimiento previo de la estructura conceptual de la materia si se quiere localizar el concepto y su término correspondiente desde

ella. Así pues, resulta no sólo adecuado sino también necesario en la configuración formal de estas obras -como de hecho así ocurre- la complementación e integración de diversos modos de presentación, a fin de facilitar los sistemas de búsqueda y la localización de la información requerida. De ahí que lo más frecuente sea la doble entrada: **a)** *por forma*, en la que se registran los signos terminológicos ordenados alfabéticamente; **b)** y *por concepto*, registrándose las unidades conceptuales de forma clasificada y en estructuras sistemáticas.

Por eso, aunque ésta última disposición no sólo sea prioritaria sino también constitutiva de los productos terminográficos, estas obras suelen presentar la combinación de las dos formas básicas de ordenación. De este modo, toda obra terminográfica se encuentra conformada, al menos, por dos partes mutuamente correlacionadas: una alfabética (o alfasistemática) y otra estructural y clasificada, funcionando la primera de ellas, además, como guía que conduce al usuario -mediante un código de referencia o algún tipo de hiperenlace- a la ubicación del término-símbolo en la presentación estructural.

Ahora bien, en relación con este aspecto debemos realizar una aclaración que, como veremos a continuación, nos afecta directamente. Y es que la ordenación según criterios alfabéticos, que toma de hecho como punto de partida la forma lingüística más que el contenido nocional, no condiciona de ningún modo el paradigma terminológico y su orientación conceptológica correspondiente. Al igual que ocurre en el contexto concreto de la Lexicografía, éste es sólo un modo de ordenación, que responde a criterios de utilidad práctica: complemento necesario de la configuración estructural que, por el contrario, sí es constitutiva y distintiva de la Terminografía.

Por tanto, en ningún caso se puede asimilar esta parte alfabética a los diccionarios lingüísticos considerados en el epígrafe anterior, ordenados también según criterios formales y alfabéticos, ya que el principio de construcción en éstos se vincula a la metodología semasiológica y a la concepción lingüística implícita en el paradigma lexicológico/lexicográfico. La presencia de paradigmas distintos supone concepciones diferentes respecto del signo terminológico, complementarias pero no identificables;

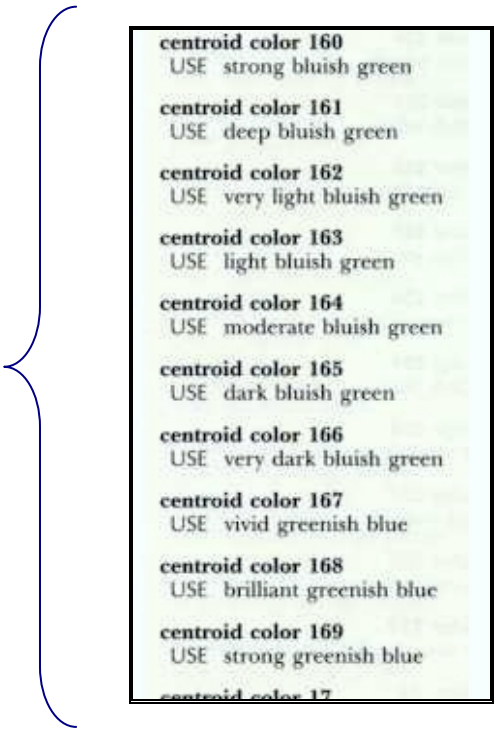
así, en la parte alfabética de los productos terminográficos, los términos siguen siendo símbolos en función referencial, representantes "directos" de los conceptos extralingüísticos que expresan, además de entidades monosémicas, unívocas y monorreferenciales, no palabras polisémicas, como sucede en los diccionarios lingüísticos.

En los productos terminográficos, esta particularidad se refleja formalmente en la reduplicación consecutiva del signo tantas veces como nociones represente, que también constituye una de las características distintivas de dicho paradigma. Es decir, puesto que cada vez que un mismo signo representa un concepto distinto se considera en cada caso un término diferente, se hace necesaria la reduplicación de los signos lingüísticos cuando éstos funcionan como designadores de más de una unidad conceptual, es decir, cuando son signos terminológicos polisémicos, tal y como queda expresado en el artificio teórico de la homonimia que vimos en el epígrafe II.1.2.2.a.: un mismo signo que designa varios conceptos se entiende en cada caso como un término diferente, aunque coincidente con los demás en la forma léxica.

En consecuencia, en los productos terminográficos no se procede a la agrupación de las distintas acepciones bajo un mismo signo o entrada, como ocurre en los diccionarios lexicográficos semasiológicos, sino que este signo se reduplica tantas veces como acepciones represente, en la medida en que éstos, en su relación con el contenido nocional referenciado, constituyen términos diferentes en cada caso [fig. 27].

No nos encontramos, pues, en esta parte, con palabras polisémicas cuyas distintas acepciones identificadas quedan agrupadas bajo la misma forma léxica; todo lo contrario, la reduplicación trae consigo una desintegración de las áreas semánticas de las unidades terminológicas, entre otras cosas porque, desde esta perspectiva, al no tener cabida la polisemia de los términos, dichas áreas no existen. Esta circunstancia, cuya base ideológica no compartimos -la inexistencia de términos polisémicos-, queda en cierto modo compensada en nuestro modelo particular de tesauro al participar conjuntamente del paradigma lexicográfico.

Fig. 27: reduplicación de las entradas correspondientes a términos polisémicos en los productos terminográficos



centroid color 160
USE strong bluish green

centroid color 161
USE deep bluish green

centroid color 162
USE very light bluish green

centroid color 163
USE light bluish green

centroid color 164
USE moderate bluish green

centroid color 165
USE dark bluish green

centroid color 166
USE very dark bluish green

centroid color 167
USE vivid greenish blue

centroid color 168
USE brilliant greenish blue

centroid color 169
USE strong greenish blue

Art & Architecture Thesaurus, New York / Oxford, The J. P. Getty Trust, 1994, vol. III.

En realidad, es lo mismo que ocurre desde el punto de vista lexicográfico, ya que, según vimos en el epígrafe anterior, la ordenación conceptual de las entradas, característica de los diccionarios ideológicos o temáticos, no afecta a la concepción lexicológica del signo lingüístico como unidad consustancial de forma y contenido.

Pues bien, es en lo concerniente a este aspecto donde nos interesa establecer las distinciones respecto de nuestro tesauro integrado, que, como los productos terminográficos y los diccionarios ideológicos, también se encuentra constituido por dos modos de ordenación y presentación: alfabética y conceptual. La diferencia fundamental reside en que, en nuestro modelo integrado, sí se produce un cambio de paradigma, definiéndose, en consecuencia, como un producto de estructura, concepción y metodología dual, que inventaria, describe y ordena unidades diferentes de acuerdo con principios teóricos y procedimientos también diversos, aunque susceptibles de integración y complementación.

Así, la parte alfabética de estos productos terminográficos, es lo que en nuestra obra particular se constituye en una construcción lexicográfica

propiamente dicha, o, lo que es lo mismo, en un diccionario lingüístico de términos pictórico-artísticos, asumiendo todas sus implicaciones conceptuales y metodológicas, su valor heurístico y didáctico.

A su vez, la parte sistemática y estructural de nuestro modelo es la que se asimila a las construcciones terminográficas, asumiendo, al igual que en el caso anterior, las implicaciones conceptuales y los valores semánticos, didácticos y cognoscitivos asociados a este paradigma. En cualquier caso, en la III parte de esta exposición, dedicada expresamente a la configuración y estructura de este tesauro que proponemos, abordaremos más concretamente estas cuestiones.

3. *Tratamiento de la sinonimia.* El tratamiento de que es objeto la concurrencia sinonímica o variación léxica por parte de la Terminología, según vimos en el epígrafe II.1.2.2.a., también tiene su proyección específica en la configuración y construcción de estos productos terminográficos.

Así, si bien en la parte alfabética se compilan y registran todos los signos utilizados como términos, no sucede lo mismo en la parte sistemática, de la que son eliminados los sinónimos terminológicos, es decir, los signos que representan una misma unidad conceptual, lo que se adecua al principio terminológico y terminográfico que rige en la elaboración de esta parte estructural, según el cual cada signo registrado equivale a una unidad conceptual que ocupa un lugar específico en dicha estructura sistemática. La reduplicación consecutiva de las mismas unidades conceptuales implicada en el registro sucesivo de términos sinónimos daría lugar a una desarticulación del sistema, que perdería su lógica interna y su coherencia estructural. Además, sería redundante, en la medida en que el contenido conceptual se considera idéntico en todos los casos de sinonimia terminológica.

Esto implica la selección de una de las formas denominativas, según criterios diversos -frecuencia de uso, formas prestigiadas, factores normalizadores, etc.-, y ésta es la que se localiza en la parte sistemática, mientras que el resto de las denominaciones alternativas quedan registradas en la parte alfabética, reenviando cada una de ellas a la forma elegida y

seleccionada. Sin embargo, este sistema tiene varios inconvenientes: en primer lugar, lo que ya apuntamos cuando hablamos del tratamiento de la concurrencia sinonímica por parte de la Terminología, es decir, la restricción de la sinonimia a relaciones de identidad conceptual -sinonimia absoluta- y la priorización de ciertas unidades terminológicas consideradas como las formas representativas por antonomasia; en segundo lugar, también tiene como inconveniente la imposibilidad de visualizar conjuntamente las diversas designaciones existentes para un mismo concepto, esto es, lo que en relación con nuestro propio modelo vamos a llamar *campos denominativos* o *familia de términos*, de cuyas ventajas y cualidades hablaremos en la parte siguiente; en tercer lugar, este proceso de selección denominativa desvirtúa o condiciona las posibilidades de elección por parte de los usuarios, que, como diremos en el capítulo correspondiente, también constituye uno de los valores vinculados a la metodología onomasiológica.

Por eso, en relación con este aspecto, nosotros vamos a seguir otro criterio en la configuración de la parte terminográfica de nuestra propia obra, puesto que, según creemos, se adecua mejor a los objetivos del proyecto que tenemos entre manos, así como a las características de la realidad terminológica del dominio artístico. A fin de no ser repetitivos, remitimos al capítulo III.1.2, donde abordamos expresamente esta cuestión. También remitimos a dicho capítulo y al III.2. para las cuestiones relativas al valor heurístico, cualidades y utilidades de este paradigma terminográfico.

II.2.4.2. La noción de tesauro: concepto y delimitación

El objetivo de este capítulo es justificar por qué hemos utilizado la denominación de tesauro para designar el tipo de construcción que proponemos, porqué entendemos este modelo de repositorio terminológico-conceptual como un tipo de tesauro, y cuáles son las diferencias básicas respecto de las tipologías tesaurísticas al uso.

Aunque en las líneas siguientes vamos a precisar la noción de tesauro, digamos para comenzar que es la definición consignada por el *Shorter Oxford Dictionary* en 1736 -basada en la propia etimología del término-[21] la que fundamenta nuestra concepción del tesauro y la que, en consecuencia, preside nuestro propio proyecto: "un tesoro o almacén de conocimientos"[22].

El concepto de tesauro, tal y como estos productos se entienden y utilizan en la actualidad, se hace remontar tradicionalmente hasta el siglo XIX, encontrando su primera formulación en el Tesauro de Roget publicado en 1852 (*Thesaurus of English Words and Phrases Classified an Arranged so as to Facilitate the Expression of Ideas and Assists in Literary Composition)*[23]. En líneas generales, este tesauro puede ser definido como un tipo de obra lexicográfica sobre la lengua general (no especializada) y de fines puramente lingüísticos: en concreto -como indica el propio título-, facilitar la expresión de las ideas y ayudar en la composición literaria. A partir de esta formulación originaria, los tesauros evolucionaron en distintas formas específicas según los objetivos a los que fueron destinados, diversificándose, por tanto, las tipologías, las funciones y, en virtud de dichos objetivos y funciones diferenciadas, su concepción misma[24].

Así pues, debido a esta diversidad y heterogeneidad con la que nos encontramos, si queremos hablar de tesauros, debemos establecer, en primer lugar, una distinción entre el tesauro como estructura y el tesauro como

[21] Tesauro es la castellanización de la voz griega *thesaurus,* que significa etimológicamente tesoro.

[22] Citado en CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.,* p. 94.

[23] Esta obra ha seguido publicándose de manera ininterrumpida hasta nuestros días. Puede consultarse la New ed. prepared by Betty Kirkpatrick, London, Penguin, 1988 (1852).

[24] Véase, por ejemplo, la amplia variedad de definiciones que recoge E. Currás. (*Thesauros..., ob. cit.,* pp. 93-98).

producto, es decir, como repertorio de palabras, términos, conceptos u otro tipo de unidades que utiliza dicha estructura de tesauro para su ordenación y presentación.

II.2.4.2.a. *La estructura de tesauro*

Lo que llamamos estructura de tesauro no es privativo ni de la Terminografía, ni de la Lexicografía, ni de las Ciencias Documentales, ni de ninguna otra disciplina[25]. Es cierto que, en la actualidad, un número importante de los tesauros son productos terminográficos y que esta estructura ha sido empleada muy frecuentemente por los sistemas de documentación y clasificación. De hecho, su uso exhaustivo por parte de las Ciencias Documentales ha propiciado una identificación entre tesauro y Documentación que nos interesa deshacer, ya que, como consecuencia, la estructura de tesauro y el tesauro documental han llegado a identificarse, cuando, en realidad, éste es sólo una tipología de tesauro adecuada a las funciones específicamente documentológicas. La estructura de tesauro, pues, no debe ser adscrita a ninguna disciplina, sino que constituye en sí misma un modo de estructurar y organizar la realidad distinto al de otras configuraciones y construcciones terminológicas, conceptuales o lingüísticas.

Queremos hacer patente esta independencia entre estructura y tipologías para establecer con claridad que nuestro modelo de tesauro no es ni un tesauro lexicográfico, ni terminográfico, ni documental, sino un producto diferente que combina métodos de una y otra disciplina, y que, a su vez, utiliza esta forma de estructura en su construcción. Es más, las características particulares y distintivas de estos tesauros en cuanto productos, sobre todo por lo que al tesauro documental se refiere, difieren y en cierto modo se oponen a las del nuestro particular, como expondremos a continuación.

[25] J. C. Sager ("Terminological Thesaurus..., *art. cit.*) establece bajo la estructura genérica de *thesaurus* tres tipos, *terminological thesaurus, general language thesaurus, documentation thesaurus.* Lo que nos confirma, pues, esta independencia que hemos establecido entre la estructura de tesauro y las tipologías específicas. Los tres tipos sistematizados por Sager son los que vamos a considerar a continuación, a fin de establecer las diferencias y similitudes con el nuestro propio.

Aunque tampoco en lo referente a la estructura de tesauro se puede hablar, en puridad, de una homogeneidad de criterios, sí nos es posible establecer una serie de factores básicos que concurren en dicha estructura; precisamente, aquéllos que hacen que un producto determinado pueda ser definido como un tipo de tesauro.

1. *Carácter relacional.* En realidad, éste constituye su rasgo específico y distintivo, y es el que preside la concepción originaria del tesauro en su primera formulación[26]. Podemos decir que la estructura de tesauro es ante todo una estructura relacional utilizada para establecer conexiones y correlaciones de diversa índole, de modo que, simplificando mucho las cosas, en ocasiones por tesauro llega a entenderse un simple repertorio de términos, palabras o conceptos relacionados entre sí[27]. Si tenemos en cuenta que las palabras, los términos y los conceptos, tal y como hemos visto en capítulos anteriores, son unidades de naturaleza relacional que encuentran su plena significación en la relación que mantienen con el resto de las unidades pertenecientes a su mismo grupo o sistema, no resulta difícil deducir el interés que una estructura de este tipo comporta como instrumento de definición y descripción semántica.

A su vez, la condición relacional de la estructura de tesauro se define por el carácter multidimensional de las relaciones que pone en juego, siendo realmente esta característica lo que flexibiliza y dinamiza dicha estructura y lo que la convierte en una herramienta sumamente útil para el establecimiento de todo tipo de conexiones y correspondencias.

2. *Organización conceptual.* Conjuntamente, la estructura de tesauro también se caracteriza por la organización conceptual de las unidades que registra, es decir, por su agrupación según criterios de afinidad o contigüidad lógico-cognitiva y semántica.

---

[26] Cfr.: "In its formal and physical aspect it [tesauro] belongs to the category of word lists and is distinguished from other word lists, in practice alphabetical ones called dictionaires, by the particular structure in which its entries are arranged. Word lists whose structure is determined by the relationships holding between the concepts these words represent are traditionally called thesauri". (*Ibídem*); "[...] les terminologies devront adopter la structure des thésaurus: système de relations et plan de classement". (LARIVIERE, L., *art. cit*). Véase también GARCÍA GUTIÉRREZ, A. L., *Lingüística documental,* Barcelona, Mitre, 1984, p. 172.

[27] Véase COLL-VINENT, R., *Teoría y práctica de la documentación*, Barcelona, Mitre, 1978, p. 127).

En función de estos dos aspectos, podemos definir la estructura de tesauro como aquélla que combina un sistema multidimensional de relaciones conceptuales, por un lado, relaciones que, además, se hacen explícitas mediante expresiones formalmente codificadas; y un plan de clasificación, por otro, a partir del cual la esfera de conocimiento se divide estructural y jerárquicamente en una serie de categorías o áreas temáticas, y sus conceptos quedan organizados en sistemas nocionales. En consecuencia, la estructura de tesauro es aquélla que presenta sus unidades semántica y lógicamente relacionadas, ordenadas y clasificadas en campos temáticos o áreas conceptuales jerárquicamente estructuradas, siendo asimismo susceptibles de organizarse -en el caso de las unidades terminológicas o conceptuales- en sistemas nocionales propiamente dichos[28].

Por su parte, si en el capítulo II.2.2. decíamos que, de acuerdo con nuestra opción por una semántica exhaustiva, la mejor configuración sería aquélla que conjuntara diversos mecanismos descriptivos, podemos deducir fácilmente que la estructura de tesauro se nos muestra como un instrumento fundamental, sobre todo por lo que a construcción estructural y clasificatoria se refiere. (Las definiciones no forman parte de dicha estructura).

Finalmente, si atendemos a la definición de estructura de tesauro que hemos dado, lo que llamamos tesauro no es otra cosa que un repertorio de unidades terminológicas o lingüísticas cuya estructura viene dada por las relaciones multidimensionales que mantienen entre sí los conceptos o contenidos nocionales que ellas representan o expresan; dicho de otro modo, un tesauro es un conjunto de unidades que se encuentran conceptualmente estructuradas y relacionadas. Tal y como veremos en la parte III de nuestro discurso, ésta es la definición general a la que se ajusta -con las matizaciones pertinentes- el modelo que nosotros proponemos.

[28] Teniendo, pues, en cuenta los objetivos semánticos de la Terminología, no resulta extraño que la propia Terminografía haya recurrido en numerosas ocasiones a la estructura de tesauro para configurar sus productos -muchos de los cuales coinciden con la definición que acabamos de dar-, propiciando esa identificación a la que aludíamos más arriba.

II.2.4.2.b. *El tesauro como producto: tipologías y distinciones*

Según hemos indicado, debemos establecer las diferencias respectivas entre las distintas tipologías de tesauro y el modelo que nosotros hemos configurado, a fin de dejar establecida lo más claramente posible la singularidad de nuestra propuesta. Hay que tener en cuenta que, si bien todos ellos comparten unos criterios similares en lo que concierne a su construcción estructural, responden en cada caso a concepciones y funciones independientes y diversas. En las líneas siguientes, vamos a considerar fundamentalmente tres tipos de tesauros, según la trilogía establecida por J. C. Sager[29].

1. *El tesauro lingüístico o de lengua*. En líneas generales, responden a lo que llamamos -no sin cierto abuso, pues no todo lo que utiliza una ordenación semántica puede ser considerado como tal- diccionarios ideológicos o conceptuales[30]. En cuanto producto lexicográfico, su objetivo es, por una parte, recoger y codificar las relaciones más representativas que se establecen entre los conceptos de una lengua; por otra, procurar una descripción de su léxico, apelando, en este caso, a su naturaleza relacional y procediendo a su ordenación sistemática y a su clasificación ideológica. En virtud de su condición de producto lexicográfico, sus unidades son palabras y significados lingüísticos, generales o especializados.

Sin embargo, y tal y como decíamos al hablar de los diccionarios ideológicos, este tipo de tesauro no supone en su presentación y ordenación conceptual la representación de una estructura de conocimiento, según puede considerarse la ordenación sistemática y estructural de los productos terminográficos o la de los tesauros terminológicos que veremos seguidamente; tampoco comporta un estudio epistémico propiamente dicho,

[29] Véase C*urso práctico.., ob. cit.,* p. 284 y "Terminological Thesaurus..., *art. cit.* En relación con las diferencias que se suelen establecer entre los tesauros y las otras listas de términos, sobre todo en el ámbito de las Ciencias de la Documentación e Información, pueden consultarse, entre otros, GARCÍA GUTIÉRREZ, A. L., *La Lingüística..., ob. cit.,* pp. 162 y ss. y CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.,* pp. 113-114.

[30] Al respecto, pueden consultarse SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.,* p. 284; CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit.,* p. 249; ALVAR EZQUERRA, M., "La lexicografía en los últimos veinte años..., *ob. cit.;* ALVAR EZQUERRA, M., "Sobre la ordenación..., *ob. cit*.; GARCÍA GUTIÉRREZ, A. L., *La Lingüística...,*

ya que, ni es éste su objetivo, ni sus unidades son propiamente conceptos de naturaleza lógica o epistemológica considerados con independencia de su formalización lingüística.

2. *El tesauro documental*[31]. El tesauro documental es la tipología que más difiere de nuestro propio modelo, salvo en lo que concierne a su estructura básica (relacional y conceptualmente organizada).

---

ob. cit., pp. 172 y ss.

[31] En relación con la noción de tesauro documental, principios de construcción y características propias, puede consultarse: CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.;* CURRÁS, E., *Documentación y metodología de la investigación científica,* Madrid, Paraninfo, 1985, pp. 163-174; CURRÁS, E., "Confección de un Thesauro Estructurado para la Química", en *Actas de la Conferencia Iberoamericana sobre Información y Documentación Científica y Tecnológica* (REUNIBER 78), Organizado por CENIDOC, Madrid, (septiembre 1978), pp. 119-126 (incluido también como anexo en CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.,* pp. 211-218); AITCHISON, J. Y GILCHRIST, A., *Thesaurus construction: a practical manual,* Londres, ASLIB, 1990^2 (1987); LANCASTER, F. W., *Thesaurus construction and use: A condensed course,* París, Unesco, 1985; LASSO DE LA VEGA, J., "Los thesaurus. Definición y exposición del sistema", en *Técnicas de investigación y documentación,* Madrid, Paraninfo, 1980^2, pp. 111-119; OYARZUM VILLAR, M., *Construcción de thesaurus,* Santiago de Chile, CENID/CONICYT, 1975; GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *La Lingüística..., ob. cit.,* pp. 170-200; COLL-VINENT, R., *ob. cit.,* pp. 123-143; COLL-VINENT, R. Y BERNAL CRUZ, F., *Curso de documentación,* Madrid, Dossat, 1990, pp. 176-189: CHAUMIER, J., *Análisis y lenguajes documentales. El tratamiento lingüístico de la información documental,* Barcelona, Mitre, 1986, pp. 79-163; ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 300-304; AA. VV., *Curso de Introducción..., ob. cit.,* pp. 67-82; FELBER, H. Y PICHT, H., *ob. cit.,* pp. 3-152; ISO 2788*: Guidelines for the establishment and development of monolingual thesauri*, Géneve, 1986, también en *Revista española de Documentación científica,* 12, 4, 1989 y 13, 1, 1990*; Documentation - Directrices para el establecimiento y desarrollo de tesauros monolingües,* FID/CLA. Bogotá, 1980; *Directrices para el establecimiento y desarrollo de tesauros monolingües,* 2º ed., UNISIST, París, 1984*;* UNE-50-106-90: *Documentación - Directrices para el establecimiento y desarrollo de tesauros monolingües*; NF Z 47-101*: Regles d'établissement des thésaurus monolingues,* París, AFNOR, 1981. Desde el punto de vista específicamente artístico, TRIGARI, M., *Come costruire un thesaurus,* Modena, Franco Cosimo Panini Editore, s. a., sobre la elaboración de un tesauro de bienes artísticos; PETERSEN, T. Y BARNETT, P. J., *Guide to Indexing and Cataloging with Art & Architecture Thesaurus,* New York/Oxford, Oxford University Press, Published on behalf of The Getty Art History Information Program, 1994; GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. Y GIL PUJANTE, F. A., "Complejidad y problemas en la aplicación de las bases de datos a la clasificación de obras de arte", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990,* vol. II, Mérida, Comité español de Historia del Arte y Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 999-1003; CINDOC: *Listado alfabético de descriptores de Bellas Artes*, (versión CINDOC-CEHA), Enero, 1995*;* CINDOC: *Listado permutado de descriptores de Bellas Artes*, (versión CINDOC-CEHA), Enero, 1995; PETERSEN, T., *Art & Architecture Thesaurus,* 5. vols., New York-Oxford, Oxford University Press, 1994 (versión actual en http://www.getty.edu); GARCÍA GUTIÉRREZ, A. (dir.), *Tesauro de Patrimonio histórico andaluz*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1998. Sobre términos iconográficos, WALL, H. van de, *INCONCLASS, An icnographical Classification System,* Amsterdam, Oxford, New York, North Holland Pub, completed and edited by L. Couprie with E. Tholen and G. Vellekoop, vol. 1.17, 1974-1985 y GARNIER, F., *Thesaurus iconographique (système descriptif des représentations),* Paris, Ministére de la Culture, 1984. Para una información más detallada sobre los tesauros existentes en materia artística, véase TRIGARI, M., *ob. cit.,* pp. 188-191.

En líneas generales, podemos considerarlo como un tipo de lenguaje documental, el cual, como primer factor diferenciador respecto del resto de los tesauros (lingüísticos y terminológicos) y del nuestro propio, no constituye una lengua natural, sino que se trata de un lenguaje artificial, y, como tal, construido al efecto para una función específica: "medios de expresión creados por y para el control de los documentos y más concretamente de sus contenidos [...]"[32]

Estos lenguajes documentales se definen también por ser lenguajes controlados y normalizados[33], característica que les otorga, precisamente, su condición de construcción artificial. En ellos, pues, las unidades se controlan y estructuran de acuerdo con unas reglas preestablecidas, susceptibles de convertirse en normas lógicamente prefijadas. De este modo, como tal lenguaje o vocabulario controlado, en un tesauro documental las relaciones establecidas entre sus unidades son relaciones apriorísticas y predeterminadas.

Se puede concluir, por tanto, que, el tesauro, partiendo de la lengua natural -la que se encuentra en los documentos-, y siguiendo determinados principios de construcción, se configura en un lenguaje estructurado y artificial: el de la información contenida en dichos documentos.

Los rasgos distintivos de estos tesauros documentales, a partir de los cuales difieren de nuestro modelo, se resumen en tres puntos principales.

1. *Tipo de unidades*. Las unidades que constituyen los tesauros documentales -*descriptores* y *no descriptores*-, aunque formalmente sean signos lingüísticos, no funcionan ni se conciben como tales, ni tampoco como términos, pese a que, en ocasiones, lleguen a identificarse.

El descriptor no es una unidad lingüística y discursiva natural, como lo son las palabras y los términos, sino que se trata de una unidad construida y codificada mediante el análisis documental efectuado sobre un contexto discursivo. Estas unidades así constituidas no son, por tanto, representativas de contenidos nocionales propiamente dichos, sino de la

[32] GARCÍA GUTIÉRREZ, A. L., *La Lingüística..., ob. cit.,* p. 135.

[33] Cfr. la definición de la norma ISO: "Vocabulario, controlado y dinámico de términos que mantienen entre ellos relaciones semánticas y genéricas, aplicado a un campo estructurado del conocimiento". (ISO 2788).

información que se encuentra contenida en un documento dado. De este modo, un tesauro documental, a diferencia de los productos terminográficos y lexicográficos, no ordena contenidos nocionales, sean éstos considerados como significados lingüísticos o conceptos lógicos independientes, sino unidades de información.

Además, el descriptor es una unidad preferencial, de ahí su denominación inglesa, *preferred term.* Se trata, pues, de una unidad seleccionada entre otras posibles -los *no descriptores*-; en concreto, la que, a juicio del documentalista, describe mejor la información que se encuentra contenida en los documentos[34]. Esto implica la consiguiente priorización de ciertas unidades sobre otras, ejercicio selectivo y prescriptivo que se opone a nuestra opción por un tipo de producto de carácter descriptivo[35].

2. *Carácter controlado.* El segundo factor distintivo de los tesauros documentales y, asimismo, diferenciador respecto del nuestro propio lo constituye su carácter controlado, control que puede establecerse desde una doble perspectiva[36].

2. 1. En primer lugar, y de acuerdo con la definición anterior que hemos dado de los lenguajes documentales, el control de un tesauro se refiere a lo que éste tiene de construcción artificial propiamente dicha, es decir, a la formalización apriorística y predeterminada tanto del sistema de relaciones como de su organización conceptual, ajustada a un plan de clasificación previamente establecido.

En este sentido, nuestro tesauro, en cuanto producto igualmente construido, formalizado y codificado, difiere del documental en el

[34] Así, entre las definiciones que se han dado de tesauro, encontramos: "conjunto organizado de descriptores seleccionados en razón de su aptitud para poner en evidencia el contenido de los documentos de un campo determinado del saber". (COLL-VINENT, R. Y BERNAL CRUZ, F., *ob. cit.*, p. 176).

[35] Su tratamiento es similar al que hemos descrito para el caso específico de los productos terminográficos, es decir, no aparecen en la presentación sistemática de los tesauros, siendo compilados en su parte alfabética en forma de referencias que reenvían al descriptor o denominación principal priorizada, que es el que propiamente debe ser utilizado en los procesos de recuperación de información.

[36] Al respecto, véase DYKSTRA, M., "Subject analysis and thesauri: a background", *Art Documentation,* Winter, 1989, vol. 8, nº 4, pp. 173-174. De hecho, una de las condiciones que ha de cumplir un tesauro documental para que sea considerado como tal es que debe estar normalizado; en consecuencia, el tesauro documental es, por definición, un producto normalizado y controlado.

carácter apriorístico y predeterminado de dicho sistema relacional y conceptual, puesto que nosotros hemos intentado conjugar la codificación y formalización -y lo que de artificioso pueda haber en esta operación- con el sistema relacional y conceptual que se revela a través de los propios textos especializados. De este modo, por lo que concierne a nuestro proyecto particular, podemos hablar de una construcción y formalización *a posteriori* que, en la medida de lo posible, pretende ser reflejo veraz del sistema nocional y de la estructura cognoscitiva del dominio artístico tal y como ésta queda reflejada en las diversas configuraciones discursivas.

2. 2. En segundo lugar, la condición de los tesauros como lenguajes o vocabularios controlados implica también el control de la sinonimia, que se explica, a su vez, en relación con su función específica: los tesauros no son sólo productos controlados y normalizados en sus contenidos y modos de presentación, sino que también son instrumentos "de control", regulan el uso del lenguaje natural que se encuentra en los documentos, a fin de facilitar la recuperación de la información que se halla contenida en ellos. Así, mediante esta construcción tesaurística, el lenguaje natural es traducido a un lenguaje más restringido y reglado según normas preestablecidas.

Pues bien, esta regulación del lenguaje natural se ejerce, sobre todo, a través del control de los sinónimos o denominaciones alternativas, lo que da lugar, como hemos dicho, al establecimiento de la dicotomía: términos preferidos o descriptores y términos no preferidos (denominaciones secundarias) o no-descriptores.

Este control de la sinonimia, que redunda una vez más en el empobrecimiento terminológico subsiguiente, no se adecua, en ningún modo, a los objetivos y funciones de nuestro propio tesauro, que pretende dar cuenta, entre otras cosas, de la riqueza conceptual del dominio artístico y también de su variedad lingüística y terminológica[37].

[37] No olvidemos, asimismo, otro de los motivos que nos lleva a rechazar esta operación de selección preferencial: la función heurística y cognoscitiva que se encuentra implícita en la concurrencia

3. *Objetivos y funciones.* El tercer factor distintivo y a su vez diferenciador concierne a los objetivos de dichos tesauros, cuyos fines son exclusivamente documentales. Estos productos se conciben y construyen específicamente como herramientas para la indización y recuperación de la información contenida en los documentos, y, por tanto, sólo en relación con dicha función encuentran su verdadera razón de ser. En consecuencia, los objetivos de los tesauros documentales no son ni definicionales ni descriptivos; como afirma García Gutiérrez, los tesauros documentales no informan sobre conceptos, sino sobre "cómo recuperar e indizar información mediante esos conceptos sistematizados"[38].

Asimismo, la ordenación sistemática y estructural de los descriptores y el establecimiento consiguiente de relaciones entre ellos no tiene por fin la reconstrucción de una estructura de conocimiento dada, que, además, en virtud de dicho control, formalización apriorística y selección, difícilmente podría ser considerada la proyección y reflejo de la estructura cognoscitiva de un dominio dado[39].

Tampoco la presentación ordenada de los conceptos y términos responde a fines definicionales o semánticos, por el contrario, lo que se pretende es simplificar, mediante su agrupación lógica y coherente, y según reglas fijadas y normalizadas, la estructura conceptual de un lenguaje determinado, a fin de facilitar dichas funciones documentales.

3. *Tesauros terminológicos*. Esta es la tipología que más se aproxima a nuestro modelo particular. En líneas generales, los tesauros terminológicos pueden ser considerados como productos terminográficos que se sirven de la estructura de tesauro en virtud de su utilidad y adecuación a los objetivos de la Terminología. Concretamente, J. C. Sager[40] lo define como un tipo de

---

sinonímica. [v. II.2.1.4.b.]

[38] *La Lingüística..., ob. cit.,* p. 175.

[39] Una de las diferencias específicas que Felber establece entre los vocabularios terminológicos y los tesauros documentales radica en el hecho de que, si bien en los primeros se registra todo el sistema de conceptos de un campo determinado, en el segundo sólo se incorporan los conceptos necesarios en la estrategia de búsqueda. (FELBER, H. Y PICHT, H., *ob. cit.,* p. 44). Por eso mismo, P. Auger y J. J. Rousseau (*ob. cit.,* p. 17) advierten que: "Cal, de tota manera, desconfiar del carácter documental dels thesaurus, que fan servir de vegades un llenguatge artificial; no mostren la terminologia utilitzada realment i no poden sérvir, doncs, per a l´establiment de la nomenclatura".

[40] El tesauro terminológico de Sager ("Terminological Thesaurus..., art. cit.) difiere del tesauro -también

tesauro en la medida en que utiliza dicha estructura, que comparte rasgos comunes con los tesauros lingüísticos y documentales, sin que por ello pueda ser clasificado bajo ninguna de estas dos categorías, puesto que posee unidades y funciones diferentes. ¿En qué aspectos converge, pues, este tesauro terminológico con nuestro modelo particular?

En primer lugar, en cuanto tal producto terminográfico, responde a las características que hemos descrito en los capítulos precedentes como propias y específicas de dichas obras, tanto en lo que respecta a su paradigma terminográfico como en lo que concierne a sus unidades constitutivas: conceptos de naturaleza lógica y epistemológica, y términos concebidos como símbolos conceptuales en función referencial, todo lo cual se ajusta a nuestro modelo particular en lo que éste tiene de construcción terminográfica.

Al mismo tiempo, estas características son también las que separan el tesauro terminológico de Sager –y el nuestro propio- de los tesauros propiamente lingüísticos y documentales, constituidos respectivamente por unidades lexicales polisémicas y descriptores producto del análisis documental.

En segundo lugar, la concepción que preside el tesauro terminológico definido por J. C. Sager se adecua también a nuestros propios objetivos; por una parte, a nuestros objetivos semánticos, regidos por el criterio de exhaustividad; y, por otra, a nuestros fines cognoscitivos y epistemológicos, ya que, además de describir y definir las unidades conceptuales, distinguiéndolas y delimitándolas en la compleja realidad teórico-nocional del dominio artístico, nuestro proyecto pretende asimismo la ordenación, reconstrucción y representación gráfica de la esfera de conocimiento de este ámbito que nos compete como especialistas.

Y en este sentido, el tesauro terminológico constituye, para J.C. Sager, la tipología terminográfica que mejor se adecua a los objetivos definicionales,

---

llamado terminológico- que propone Lariviere (*ob. cit.)*. Éste último se concibe como el resultado de la integración establecida entre los vocabularios terminográficos y los tesauros documentales, pues su objetivo es aunar ambas funciones: la consulta terminológica y la indización y recuperación de información. Sin embargo, el tesauro de Lariviere sigue siendo un producto normalizado y controlado, aunque posee la misma estructura que, como veremos, establece Sager: conjunción de definiciones y estructuración conceptual, que es la que nosotros vamos a adoptar también.

semánticos y referenciales de la Terminología, esto es, la semántica epistemológica que hemos adoptado en nuestro modelo polivalente de descripción. Puesto que en opinión de este autor una construcción terminográfica debe procurar una definición y descripción lo más completa y detallada posible de las unidades terminológicas y conceptuales, configura un tipo de estructura, que es la que él denomina *tesauro terminológico*, en la que aúna como métodos de descripción semántica los que son propios de la estructura de tesauro -estructuración nocional y sistema relacional multidimensional- y la definición conceptual propiamente dicha, que queda fuera de la estructura de tesauro como tal. Esta definición contribuye a la determinación semántica general mediante la descripción de la intensión del concepto, aportando, asimismo, aquellas características que no pueden ser representadas como parte del sistema estructurado. Se consigue así con esta estructura la necesaria complementación y pluralidad de enfoques que hace posible la definición y descripción multilateral de las unidades compiladas.

Además, en este tesauro terminológico, la representación de la estructura cognoscitiva no constituye sólo el producto inherente que resulta de la ordenación conceptual que se lleva a cabo, sino que, como afirma J. C. Sager, ésta constituye, precisamente, su función específica: "un tesauro terminológico es algo más que un simple diccionario, un glosario o un vocabulario, ya que aspira a una representación sistemática coherente de la estructura del conocimiento de un campo temático"[41].

Dentro del proceso metodológico de integración que preside este proyecto que presentamos, éste es, pues, el modelo que mejor se ajusta al nuestro propio, aunque sin olvidar las reconsideraciones que hemos debido introducir en relación con aquellas formas de actuación terminográficas inadecuadas a nuestro concepto de término; a nuestra opción por la orientación lingüístico-comunicativa de la Terminología; a los objetivos de nuestro proyecto y a la especificidad de nuestro campo de especialidad. Todo ello configura, por tanto, un producto singular y distintivo, a cuya descripción y explicación dedicaremos la sección III de esta exposición.

[41] *Ibídem,* p. 283.

MENU SALIR

II.3. RESUMEN CONCLUSIVO

MENU SALIR

Así pues, una vez expuestos en el capítulo II.1. los principios teórico-nocionales fundamentales y las líneas ideológicas que, a nuestro juicio, podrían configurar ese subámbito interdisciplinar dedicado a los estudios terminológico-conceptuales en el dominio artístico, a lo largo de estas páginas nos hemos centrado en el que constituye su objeto específico: el término, y en sus posibilidades de representación y descripción semántica.

De acuerdo con nuestra opción por un acercamiento a la realidad terminológica en su multidimensionalidad y complejidad esencial, y apoyándonos en el prototipo que presentamos en nuestra memoria de licenciatura de 1998, el capítulo II.2.1. lo hemos dedicado a exponer el modelo teórico de término en el que fundamentamos nuestro proyecto, y al que hemos denominado *signo terminológico*.

En virtud del principio de integración que rige nuestra investigación, su elaboración ha consistido, básicamente, en conjuntar en un solo modelo los *paradigmas terminológico* y *lexicológico* asociados respectivamente a las disciplinas de la Terminología y la Lexicología (Lingüística), haciendo así de ellos, no aproximaciones dicotómicas e irreductibles, como ocurre en la Teoría General de la Terminología (TGT), sino aspectos, dimensiones o perspectivas complementarias de una misma realidad complejo y plural. De este modo, y en clara convergencia con el propuesto por M. T. Cabré en el marco de la TCT, nuestro modelo se caracteriza, ante todo, por su pluralidad y polivalencia, integrando las dos vertientes fundamentales del fenómeno terminológico: el *término-palabra*, o el término considerado como un signo lingüístico perteneciente a la realidad de la lengua (*paradigma lexicológico*); y el *término-*

símbolo, o el término considerado como una mera etiqueta de un contenido conceptual extralingüístico (*paradigma terminológico*).

Para demostrar que dicho trabajo de construcción teórica no ha sido un mero ejercicio gratuito, hemos visto también en este primer capítulo el valor heurístico, cognitivo y epistemológico que en sí comportan para un estudio terminológico-conceptual cada una de las dos aproximaciones que forman parte de este signo integrado que proponemos. En consecuencia, éste se fundamenta en unos intereses específicos, quedando avalado por las posibilidades y utilidades que lleva implícitas.

Efectivamente, esta integración de paradigmas nos ha permitido ampliar los criterios reduccionistas y limitantes de la Terminología clásica, que había proscrito en su acercamiento al término todo los recursos –teóricos y metodológicos- procedentes del ámbito de la Lexicología y de la Lingüística; nos ha posibilitado acomodarnos de una manera más adecuada al funcionamiento real de las terminologías; y, además, configurar un modelo más heurístico, operativo y versátil desde el punto de vista metodológico, al poder recurrir en nuestro estudio a los procedimientos tanto terminológicos como lexicológicos.

Para desarrollar este modelo, nos hemos servido, por una parte, de la definición de objeto semiótico, adecuando a ésta la definición del signo terminológico, en la medida en que, ciertamente, el término puede ser considerado un objeto semiótico. Ahora bien, hemos visto que la naturaleza lingüística del término hace de éste un signo semiológico complejo, al comportar una doble estructura semántica: contenidos extralingüísticos y significados lingüísticos, no siendo, pues, posible asimilarlo al resto de los símbolos o semióticas utilizadas por las disciplinas especializadas. De este modo, también hemos dejado patente la falacia de la TGT cuando equipara el término lingüístico a cualquier otro tipo de símbolo, y lo define como una etiqueta que referencia directamente conceptos extralingüísticos, lo cual sólo es posible si se hace abstracción de una de sus semánticas, la lingüística, y, por tanto, desde una postura puramente teórica.

Por otra parte, nos hemos apoyado en el modelo trapezoidal del signo lingüístico elaborado por Heger, puesto que la distinción que el lingüista

alemán realizó en dicho modelo entre los conceptos lógicos extralingüísticos y los significados lingüísticos se nos ha revelado sumamente interesante para elaborar nuestro propio modelo de signo terminológico, que presenta, según hemos dicho, esa misma dualidad semántica.

También hemos pretendido demostrar a lo largo de este primer capítulo cómo la concepción de los objetos de estudio respectivos que subyace en los *paradigmas lexicológico* y *terminológico* (la palabra y el término-símbolo) se corresponde con lo que hemos llamado sobre el modelo de signo terminológico y sobre el modelo trapezoidal de Heger *perspectiva semasiológica* y *onomasiológica*. La perspectiva semasiológica se corresponde, pues, con el término en cuanto palabra o signo lingüístico –unión consustancial de forma y contenido- y la onomasiológica con el término en cuanto símbolo o etiqueta –independencia de los planos formal y semántico-. De este modo, semasiología y onomasiología dejan de ser únicamente metodologías semánticas para convertirse en formas de aproximación que comportan una determinada concepción del objeto que estudian.

El trapecio hegeriano nos ha servido igualmente para establecer otra discriminación fundamental por lo que a nuestro proyecto concierne; nos referimos a la distinción entre una onomasiología intralingüística, conceptual y metodológicamente perteneciente al ámbito de la Lexicología, y la onomasiología extralingüística, situada en el marco de las estructuras de conocimiento y, por tanto, vinculada al ámbito de la Epistemología, de la Lógica y ciencias afines. Esta distinción nos ha permitido establecer una diferencia clara entre las estructuras lingüísticas y los sistemas lógico-nocionales, y, lo que es más importante, entre los métodos onomasiológicos desarrollados por la Lingüística y los extralingüísticos, que son los que pone en práctica la Terminología. También en esta diferenciación hemos fundamentado la delimitación establecida entre los productos terminográficos y lo lexicográficos de orientación conceptual.

El modelo de signo terminológico propuesto se completa con la perspectiva textual (el *término textualizado*), que es la otra dimensión del signo, junto con la cognitiva (*término-símbolo*) y la lingüística (*término-palabra*). Dejamos expuesto en el capítulo II.1. que partimos de un

acercamiento al hecho lingüístico en la realidad de su uso, lo que implica asumir el texto o discurso como el principio y fundamento de toda investigación. Hemos visto que la perspectiva textual, en cuanto supone adoptar un punto de vista semasiológico –el llamado *recorrido semasiológico* en la terminología de B. Pottier-, nos sitúa en el marco del *término-palabra*. Para definir este *término-palabra*, que no es otra cosa que el signo lingüístico expresando contenidos especializados, nos hemos limitado a trasponer la noción de palabra (*monema*) de Heger, tal y cómo ésta se presenta en el trapecio, así como su concepción de la semántica de las palabras: *campo semasiológico* (o polisémico) de significaciones potenciales susceptibles de actualizarse en el texto. En relación con dicho aspecto, hemos definido la esfera significativa de este *término-palabra* como una parte integrada en la esfera significativa global de la unidad lingüística de la que forma parte, aunque individualizada por el carácter especializado de sus contenidos.

Asimismo, la distinción conceptual que hemos llevado a cabo también en el marco de la perspectiva textual entre la *unidad terminológica* –el término en cuanto entidad formal y semántica convencionalmente aceptada como perteneciente a un dominio dado- y la *función terminológica* –asumida por cualquier signo que en una situación concreta exprese un contenido especializado- nos ha permitido ampliar los criterios de nuestra investigación, dando cabida a toda una serie de palabras no propiamente específicas del ámbito artístico, pero que en ciertos contextos desempeñan una función terminológica bastante significativa, lo cual resulta de sumo interés para nosotros en particular, habida cuenta de la heterogeneidad que caracteriza a las prácticas lingüístico-expresivas de nuestro campo de especialidad.

El capítulo II.2.2. lo hemos dedicado a desarrollar el modelo de descripción semántica que vamos a adoptar como base de nuestro tesauro, el cual se fundamenta, a su vez, en el modelo multidimensional y polivalente de signo terminológico expuesto en las páginas anteriores. En consecuencia, este modelo descriptivo-semántico, que ha quedado sintetizado en el gráfico de la fig. 25, se nos presenta igualmente plural y polivalente, asumiendo los distintos procedimientos desarrollados por la Terminología y la Lexicología en el

análisis y descripción de sus objetos respectivos: contenidos nocionales extralingüísticos y significados lingüísticos.

Nos hemos detenido en las características particulares de cada una de estas dos dimensiones semánticas, adoptado, en el primer caso, una definición posicional, operativa y válida respecto de la unidad conceptual; y diseñando, en el segundo caso, la esfera significativa del *término-palabra* en semejanza a la del signo lingüístico. Posteriormente, hemos pasado a exponer selectivamente los mecanismos más convenientes para su descripción y definición, optando siempre por aquellos que mejor cumplen con nuestro criterio de comprehensividad y exhaustividad semántica.

Así, el modelo descriptivo-semántico propuesto queda constituido por una semántica epistemológica, según ha sido desarrollada por la Terminología en su estudio de los contenidos nocionales extralingüísticos y las estructuras de conocimiento especializadas; y una semántica terminológica de orientación lingüística, según el tipo de semántica desarrollada por la Lingüística.

Además, a fin de enriquecer y complementar los recursos puestos en funcionamiento por la Terminología en el estudio de las estructuras nocionales, hemos recurrido también a ciertos métodos y procedimientos tomados del marco de la Ingeniería del Conocimiento (ontología) y de la Epistemografía (ordenación temática y clasificación categorial jerarquizada con microestructura interna de relaciones).

Finalmente, en el último capítulo de esta parte hemos expuesto los principios y criterios distintivos de los *paradigmas terminográfico* y *lexicográfico* -vinculados respectivamente a los terminológico y lexicológico-, que son, a su vez, los que han presidido de manera concreta la construcción de nuestro modelo particular de tesauro integrado.

De acuerdo con nuestra pretensión de lograr una descripción exhaustiva y comprehensiva de las unidades terminológicas y conceptuales, el criterio adoptado ha consistido, nuevamente, en incorporar todos aquellos elementos asociados a dichos paradigmas que pudiesen aportar información relevante para la descripción de estas unidades, consiguiendo, asimismo, complementar mediante su integración las insuficiencias de uno y otro considerados individualmente.

El resultado es, por tanto, un producto de estructura compleja que combina en una misma construcción los paradigmas terminográfico y lexicográfico, asumiendo todas sus implicaciones conceptuales, sus valores heurísticos y cognitivos, al mismo tiempo que nos ofrece la posibilidad de desarrollar los dos tipos de semánticas que constituyen el modelo polivalente descrito en el capítulo II.2.3.

A su vez, este tipo de construcción también se ajusta a la multidimensionalidad del modelo de signo terminológico que preside y fundamenta nuestro proyecto, acogiendo su triple vertiente de *término-símbolo* o concepto (parte terminográfica); de *término-palabra* o signo lingüístico (parte lexicográfica) y de *término textualizado* o signo lingüístico en uso (fragmentos textuales incorporados al discurso del tesauro).

Hemos querido precisar, igualmente, que las dos partes fundamentales (terminográfica o conceptual y lexicográfica o lingüística) que conforman nuestro modelo de tesauro constituyen estructuras vinculadas a paradigmas diversos, y, en consecuencia, a concepciones del hecho terminológico y a sistemas metodológicos también diferentes. Por tanto, ni la parte alfabética (o lexicográfica) puede equipararse a la sección alfabética de los productos terminográficos, ni la parte conceptual (o terminográfica) puede equipararse a la sección conceptual de los diccionarios ideológicos, ya que en ambos casos -productos terminográficos y diccionarios ideológicos- se mantiene el mismo paradigma, pese a estar constituidos también por secciones alfabéticas y conceptuales correlacionadas.

El último epígrafe lo hemos dedicado a la noción de tesauro, estableciendo una distinción conceptual y operativa entre lo que llamamos estructura de tesauro, no identificable ni adscribible a ningún campo del saber; y los tesauros en cuanto productos individuales, esto es, construcciones que adoptan dicha estructura y que han sido elaborados por las diversas disciplinas según los principios y criterios de sus paradigmas respectivos.

Así pues, definida la estructura de tesauro como aquélla que presenta sus unidades semántica y lógicamente relacionadas, ordenadas y clasificadas en campos temáticos o áreas conceptuales jerárquicamente estructuradas e internamente interrelacionadas, podemos afirmar que la construcción que

nosotros proponemos constituye un tipo de tesauro, en la medida en que se ajusta a dicho definición, pero que, asimismo, es sustancialmente diferente de las otras *tipologías tesaurísticas.*

Estas diferencias, que nos han permitido deslindar y clarificar nuestro propio modelo, también han quedado convenientemente expuestas en esta última parte, sobre todo por lo que respecta a los tesauros lingüísticos y documentales; por lo que concierne, en cambio, al *tesauro terminológico* definido por J. C. Sager, se han expuesto sus aspectos convergentes, puesto que esta es la tipología que más se aproxima a nuestro modelo particular.

Llegados a este punto, dejaremos para la parte III de nuestro discurso la exposición detallada de la construcción, estructura, características y funcionamiento concreto del tesauro integrado, del que acabamos de dar sus claves básicas y fundamentales.

MENU SALIR

BIBLIOGRAFÍA

MENU SALIR

1. LINGÜÍSTICA, LEXICOLOGÍA Y LEXICOGRAFÍA

AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea*, Barcelona, Vox, 1994.

AA.VV., *Diccionario de lengua y lingüística*, Barcelona, Vox, 1997.

ABAD NEBOT, F., *Cuestiones de Lexicología y Lexicografía*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1997.

ABAD NEBOT, F. Y GARCÍA BERRIO, A. (coords.), *Introducción a la Lingüística*, Madrid, Alhambra, 1983.

ABRAHAM, W., *Diccionario de terminología lingüística actual*, Madrid, Gredos, 1981.

AHUMADA LARA, I., *Aspectos de Lexicografía teórica,* Granada, Univ. de Granada, 1989.

AHUMADA LARA, I. (ed.), *Diccionarios españoles: contenido y aplicaciones*, Jaén, Facultad de Humanidades, 1992.

ALCARAZ VARÓ, E., *Diccionario de lingüística moderna*, Barcelona, Ariel, 1997.

ALVAR, M. (dir.), *Introducción a la Lingüística española*, Barcelona, Ariel, 2000.

ALVAR EZQUERRA, M., *Proyecto de lexicografía,* Barcelona, Planeta, 1976.

ALVAR EZQUERRA, M., "Vocabularios específicos y vocabulario general", en *Lingüística y Educación. Actas del IV Congreso Internacional de la ALFAL*. Lima-Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1978.

ALVAR EZQUERRA, M., *Lexicología y Lexicografía: guía bibliográfica,* Salamanca, Almar, 1983.

ALVAR EZQUERRA, M., "Los diccionarios ideológicos del español", *Libros*, 24, febrero de 1984, pp. 14-18. Incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit*., pp. 289-301.

ALVAR EZQUERRA, M., "Apuntes para la historia de las nomenclaturas del español", en *Actas del VII Congreso Internacional de la ALFAL (Santo Domingo, 1984)*, Santo Domingo, 1987, pp. 457-470. Incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit*., pp. 277-301.

ALVAR EZQUERRA, M., "Sobre la ordenación de entradas en los diccionarios", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina, Phoenix, Arizona, (septiembre de 1981),* México, 1988, pp. 282-292 (incluido también en *Lexicografía descriptiva-..., ob. cit.,* pp. 79-85).

ALVAR EZQUERRA, M., "¿Qué es un diccionario?. Al hilo de unas definiciones académicas", *Lingüística española actual,* 2, pp. 103-118 (incluido en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 59-72).

ALVAR EZQUERRA, M., "La lexicografía en los últimos veinte años", en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 13-37.

ALVAR EZQUERRA, M., "El diccionario, texto cerrado", en *Lexicografía descriptiva..., ob. cit.,* pp. 73-77.

ALVAR EZQUERRA, M., "Diccionarios de lengua", en AHUMADA LARA, I., *Diccionarios..., ob. cit*., pp. 37-49.

ALVAR EZQUERRA, M., "La forma de los diccionarios a la luz del signo lingüístico", en AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea*..., pp. 3-13.

ALVAR EZQUERRA, M., *La formación de palabras en español*, Madrid, Arco Libros, 1995[2].

ALVAR EZQUERRA, M. Y CORPAS PASTOR, G., *Léxico y Voces del Español*, Universidad de Málaga, 1999.

ASENSIO, J. M., "La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal", *Revista de Filología Española,* XLIII, 1960, pp. 399-413.

AYALA CASTRO, M. C., "Nomenclatures de l´espagnol (1526-1800). Considèration générales sur la nature et la function des nomenclatures", *Cahiers de Lexicologie*, 61, 1992, pp. 127-160.

ARENS, H., *La lingüística. Sus textos y su evolución desde la antigüedad hasta nuestros días,* 2 vols., Madrid, Gredos, 1975.

BÁEZ SAN JOSÉ, V., *Introducción a la gramática generativa,* Barcelona, Planeta, 1975.

BALDINGER, K., *Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna,* Madrid, Ed. Alcalá, 1977[2] (1970).

BERGENHOLTZ, H. AND TARP, S. (eds.), *Manual of Specialised Lexicography*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 1995.

BERRENDONNER, A., *Elementos de pragmática lingüística,* Argentina, Gedisa, 1987[2] (1981).

BIERWISCH, M., *El estructuralismo: historia, problemas, métodos,* Barcelona, Tusquets, 1974[3] (1971).

BOSQUE, I., "Sobre la teoría de la definición lexicográfica", *Verba,* 9, 1982, pp. 105-123.

BÜHLER, K., *Teoría del lenguaje,* Madrid, Alianza (selecta de Revista de Occidente), 1985[2] (1950).

CABRÉ, M. T., *A l´entorn de la paraula (I), Lexicología general,* València, Universitá de València, 1994.

CALERO VAQUERA, M. L., "Un teórico de la lengua en el Barroco andaluz: Bernardo de Aldrete", en AA. VV., *El Barroco en Andalucía. Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba,* IV, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985.

CANO AGUILAR, R., *El español a través de los tiempos,* Madrid, Arco/Libros, 1988.

CASARES, J., *Nuevo concepto del diccionario de la lengua y otros problemas de lexicografía y gramática*, Madrid, Espasa Calpe, 1941.

CASARES, J., I*ntroducción a la Lexicografía moderna,* Madrid, C. S. I. C., 1992[3] (1950).

CASARES, J., *Diccionario ideológico de la lengua española. Desde la idea a la palabra; desde la palabra a la idea,* Barcelona, Gustavo Gili, 1992[2] (1959).

CERDÁ, R., "Semántica", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la Lingüística..., ob. cit.,* pp. 35-55.

CERDERGREN, H. J., "Sociolingüística", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la lingüística..., ob. cit.*, pp. 147-165.

CHAMIZO DOMÍNGUEZ, P., "Metáfora, expresión, conocimiento", en MARTÍN VIDE, C. (ed.), *Lenguajes Naturales y Lenguajes formales..., ob. cit.,* vol., I, pp. 283-30.

CHOMSKY, N., *Estructuras sintácticas,* México, Siglo Veintiuno, 1975[2] (1957).

CHOMSKY, N., *Aspectos de la teoría de la sintaxis,* Madrid, Aguilar, 1975 (1965).

COLLINGNON, L. Y GLATIGNY, M., *Les dictionnaires. Initation à la lexicographie,* París, CEDIC, 1978.

COSERIU, E., *Principios de Semántica estructural,* Madrid, Gredos, 1986[2] (1977).

COSERIU, E., "Distinciones previas al estudio estructural del léxico", *en Principios de Semántica..., ob. cit*., pp. 95-133.

CRUSE, D. A., *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

CUERVO, J., "Disquisiciones sobre antigua ortografía y pronunciación castellanas", *Revue Hispanique,* II, 1895, pp. 1-69.

DECESARIS, J. Y ALSINA, V. (eds.), *Estudis de Lexicografía 1999-200 I Jornada de Lexicografía (3 de desembre de 1999). II Jornada de*

Lexicografía (24 de novembre del 2002), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra; Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 2002.

D´INTRONO, F., "Teoría lingüística generativo transformacional", en LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la Lingüística generativa,* Madrid, Alcalá, 1974, pp. 23-30.

DIJK, T. A. van, *Texto y Contexto. (Semántica y pragmática del discurso),* Madrid, Cátedra, 1995[5] (1980).

DONAIRE, M. L. (coord.), *Problemas de semántica y referencia*, Oviedo, Universidad, 2002.

DUBOIS, J., "Les problèmes du vocabulaire technique", *Cahiers de Lexicologie,* IX, 2, 1966, pp. 103-112.

DUBOIS, J. Y DUBOIS, C., *Introduction à la lexicographie: le dictionnaire,* París, Larousse, 1971.

DUBOIS, J. y otros, *Diccionario de Lingüística y de las ciencias del lengua*je, Madrid, Alianza, 1994.

EBNETER, T., *Lingüística Aplicada. Introducción,* Madrid, Gredos, 1982 (1976).

ESCANDELL VIDAL, Mª. V., *Introducción a la pragmática,* Barcelona, Anthropos y UNED, 1993.

ESCOBEDO RODRÍGUEZ, A., *Estudios de lexicología y lexico*grafía, Universidad de Almería, 1994.

FAWCETT, R. Y HALLIDAY, M. A. K., *New developments in systemic linguistics*, London, Batsford, 1985.

FERNÁNDEZ, M., *La investigación lingüística desde la filosofía de la ciencia (A propósito de la lingüística chomskiana), Verba*, Anuario Galego de Filoloxia, Anexo 28, Universidad de Santiago de Compostela, 1986.

FERNÁNDEZ SEVILLA, J., *Problemas de lexicografía actual,* Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1974.

FERNÁNDEZ SEVILLA, J., "El vocabulario científico y técnico", en *Problemas..., ob. cit*., pp. 115-155.

FERNÁNDEZ SEVILLA, J., "Acerca de algunos aspectos de la información lexicográfica", en *Lexicología y Lexicología. VIII Simposio de la Sociedad Española de Lingüística, Madrid, 12-15 de diciembre de 1978,* pp. 90 y ss. (publicado también en *Boletín de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española,* 6, 79-94).

GALLINA, A., C*ontributi alla storia della lessicografia italo-spagnola dei secoli XVI e XVII*, Firenze, Olschki, 1959.

GARCÍA BLANCO, M, *La lengua española en la época de Carlos V,* Santander, 1958.

GECKELER, H., *Semántica estructural y teoría del campo léxico,* Madrid, Gredos, 1994 (1971).

GERMAIN, C., *La semántica funcional,* Madrid, Gredos, 1986 (1981).

GILI GAYA, S., "El lenguaje de la ciencia y de la técnica", en *Presente y futuro de la lengua española,* II, Madrid, OFINES, 1964, pp. 269-276.

GONZÁLEZ-OLLÉ, F., "Contribución al estudio de los italianismos del español en el s. XVI", *Filología Moderna,* 56-58, 1975-76, pp. 195-206.

GREEN, J., *Chasing the Sun: Dictionary Making and the Dictionaries They Made*, Henry Holt & Company, Inc., 1996.

GUERRERO RAMOS, G., *Neologismos en el español actual,* Madrid, Arco Libros, 1995.

GUERRERO RAMOS, G., "El léxico de especialidad en el Tesoro de Covarrubias", en ALVAR EZQUERRA, M. Y CORPAS PASTOR, G., *Léxico y Voces del Español*, Universidad de Málaga, 1999, pp. 17-28.

GUILBERT, L., "Dictionnaires et linguistique: essai de typologie des dictionnaires monolingues français contemporains", *Langue française,* 2, 1969, pp. 4-29.

GUILBERT, L., "La spécificité du terme scientifique et technique", *Langue Française,* 17, 1973, pp. 5-17.

GUIRARDIN, CH., "Système des marques et connotations sociales dan quelques dictionnaires culturels français", *Lexicographica,* 3, 1987, pp. 76-93.

GUIRAUD, P., *La Semántica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1962 (1955).

HAENSCH, G. y otros, *La Lexicografía. De la Lingüística Teórica a la Lexicografía Práctica*, Madrid, Gredos, 1982.

HAIMAN, J., "Dictionnaires and Enciclopedias", *Lingua*, 50, 1980, pp. 329-357.

HAIMAN, J., "Dictionnaires and Enciclopedias Again", *Lingua*, 56, 1982, pp. 353-355.

HEGER, K., "Las bases metodológicas de la onomasiología y de la clasificación por conceptos", en *Teoría Semántica. Hacia una Semántica Moderna,* II, Madrid, Romania, Ed. Alcalá, 1974, pp. 1-32.

HERNÁNDEZ, H., "Diccionarios enciclopédicos", en AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea*..., pp. 61-70.

HOUSEHOLDER, F. W. Y SAPORTA, S. (eds.), *Problems in Lexicography,* Bloomington (Indiana), 1975[3] (1962).

KERBRAT-ORECCHIONI, C., *La Connotation*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

KOERNER, E. F. K.: *Ferdinand de Saussure. Génesis y evolución de su pensamiento en el marco de la lingüística occidental*, Madrid, Gredos, 1982.

LAMY, M-N., "Les dictionnaire et le métalangage", *Cahiers de lexicologie*, 36, 1980-1981, pp. 73-81.

LARA, L. F., *Dimensiones de la lexicografía*, México, El Colegio de México, 1990.

LAPESA, R., *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos, 9ª edición corregida y aumentada, 1997 (1980).

LAVANDERA, B. R., *Variación y significado,* Buenos Aires, Hachette, 1984.

LEHRBERGER, J., "Sublanguage Analysis", en GRISHMAN, R. AND KITTREDGE, R. (Eds.), *Analyzing Language in Restricted Domains*, Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, pp. 19-38.

LEMUS Y RUBIO, P., "Fernando de Herrera", *Boletín de la Real Academia Española*, XXVIII, 1948, pp. 381-392.

LEPSCHY, G. C., *La lingüística estructural,* Barcelona, Anagrama, 1970.

LEVINSON, S., *Pragmática,* Barcelona, Teide, 1989 (1983).

LÓPEZ MORALES, H., *Introducción a la lingüística generativa,* Madrid, Alcalá, 1974.

LÓPEZ MORALES, H. (dir.), *Introducción a la Lingüística actual,* Madrid, Playor, 1983.

LÓPEZ MORALES, H., *La Sociolingüística,* Madrid, Gredos, 1993[2].

LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. Y ABRIL, G., *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual,* Madrid, Cátedra, 1993[4].

LLORENTE MALDONADO DE GUEVARA, A., *Teoría de la lengua e historia de la lingüística,* Madrid, Alcalá, 1967.

LUQUE DURÁN, J. de D., *Problemas de lexicología y lexicografía*, Impredisur, 1997.

LYONS, J., *Chomsky*, Barcelona, Grijalbo, 1974[2] (1970).

LYONS, J., *Semántica,* Barcelona, Teide, 1980 (1977).

MALKIEL, Y., "A Typological Classification of Dictionaries on the Basis of Distinctive Features", en HOUSEHOLDER, F. W. Y SAPORTA, S. (eds.), *ob. cit*., pp. 3-24.

MALMBERG, B., *Introducción a la lingüística,* Madrid, Cátedra, 1982.

MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 1998[6] (1986).

MARCOS MARÍN, F. y SÁNCHEZ LOBATO, J., *Lingüística aplicada,* Madrid, Síntesis, 1988.

MARCOS MARÍN, F., *Reforma y modernización del español,* Madrid, Síntesis, 1991.

MARCOS MARÍN, F., *Introducción a la Lingüística: Historia y Modelos*, Madrid, Síntesis, 1990.

MARTÍN MINGORANCE, L., "La Lexicografía onomasiológica", en HERNÁNDEZ, H., *Aspectos de Lexicografía Contemporánea*, Barcelona, Bibliograf, 1993, pp. 15-27.

MARTÍN-MUNICIO, A., "La metáfora en el lenguaje científico", *Boletín de la Real Academia Española,* t. LXXII, Mayo-Agosto de 1992, pp. 221-24.

MARTÍN VIDE, C. (ed.), *Lenguajes Naturales y Lenguajes formales, Actas del IV congreso de Lenguajes Naturales y Lenguajes Formales, Lleida, 19-23 de Sept. de 1988*, 2 vols., Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultad de Filología, 1989.

MARTÍN VIDE, C. (dir.), "Parámetros para la reflexión sobre el lenguaje humano: a modo de introducción", en *Elementos de Lingüística,* Barcelona, Octaedro, 1996, pp. 15-26.

MARTINET, A. (dir.), *La lingüística. Guía alfabética,* Barcelona, Anagrama, 1975 (1972).

MATORÉ, G., *La méthode en lexicologie. Domaine français,* París, Didier, 1973 (1953).

MENÉNDEZ PIDAL, R., *La lengua de Cirstóbal Colón,* Madrid, Espasa-Calpe, 1968.

MOLINO, J., "Métaphores modèles et analogies dans les sciences", *Langages,* Juin 1979, pp. 83-102.

MOLINO, J., "Anthropologie et métaphore", *Langages,* Juin 1979, pp. 103-123.

MOREL-FATIO, A., "L´espagnol lague universelle", *Bulletin Hispanique*, XV, 1913, pp. 207-225.

MORENO CABRERA, J. C., *Curso universitario de lingüística general,* 2 vols., Madrid, Síntesis, 1991.

MOUNIN, G., *Historia de la Lingüística. Desde los orígenes al siglo XX,* Madrid, Gredos, 1971 (1967).

MOUNIN, G., *Saussure. Presentación y textos,* Barcelona, Anagrama, 1971 (1968).

MOUNIN, G., *La Lingüística del siglo XX,* Madrid, Gredos, 1976.

MURRAY, E. AND R. W. BURCHFIELD, *Caught in the Web of words: James A. H. Murray and the Oxford English Dictionary*, Yale, Yale University Press, 1993.

NEWMEYER, F. J., *El primer cuarto de siglo de la gramática generativo-transformatoria*, Madrid, Alianza, 1982.

NIDA, E. A., *Componential Anlaysis of Meaning,* París, The Hague, 1975.

PASCUAL, J. A. Y OLAGUÍBEL, M. C., "Ideología y diccionario", en AHUMADA LARA, I., *Diccionarios..., ob. cit*., pp. 73-89.

PEREGRÍN OTERO, C., *Introducción a la lingüística transformacional*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1973 (1970).

PÉREZ LAGOS, J., "Diccionario y pragmática", en ALVAR EZQUERRA, M. Y CORPAS PASTOR, G., *Léxico y Voces del Español*, Universidad de Málaga, 1999, pp. 113-128.

POTTIER, B., *Semántica General,* Madrid, Gredos, 1993 (1992).

QUEMADA, B., *Les dictionnaires du français moderne, 1539-1863. Étude sur leur histoire, leurs types et leurs méthodes,* París, 1968.

QUEMADA, B., "Lexicology and lexicography", en SEBEOK, Th., *Current Trends in Linguistics*, vol. 9, *Linguistics in Western Europe,* Mouton, La Haya París, 1972, pp. 395-475.

RESNICK, M. C., *Introducción a la historia de la lengua española,* Washington, Georgetown University Press, 1981.

REY, A., "Pour une définition de la lexicologie", *Meta,* 18, 1973, pp. 9-16.

REY, A., *Le Lexique: images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie,* Armand Colin, París, 1977.

REY, A., "Typologie génétique des dictionnaires", *Langages,* 19, pp. 48-68 (incluido en *Le Lexique..., ob. cit.,* pp. 54-80).

REY, A., *Enciclopedias y Diccionarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

REY-DEBOVE, J., *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains,* La Haya-París, Mouton, 1971.

REYES, G, *El abecé de la pragmática,* Madrid, Arco/Libros, 1994.

REYES, G., *La Pragmática Lingüística. El estudio del uso del lenguaje,* Barcelona, Montesinos, 1994 (1990).

RICHARDS, J. C., PLATT, J. Y PLATT, H., *Diccionario de lingüística aplicada y enseñanza de lenguas*, Barcelona, Ariel, 1997.

ROBINS, R. H., *Breve historia de la Lingüística,* Madrid, Paraninfo, 1987^2 (1970).

RODRÍGUEZ ADRADOS, F., "La palabra. I. Su definición, segmentación e identificación", en *Lingüística estructural,* Madrid, Gredos, 1974^2.

RODRÍGUEZ DÍEZ, B., "Lo específico de los lenguajes científico-técnicos", *Archivum,* vol. XXVII-XXVIII, pp. 485-521.

ROTAETXE AMUSATEGI, K., *Sociolingüística,* Madrid, Síntesis, 1990.

SALVADOR, G., *Semántica y lexicología del español*, Barcelona, Paraninfo, 1985.

SANSOME, R., "Connotation and lexical field analysis", *Cahiers de Lexicologie*, vol. XLIX, 1986, II, pp. 13-33.

SCHLIEBEN-LANGE, B., *Pragmática lingüística,* Madrid, Gredos, 1987 (1975).

SEARLE, J. R., *La revolución de Chomsky en lingüística*, Barcelona, Anagrama, 1977 (1972).

SEASSURE, F. de, *Curso de Lingüística general,* publicado por Ch. Bally y A. Sechehaye, con la colaboración de A. Riedlinger; traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945 (1922).

SEBEOK, T. A., "Materials for a Typology of Dictionaries", *Lingua,* 11, 1962, pp. 363-374.

SECO, M., "Problemas formales de la definición lexicográfica", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach (con motivo de sus XXV años de docencia en la Universidad de Oviedo),* vol. II, Oviedo, 1978, pp. 217-239.

SECO, M., *Estudios de lexicografía española*, Madrid, Paraninfo, 1987.

SECO, M., "Lexicografía del español en el fin de siglo", *Donaire*, nº 4, 1995, pp. 67-75.

SECO, M., ANDRÉS, O. Y RAMOS, G., *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.

SEGURA MUNGUÍA, S., *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*, Serie Letras, Universidad de Deusto, 2002.

SIMONE, R., *Fundamentos de Lingüística,* Barcelona, Ariel, 1993.

TERRENCE GORDON, W., *A history of semantics,* Amsterdam John Benjamins Publishing Company, 1982.

TRUJILLO, R., "El lenguaje de la técnica", en *Doce ensayos sobre el lenguaje,* Madrid, Fundación J. March, 1974, pp. 199-211.

TRUJILLO, R., "El diccionario frente a la semántica", en AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea...,* pp. 73-93.

TUSÓN, J., *Aproximación a la historia de la lingüística,* Barcelona, Teide, 1987^2.

ULLMANN, S., *Semántica. Introducción a la ciencia del significado,* Madrid, Aguilar, 1978^2 (1965).

VANDENDORPE, CH., "La figure comme instance cognitive", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXX, nº 1 (mars 1995), pp. 25-35.

VENTRIGLIA, P., *I talianismos y españolismos y el influho español en Italia,* Madrid, Escuela C. de Idiomas, 1954.

VIDOS, B. E.,"Relaciones antiguas entre España y los Países Bajos y problemas de préstamos holandeses (flamencos) en castellano, *Revista de Filología Española,* LV, 1972, pp. 233-242.

VILLENA PONSODA, J. A., *Fundamentos de pensamiento Social sobre el lenguaje (Constitución y Critica de la Socioligüística),* Málaga, Ágora, 1992.

WOTJAK, G., *Investigaciones sobre la estructura del significado,* Madrid, Gredos, 1979 (1977).

ZGUSTA, L., *Manual of Lexicography,* Praga-La Haya-París, Mouton, 1971.

2. TERMINOLOGÍA Y TERMINOGRAFÍA

AA. VV., *Problèmes de la définition et de la synonymie en terminologie.* Actes du Colloque international de terminologie (Université Laval, Québec, 23-27 mai 1982). GIRSTERM, 1983.

AA. VV., *Curso de Introducción a la Terminología,* Madrid, ICYT, 1988-1989.

AA.VV., *Princípios metodológicos do trabalho terminológico,* Realiter, 1996.

AHMAD, K., "Pragmatics of Specialist Terms: The Acquisition and Representation of Terminology´, en STEFFENS, P., *Machine Translation and the Lexicon. Proceedings of the International EAMT Workshop,* Heidelber, 1993. Berlin, New York, Springer Verlag, 1995, pp. 51-76.

AHMAD, K. AND FULFORD, H. M., *Knowledge Processing 4. Semantic Relations and Their Use in The Elaboration of Terminology.* Computing Sciences Report. University of Surrey, 1992.

AHMAD, K., MARTIN, W., HÖLTER, M. AND ROGERS, M., "Specialist Terms in General Language Dictionaries", University of Surrey Technical Report CS-95-14. Documento disponible en la red. http://www.mcs.surrey.ac.uk.

ARNTZ, A. Y PICHT, H., *Introducción a la terminología,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1995 (1989).

BEAUGRANDE, R. de, "Special Purpose Language and Linguistic Theory", *ALSED-LSP Newsletter,* 10, 2, 1987.

BESSÉ, B. de, "La définition terminologique", en AA. VV., *La définition*, Paris, Larousse, 1990, pp. 252-261.

BOULANGER, J-C. Y L´HOMME, M-C., "Les Technolectes dans la pratique dictionnairique générale. Quelques fragments d´une culture", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 23-39.

BOUTIN-QUESNEL, R. et alii, *Vocabulaire Systématique de la Terminologie,* Québec (Canadá), publications du Québec, (Cahiers de l´Office de la langue française), 1985.

CABRÉ, M. T., "Terminologie ou terminologies, ¿Spécialité linguistique ou domaine interdisciplinaire?", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 55-63.

CABRÉ, M. T., *La Terminología: teoría, metodología, aplicaciones,* Barcelona, Antártida, 1993.

CABRÉ, M. T., "On Diversity and Terminology", *Terminology* 2/1, 1995, pp. 1-16.

CABRÉ, M. T. (dir.), *Terminologia: selecció de textos d´E Wüster*, Barcelona, Servei de Llengua Catalana, Universitat de Barcelona, 1996.

CABRÉ, M. T., "Élements pour une théorie de la terminologie". *Ponencia presentada en Il Recontres Terminologie et Intelligence Artificielle. Université Tolouse-le-Mirail*, 3-4 avril, 1997.

CABRÉ, M. T., *La terminología: representación y comunicación: elementos para una teoría de base comunicativa y otros artículos,* Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. Institut Universitari de Lingüística Aplicada, 1999.

CABRÉ, M. T., "La terminología hoy: concepciones, tendencias y aplicaciones". *Conferencia inaugural del curso dirigido por el Dr. José A. Pascual "La terminología en las lenguas de España" de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander* (agosto de 1995), recogido en CABRÉ, M. T., *La terminología: representación..., ob. cit*., pp. 17-37.

CABRÉ, M. T., "Una nueva teoría de la terminología: de la denominación a la comunicación". *VI Simposio de RITerm, La Habana, 1998.* Recogido en la obra anterior.

CABRÉ, M. T., "El discurs especialitzat o la variació funcional determinada per la temàtica", *Caplletra*, 25, 1998, pp. 173-194. Recogido en la obra anterior, pp. 151-173.

CABRÉ, M. T., "Elementos para una teoría de la terminología: haica un paradigma alternativo", *El lenguaraz. Revista académica del Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires*, 1/1, abril de 1998, pp. 59-78. Recogido en la obra anterior, pp. 69-92.

CABRÉ, M. T., "¿Es necesaria una teoría autónoma de la terminología?". *Ponencia presentada en el Seminari de Terminologia Teòrica.* Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada (1998). Recogido en CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación..., ob. cit.*, pp. 93-108.

CABRÉ, M. T., "Hacia una teoría comunicativa de la terminología: aspectos metodológicos", *Revista Argentina de Lingüistica,* 11, 1999. Recogido en CABRÉ, M. T., *La Terminología: representación..., ob. cit*., pp. 129-150.

CABRÉ, M. T., FREIXA, J., LORENTE, M. Y TEBÉ, C. (eds*.), Textos de terminólogos de la Escuela rusa*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2002.

COLE, W. D., "Descriptive terminology: some theoretical implications", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 16-22.

CONDAMINES, A., "Terminologie et répresentation des connaissances", *La banque des mots*, 6, 1994, pp. 29-44.

CONDAMINES, A., "Terminology: new needs, new perspectives", *Terminology* 2/2, 1995, pp. 219-238.

CONDAMINES, A. Y REBEYROLLE, J., "Point de vue en langue spécialisée", *Meta,* 42/1, 1997, pp. 174-184.

DAVIDSON, L., *Knowledge Extraction Technology for Terminology.* MA Thesis, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad de Ottawa, 1998.

DESMET, I. Y BOUTAYEB, S., "Terme et mot: propositions pour la Terminologie", *La Banque des Mots,* nº spécial 5, 1993, pp. 5-31.

DUBUC, R., *Manuel Pratique de Terminologie,* París, Linguatech, Conseil International de la Langue Fraçaise, 1985.

DUQUET-PICARD, D., *La synonymie en langues de spécialité: étude du problème en terminologie*. Québec, GIRSTERM, 1986**.**

FELBER, H., *Terminology manual*, París, Unesco e Infoterm, 1984.

FELBER, H. Y PICHT, H., *Métodos de Terminografía y principios de investigación terminológica,* Madrid, HISPANOTERM, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1983.

GRISHMAN, R. Y KITTREDGE, R. (eds.), *Analyzing Language in Restricted Domains*, Hillsdale, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1986.

GUILBERT, L., "Terminologie et Linguistique", en RONDEAU, G. Y FELBER, H.(dir.), *Textes Choisis..., ob. cit.*, pp. 99-220.

HOFFMANN, L., "Towards a theory of LSP. Elements of a methodology of LSP analysis", *Fachsprache,* 1-2, 1984, pp. 28-38.

HOFFMANN, L., "On the place of LSP research in Applied Linguistics", *Fachsprache,* 1-2, 1985, pp. 2-11.

HOFFMANN, L., *Llenguatges d´especialitat*, Barcelona, ILUA, 1998.

KANDELAKI, T. L., "Les sens des termes et les systèmes de sens des terminologies scientifiques et technique", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *ob. cit.,* pp. 135-184.

KOCOUREK, R., *La Langue Française de la Technique et de la Science. Vers une linguistique de la langue savante,* Wiesbaden, Oscar Brandstetter, 1991 (1982).

LÉRAT, P., “Terminologie et semantique descriptive*”, La Banque des Mots*, nº spécial, 1988, pp. 11-30.

LERAT, P., *Las Lenguas Especializadas*, Barcelona, Ariel Lingüística, 1997.

LEHRBERGER, J. (ed.), *Sublanguage: Studies of Language in Restricted Semantic Domains*, Berlin and New York, Walter de Gruyer, 1982.

LEHRBERGER, J., "Sublanguage Analysis", en GRISHMAN, R. Y KITTREDGE, R. (eds.), *ob. cit*., pp. 19-38.

MEYER, I. AND MACKINTOSH, K., "Refining the Terminographer´s conceptanalysis methods: how can phraseology help?´, *Terminology,* vol. 3 1, pp. 1-26, 1996.

ORTEGA ARJONILLA, E., *Apuntes para una teoría hermenéutica de la traducción,* Universidad de Málaga, 1996.

NUOPPONEN, A., *A model for systematic terminological analysis. Proceedings of LSP Symposium*, Copenhagen, 1997.

OTMAN, G., *Les répresentations sémantiques en terminologie*, Paris, Masson, 1996.

PICHT, H., "En record d´E. Wüster: la multidisciplinarietat de la terminologia", en CABRÉ, M. T. (dir.) (1996), pp. 253-287.

PORTELANCE, C., “Fondements lingüistiques de la Terminologie”, *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 64-70.

REY, A., *Le terminologie: noms et notions,* París, Presses Universitaires de France, 1979.

REY, A., "Terminologie et Lexicographie", *Paralléles,* 10, pp. 27-35.

RIGGS, F. W., “Lexical Lucidity: The Intelligibility of Technical Communications”, en BUNGARTEN, T. (ed.), *Wissenschaftssprache und Gesellschaft*, Hamburg, 1986, pp. 113-132.

RONDEAU, G. (ed.), *Langues de specialité,* 1, Quebec, GIRSTERM, 1980.

RONDEAU, G., “Principes d´établissement d´une terminologie scientifique et technique”, en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *ob. cit.,* pp. 1-52.

RONDEAU, G., *Introduction à la terminologie,* Québec, Gaëtan Morin éditeur, deuxième édition, 1984.

RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *Textes Choisis de Terminologie*, Québec, GIRSTERM, 1981.

SAGER, J. C., DUNGWORTH, D. Y MACDONALD, P. F., *English Special Languages: Principles and practice in Science and Technology,* Wiesbaden, Oscar Brandstetter, 1980.

SAGER, J. C., "Terminological Thesaurus. A more appropriate designation or a deprecated synonym?", *Social Science Informations Studies,* (1982), 2, pp. 211-214.

SAGER, J. C., "Definitions in Terminology", in AA. VV., *Problèmes de la définition..., ob. cit*., 1983.

SAGER, J. C., *Curso práctico sobre el procesamiento de la terminología,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993 (1990).

SAGER, J. C. Y KAGEURA, K., "Concept classes and Conceptual Structures: Their Role and Necessity", A:*ALFA* 7/8, pp. 191-216.

TEBÉ, C., *Els conceptes en la teoria terminològica: anàlisi i revisió critica*. Tesis de Licenciatura presentada en el Institut Universitari de Lingüística Aplicada de la Universitat Pompeu Fabra (no publicada), 1996.

TEMMERMAN, R., "Questioning the univocity ideal. The difference between sociocognitive Terminology and traditional Terminology", *Hermes. Journal of Linguistic*, 18, 1997, pp. 51-91.

THOIRON, P. (dir.), *La dénomination*. Número especial de *Meta* 41 / 4, 1996.

THOIRON, P., ARNAUD, P., BÉJOINT, H., BOISSON, C.P., "Notion d´archi-concept et dénomination", *Meta* 41/4, pp. 512-524, 1996.

VARANTOLA, K., "Special Language and General Language: Linguistic and didactic aspects", *ALSED-LSP Newsletter,* 9, 2 (23), 1986.

WÜSTER, W., *Internationale Sprachnormung in der Technik, besoders in der Elektrotechnik*: *Die nationale Sprachnormung und ihre*

Verallgemeinerung, Bonn, Bouvier, 1970, 3º reed. ampliada, (1º ed., Berlín, VDI-Verlag, 1931).

WÜSTER, E., "L´Étude Scientifique Générales de la Terminologie, zone frantalière entre la Linguistique, la Logique, L´Ontologie, l´Informatique et les sciences des choses", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.), *ob. cit*., pp. 57-1113.

WÜSTER, E., *Introducción a la teoría de la terminología y a la lexicografía terminológica.* Barcelona, Institut Universitari de Lingüística Aplicada, Universitat Pompeu Fabra, 1998 (1979).

3. SOBRE TRATAMIENTO INFORMÁTICO Y SISTEMAS DE GESTIÓN TERMINOLÓGICO

DOD, W. S., "La Lexicoinformática", en AA. VV., *Aspectos de lexicografía contemporánea*, Barcelona, Vox, 1994, pp. 121-137.

EDDISON, B., "Database Design: A Chcklist for Defining Your Needs", *Database*, 8 (3), 1985, pp. 79-81.

JONES, S., "Thesaurus data model for an intelligent retrieval system", *Journal of Information Science*, n. 19, 1993, pp. 167-78.

JONES, S. Y OTROS, "Interactive thesaurus navigation retrieval system", *Journal of the American Society for Information Science,* vol. 46, n. 1, 1995, pp. 52-59.

MELBY, A. K., SCHMITZ, K. D. Y WRIGHT, S. E., "Terminology Interchange", en WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G., *Handbook of Terminology Management,* vol. II, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2000.

MELBY, A. K. Y WRIGHT, S. E., *The CLS Framework*, 2000. Documento disponible en http://www.ttt.org/clsframe/index.htm

MEYER, I., SKUCE, D. BOWKER, L Y ECK, K., "Towards a New Generation of Terminological Resources: An Experiment in Building a Terminological Knowledge Base", en COLING-92, *Proceedings of the 15th International conference on Computational Linguistics*, pp. 129-138.

MEYER, I., ECK, K. AND SKUCE, D., "Systematic Concept Analysis within a Knowledege-Based Approach to Terminology", en WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G. (eds.), *Handbook of Terminolgy Management,* vol. II, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 2000, pp. 98-118.

MILSTEAD, J. L., "Specifications for Thesaurus Softwares", *Information Processing & Manegement,* vol, 27, n. 2-3, 1991, pp. 165-175.

MORENO ORTIZ, A., *Diseño e Implementación de un Lexicón Computacional para Lexicografía y Traducción Automática*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1997.

MORENO ORTIZ, A., "Managing Conceptual and Terminological Information in a User-friendly Enviroment". *Proceedings of OntoLex 2000. Workshop on Ontologies and Lexical Knowledge Bases*, 2000.

MORENO ORTIZ, A., "OntoTerm: un sistema abierto de representación conceptual". *Actas del XVI Congreso de la SEPLN Sociedad Española para el Procesamiento del Lenguaje Natural*, 2000.

MORENO ORTIZ, A. Y PÉREZ HERNÁNDEZ, C., "Reusing the Mikrokosmos Ontology for Concept-Based Multilingual Terminology Databases". *Proceedings of the 2nd International Conference on Language Resources and Evaluation LREC 2000 Athens, Greece. 31 May-2 June*, 2000, pp. 1061-1067.

PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas.* Tesis doctoral inédita. Departamento de Filología Inglesa, Francesa y Alemana. Universidad de Málaga, 2000.

ROWLEY, J. E., "Selection and evaluation of software", *Aslib Proceedings*, vol. 45, n. 3, 1993, pp. 77-81.

ROSA, A. de la, "Tesauros, tesauros automáticos, tesauros automáticos online", *El profesional de la información*, vol. 8, n. 7-8, julio-agosto, 1999, pp. 4-15.

WALL, E., *Vocabulary Management: A Technical Report*, Rockville, MD: Aspen Systems Corp, 1989.

WRIGHT, S.E., "Data Categories for Terminology Management", en WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G., *Handbook of Terminology Management,* vol. II, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2000.

WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G., "Data Elements in Terminological Entries: An Empirical Approach", *Terminology*, vol. 1, n. 1, 1994.

WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G. (eds.), *Handbook of Terminology Management*, vol. I, Amsterdam: John Benajmins, 1997.

WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G., *Handbook of Terminology Management,* vol. II, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2000.

4. SOCIOTERMINOLOGÍA Y TERMINOLOGÍA LINGÜÍSTICO-COMUNICATIVA

BAUDET, J. C., "Éditologie et sociolinguistique", *Cahiers de linguistique sociale,* 18, 1991, pp. 81-99.

BAUDET, J. C., "Éditologie: une sociolingüistique de la science", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 216-223.

BÉJOINT, H. AND THOIRON, P. (eds.), *Le sens en terminologie*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000.

BOULANGER, J. C., "Présentation: images et parcours de la socioterminologie", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 194-205.

CIAPUSCIO, G. E., *Tipos textuales*, Buenos Aires, Eudeba, 1994.

CIAPUSCIO, G. E., "Clases de textos y terminologías: la variación vertical del término en sus contextos de uso", en *Actas de las I Jornadas de Terminología y Mercosur: Recursos léxicos para la terminología,* 1999.

CIAPUSCIO, G., "Variación conceptual y grado de especialidad de los textos", *Revista argentina de Lingüística,* 15, 1999.

CZAP, H., "Le concept de concept", en SCHAETZEN, C., *Terminologie et Diacrhonie, Actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 Mars 1988,* Centre de Terminologie de Bruxelles, Institut Libre Marie Haps, éd. CILF, 1989, pp. 69-74.

FAULTISCH, E., *Interpretaçao de Variante Lexical*, Tese de doutorado. Universidade de Sao Paulo, 1988.

FAULTISCH, E., "Socioterminologia, mas que um método de pesquisa, uma disciplina", *Ciência da Informaçao*, MCT/CNPQ/IBICT, Brasília (24), n. 3, 1996, pp. 281-288.

FAULTISCH, E., "Consideraçoes sobre variaçao e sinonímia na constituiçao de terminologias". Conferência no Congresso Latinoamericano de Traducción e Interpretación, Colegio de Traductores Públicos de la Ciudad de Buenos Aires, 1996.

FAULTISCH, E., "Entre a sincronia e a diacronia: variaçao terminológica no código e na língua", en *Actas da VI Riterm,* Havana, 1998.

FAULTISCH, E., *Base metodológica para pesquisa em socioterminologia. Termo e variaçao*, Brasília, Centro Lexterm, 1998.

FAULTISCH, E., "Principes formels et fonctionnels de la variation en terminologie", *Terminology*, numéro spécial (en prensa).

FAULTISCH, E. and ROCHA, S. L. R. da. "A funçao pragmática do contexto lingüístico em obras lexciográficas e terminográficas", *Travaux du LILLA 2*, Universté de Nice-Sophia Antipolis, 1997, pp. 23-32.

FELIU I CORTÉS, J., *Relacions conceptuals i varació funcional: elements per a un sistema de detecció automàtica*. Memoria de licenciatura inédita, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 2000.

GAMBIER, Y., "Problèmes terminologiques des pluies acides: pour une socio-terminologie", *Meta,* vol. XXXII, 3, 1987, pp. 314-320.

GAMBIER, Y., "Présupposés de la terminologie: vers une remise en cause", *Cahiers de Linguistique Sociale,* 18, 1991, pp. 31-58.

GAMBIER, Y., "Travail et vocabulaire spécialisés: prolégoménes à une socio-terminologie", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 9-15.

GAUDIN, F.,"Langue, travail scientifique et démocratisation du savoir", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVI, 2-3, (juin-septembre 1991), pp. 129-139.

GAUDIN, F., "Terminologie et travail scientifique: mouvement des signes, mouvement des connaissances", en GAUDIN, F. ET ASSAL, A. (dir.), *ob. cit*., pp. 111-133.

GAUDIN, F., *Pour une socioterminologie. Des problèmes sémantiques aux pratiques institutionelles*, coll. "Publications de l´Université de Rouen", nº 182, Rouen, Université de Rouen, 1993.

GAUDIN, F., "Socioterminologie: du signe au sens, construction d´un champ", *Meta,* vol. XXXVIII, 2, 1993, pp. 293-301.

GAUDIN, F., "Socioterminologie: propos et propositions épistémologiques", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4-spécial (décembre 1993), pp. 247-257.

GAUDIN, F., "Terminologie et statut social de la science. Por une epistemologie d´aujourd´hui", en *Actes du XII Congrés International des Linguistes,* vol. 2, Presses de l´Université Laval, 1993, pp. 151-154.

GAUDIN, F., "Champs, clôtures et domaines: des langues de spécialités à la culture scientifique", *Meta,* vol. XL*,* 2 spécial, 1995, pp. 229-237.

GUESPIN, L., "La Circulation Terminologique et les rapports entre science, technique et production", *Meta,* vol. XL, nº 2, 1995, pp. 206-216.

HERMANS, A., "Sociologie des discours scientifiques. Quelques Réflexions", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 224-228.

HERMANS, A., "Sociologie des vocabulaires scientifiques et techniques. Quelques réflexions", en GAUDIN, F. ET ASSAL, A. (dir.): *ob. cit.,* pp. 101-110.

LOFFLER-LAURIAN, A. M., "Typologie des discours scientifiques: deux approches", *Etudes de Linguistique Appliquée*, n. 51, 1983.

SCHAETZEN, C., *Terminologie et Diacrhonie, Actes du colloque organisé à Bruxelles les 25 et 26 Mars 1988,* Centre de Terminologie de Bruxelles, Institut Libre Marie Haps, éd. CILF, 1989.

SLODZIAN, M., "La V.G.T.T. (Vienna General Theory of Terminology) et la Conception Scientifique du Monde", *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4 spécial, 1993, pp. 222-233.

SLODZIAN, M., "Transfert de connaissances nouvelles et aménagement terminolgique", *Meta,* vol. XL, 2 spécial, 1995, pp. 238-243.

SLODZIAN, M., "Comment revisiter la doctrine terminologique ajourd´houi?", *La Banque des mots*, 7, 1995, pp. 11-18.

SLODZIAN, M., "L´émergence d´une terminology textuelle et le retour du sens", en BÉJOINT, H. and THOIRON, P. (eds.), *Le sens en terminologie*, Lyon, Press universitaires de Lyon, 2000, pp. 61-85.

SOCIOTERMINOLOGIE, nº especial de la revista *Le Langage et l´Homme,* vol. XXVIII, 4 (décembre 1993).

Terminologie et sociolinguistique, nº monográfico de la revista *Cahiers de linguistique sociale,* 18, juin, 1991 (también publicado como GAUDIN, F. et ASSAL, A., "Terminologie et Sociolingüistique", *Cahiers de Linguistique Social,* 18, 1991).

Usages des termes: théories et terrains, número monográfico de la revista *Meta,* vol. XL, 2, 1995.

5. ONOMÁNTICA

MÄLKIA, M., "Developing conceptual and Terminologial Analysis among Social and Human Sciences", 2000, disponible en http://www.uta.fi/laitokset/hallinto/cocta/Future%20Plans%201998.htm

RIGGS, F. W., *Informe Interconcept. Un nuevo paradigma para resolver los problemas de terminología de las ciencias sociales,* París, Organización de la Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura, 1981.

RIGGS, F. W., "COCTA-Glossaries: the ana-semantic perspective", en RIGGS, F. W. (ed.), *The CONTA Conference: Proceedings of the Conference on Conceptual and Terminological Analysis in the Social Sciences,* Frankfurt, Indeks Verlag, 1982, pp. 234-276.

RIGGS, F. W. (ed.), *Ethnicity. INTERCOCTA Glossary. Concepts and Terms Used in Ethnicity Research.* Pilot Edition. Paris, International Social Science Council, Committee on Conceptual and Terminological Analysis. International Conceptual Encyclopedia for the Social Sciences, 1985.

RIGGS, F. W., *The INTERCOCTA Manual. Towards an International Encyclopaedia of Social Science Terms.* Paris, UNESCO, 1988.

RIGGS, F. W., "Terminology and Lexicography: Their Complementarity", *International Journal of Lexicography,* vol. 2:2, 1989, pp. 89-110.

RIGGS, F. W. and MÄLKIÄ, M., *INTERCOCTA Nomenclator for Ethnicity Research,* Version 1.00 (1992-08-31), Hyplus/HyperRez based Hypertext system to be used in PC-machines, distribuido por ftp.ut.fi, directory/pub/cocta.

RIGGS, F. W., "Social Science Terminology: Basic Problems and Proposed Solutions", en K. SONEVELD (ed.), *Terminology Applications in Interdisciplinary Communication,* Amsterdam, John Benjamins, 1993, pp. 195-220.

RIGGS, F. W., MALKIA, M. AND BUDIN, G., "Descriptive Terminology: the INTERCOCTA approach", en WRIGHT, E. AND BUDIN, G. (eds.), *Handbook of Terminology,* Amsterdam, Jonn Benjamins, 1995, pp. 184-197.

RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part I: Their Contributions to Knowledge Organization", 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat2a.htm

RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part II: The Core Concepts", 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm

RIGGS, F. W., *Hypertext Glossary on Poverty,* 1997, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/crop.htm

RIGGS, F. W., "IPSA/COCTA: Past and Future. Committee on Conceptual and Terminological Analysis of the International Political Science

Association", 1998, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/cocta.htm.

RIGGS, F. W., "Shelter concepts: A necessary bridge", 1998, disponible en http://www.2.hawaii.edu/~fredr/shelt.htm

RIGGS, F. W., "Ethnic Nationalism and Other Projects. The Complementarity of Semantics and Onomantics. Cocta Panel at International Sociology Association Congress", 1998, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/projects.htm

RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part III: Formats, Terms, Neologism and Pleonasms", 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7d.htm

RIGGS, F. W., "Conceptual and Terminological Problems: The COCTA Experience", 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/autobio4.htm3#4.

RIGGS, F. W., "From Concepts to Terms", 1999, diponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/memo1.htm.

RIGGS, F. W., "Homonyms, Heteronums and Allonyms. A Semantic/Onomantic Puzzle", 1999, disponible http://www2.hawaii.edu/~fredr/homonymy.htm

RIGGS, F. W., *Turmoil Among Nations: Concept Record*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/tan-f,.htm.

RIGGS, F. W., *Globalitzation. Key Concepts*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/glocon.htm.

RIGGS, F. W., *Glossary for Terms used in IPSR Symposium*, 1999, disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/gloss.htm

6. TEXTOS Y CORPUS

BAJTIN, M., "Il problema del testo", en PONZIO, A. (ed.), *Michail Bachtin. Semiótica, teoría della letteratura e marxismo,* Bari, Dédalo, 1977.

BOWKER, L., "Towards a corpus-based approach to terminography´, *Terminology,* vol. 3 [1], pp. 27-52.

DIJK, T. VAN, *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario,* Barcelona, Paidós Comunicación, 1996 (1978).

KAVANAGH, J., *The Text Analyzer: A Tool for Extracting Knowledge from Text.* Master of Computer Science Thesis, University of Ottawa, 1995.

MEYER, I. AND MACKINTOSH, K., `The Corpus from a Terminographer´s Viewpoint´, *International Journal of Corpus Linguistics,* vol. 1 [2], 1996, pp. 257-285.

PEARSON, J., *Terms in Context*, *Studies in Corpus Linguistics*, vol. 1, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1998.

7. FILOSOFÍA GENERAL Y DEL LENGUAJE

ABBAGNANO, N., *Diccionario de Filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995[2] (1961).

AUSTIN, J. L., *Cómo hacer* cosas *con palabras*, Barcelona, Paidós, 1990 (1962).

FERRATER MORA, J., *Diccionario de Filosofía*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1995.

HAGÉGÉ, C., *L´Homme de Paroles,* París, Fayard, 1985.

KUTSCHERA, F. von, *Filosofía del lenguaje,* Madrid, Gredos, 1979 (1971).

LAFONT, C., *La razón como lenguaje: una revisión del "giro lingüístico" en la filosofía del lenguaje alemana,* Madrid, Visor, 1993.

RORTY, R., *El giro lingüístico: dificultades metafilosóficas de la filosofía lingüística,* Barcelona, Paidós, ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.

SAPIR, "Language and Enviroment", *American Anthropologist,* 14, 1912, pp. 226-242. Recogido en *Selected Writings of Eduard Sapir,* edit. por D. G. Mandelbaum, Berkeley, 1949.

WHORF, *Lenguaje, pensamiento y realidad,* Barcelona, Barral, 1971 (1956).

WITTGENSTEIN, *Investigaciones filosóficas,* Barcelona, Crítica, 1988 (1953).

8. DE LA CIENCIA Y SUS CONCEPTOS

BLACK, M., "La metáfora", en *Modelos y metáforas,* Madrid, Tecnos, 1967 (1962), pp. 36-56.

BUNGE, M., *La investigación científica. Su estrategia y su filosofía,* Barcelona, Ariel, 1973[3] (1969).

BUNGE, M., "Naturaleza de los objetos conceptuales", en *Epistemología: curso de actualización,* Barcelona, Ariel, col. Methodos, 1985 (1980), pp. 51 y ss.

CHAFFIN, R. Y HERRMANN, D. J., "The nature of semantic relations: a comparison of two approaches", en EVENS, M. (ed.), *Relational models of the lexicon. Representing knowledge in semantic networks*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 289-334.

DAHLBERG, I., "Les objets, les notions, les définitions et les termes", en RONDEAU, G. Y FELBER, H. (dir.): *Textes Choisis..., ob. cit.*, pp. 221-279.

DAHLBERG, I., *Logical Arrangement of Concepts in Systematica Glossaries,* Frankfurt, FRG., March, 1984. (Extracto incluido en RIGGS, F. W., *The Intercocta Manual..., ob. cit.,* pp. 133-146).

DUFRENNNE, M. Y KNAPP, V., *Corrientes de investigación e las ciencias sociales*, Madrid, Tecnos-Unesco, 1982.

KUHN, TH. S., *La estructura de las revoluciones científicas,* FCE, México, 1975 (1962).

KUHN, TH. S., *Segundos pensamientos sobre paradigmas,* Madrid, Tecnos, 1978 (1974).

SERRES, M., H*ermes II. L´interférence,* París, Minuit, 1972.

SIERRA BRAVO, R., *Ciencias Sociales. Epistemología, Lógica y Metodología*, Madrid, Paraninfo, 1984.

STENGERS, I. (dir.), *D´une science à lá autre. Des concepts nomades,* París, Le Seuil, 1987.

STENGERS, I. ET SCHLANGER, J., *Les concepts scientifiques: invention et pouvoir,* La découverte/Conseil de l´Europe/Unesco, 1988.

TOULMIN, S., *La comprensión humana,* vol. I., *El uso colectivo y la evolución de los conceptos,* Madrid, Alianza, 1977 (1972).

WINSTON, M. E., CHAFFIN, R. Y HERRMANN, D., "A taxonomy of Part-Whole Relations", *Cognitive Scienc*e, 11, 1987, pp. 417-444.

9. SEMIÓTICA

ECO, U., *Tratado de Semiótica General,* Barcelona, Lumen, 1977 (1976).

ECO, U., *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo,* Barcelona, Lumen, 1993[3] (1979).

10. INFORMACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y TESAUROS

AITCHISON, J. Y GILCHRIST, A., *Thesaurus construction: a practical manual,* Londres, ASLIB, 1990[2] (1987).

ANDERSON, J. D. Y ROWLEY, F. A.,"Building an end-user thesaurus from full text", en KWASNIK, B. H. Y FIDEL, R. (eds.), *Advances in classifcation research II. Proceedings of the 2nd ASIS SIG/CRC Classifcation Research Workshop,* Old Marlton Pike, Learned Information, 1992, pp. 1-13.

CERUBIN, M., *La Maintenance d- un thésaurus,* Paris, Institute d´Études Politiques, 1991.

CINTRA, A. M. y otros, *Para entender as linguages documentàrias*, Sao Paulo, Polis, Associaçao paulista de bibliotecários, 1994.

CINDOC: *Listado alfabético de descriptores de Bellas Artes,* (versión CINDOC-CEHA), Enero, 1995.

CINDOC: *Listado permutado de descriptores de Bellas Artes,* (versión CINDOC-CEHA), Enero, 1995.

COLL-VINENT, R., *Teoría y práctica de la documentación*, Barcelona, Mitre, 1978.

COLL-VINENT, R. Y BERNAL CRUZ, F., *Curso de documentación,* Madrid, Dossat, 1990.

CURRÁS, E., "Confección de un Thesauro Estructurado para la Química", en *Actas de la Conferencia Iberoamericana sobre Información y Documentación Científica y Tecnológica* (REUNIBER 78), Organizado por CENIDOC, Madrid, (septiembre 1978), pp. 119-126 (incluido también como anexo en CURRÁS, E., *Thesauros..., ob. cit.,* pp. 211-218).

CURRÁS, E., *Documentación y metodología de la investigación científica,* Madrid, Paraninfo, 1985.

CHAUMIER, J., *Análisis y lenguajes documentales. El tratamiento lingüístico de la información documental*, Barcelona, Mitre, 1986.

DYKSTRA, M., "Subject analysis and thesauri: a background", *Art Documentation,* Winter, 1989, vol. 8, nº 4, pp. 173-174.

FOSKETT, D. J., *The construction of a faceted classifcation for a special subject*, London, Butterworth, 1959.

GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Lingüística documental,* Barcelona, Mitre, 1984.

GARCÍA GUTIËRREZ, A. (dir.), *Tesauro de Patrimonio histórico andaluz*, Sevilla, Junta de Andalucía y Ed. Comares, 1998.

GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje epistemográfico: la representación del conocimiento sobre Patrimonio Histórico Andaluz*, Sevilla, Junta de Andalucía, IAPH, 1998.

GARNIER, F., *Thesaurus iconographique (système descriptif des représentations),* París, Ministére de la Culture, 1984.

GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, C. Y GIL PUJANTE, F. A., "Complejidad y problemas en la aplicación de las bases de datos a la clasificación de obras de arte", en *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990,* vol. II, Mérida, Comité español de Historia del Arte y Universidad de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 999-1003.

LANCASTER, F. W., *Thesaurus construction and use: A condensed course,* París, Unesco, 1985.

LANCASTER, F. W., *Indexing and abstracting in theory and practice,* University of Illinois, 1991.

LANZI, E., *Introduction to Vocabularies. Enhancing Access to Cultural Heritage Information*, Los Angeles, J. P. Getty Trust, 1998.

LARIVIERE, L., "Vers un produit unifié en Terminologie et en documentation. Le Thésaurus Terminologique", *Meta,* vol. XXXIV, 3, 1989, pp. 459-467.

LASSO DE LA VEGA, J., "Los thesaurus. Definición y exposición del sistema", en *Técnicas de investigación y documentación,* Madrid, Paraninfo, 1980[2], pp. 111-119.

LÓPEZ CAREÑOR., SAORÍN PÉREZ, T., MARTÍNEZ MÉNDEZ, F. J. Y GARCÍA GÓMEZ, J. C.,"El Tesauro como herramienta en la optimación de la gestión de la documentación administrativa", en AA. VV., *La representación y la organización del conocimiento en sus distintas perspectivas. Su influencia en la recuperación de la información. IV congreso ISKO España,* Granada, ISKO-Universidad de Granada, 1999, pp. 109-116.

OYARZUM VILLAR, M., *Construcción de thesaurus,* Santiago de Chile, CENID/CONICYT, 1975.

PAICE, CH. D., "A Thesaural model of information retrieval", *Information Processing and Management*, vol. 27, n. 5, 1991, pp. 433-447.

PASTOR SÁNCHEZ, J. A. Y SAORÍN PÉREZ, T.,"El tesauros en Hipertexto", *SCIRE,* 3, 1, 1996.

PETERSEN, T. Y BARNETT, P. J., *Guide to Indexing and Cataloging with Art & Architecture Thesaurus,* New York/Oxford, Oxford University Press, Published on behalf of The Getty Art History Information Program, 1994.

PETERSEN, T., *Art & Architecture Thesaurus,* 5. vols., New York-Oxford, Oxford University Press, 1994 (versión actual en http://www.getty.edu);

RANGANATHAN, S. R., *The Colon Classification*, Rutger´s The State University, Graduate Scholl of Library Science, 1965.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Union List of Artist Names (ULAN)", en BACA, M.: *Estándares y vocabularios para la documentación del patrimonio cultural: perspectiva general*. *Curso especializado en documentación de colecciones*. Santiago de Chile, Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, 1999.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Mecanismos para la gestión y la difusión de la información histórico-artística en la era de la globalización y la cibernética: *The Union List of Artist Names* (ULAN)", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n. 33, diciembre, 2001, pp. 212-219.

SLYPE, G. V., *Los lenguajes de indización: concepción, construcción y utilización en los sistemas documentales*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1991.

THORNES, R. Y BOLD, J. (eds.), *Documenting the Cultural Heritage*, Los Angeles, J. P. Getty Trust, 1998.

TRIGARI, M., *Come costruire un thesaurus,* Modena, Franco Cosimo Panini Editore, s. a.

TUFTE, E. R., *The Visual Display of quantitative Information*, Chesire, Connecticut, Graphics Press, 1983.

VEITH, R. H., *Visual Information systems: The power of graphics and video*, Boston, G.K. Hall & Co., 1988.

VICKERY, B. C., *Faceted classification: a guide to construction and use of special schemes*, London, ASLIB, 1960.

WALL, H. van de, *INCONCLASS, An icnographical Classification System,* Amsterdam, Oxford, New York, North Holland Pub, completed and edited by L. Couprie with E. Tholen and G. Vellekoop, vol. 1.17, 1974-1985.

11. ONTOLOGÍAS Y ONTO TERM

BEALE, S., NIREMBERG, S. AND MAHESH, K., "Semantic Analysis in the Mikrokosmos Machine Translation Project", en *Proceedings of the Second Symposium on Natural Language Processing (SNLP-95),* Agosto, 2-4, Kaser Sart University, Bangkoko, Tailandia, 1995.

GRUBER, T. R., "A Translation Approach to Portable Ontologies", *Knowledge Acquisitio*n, 5 (2), 1993, pp. 199-220.

GUARINO, N. AND GIARETTA, P., "Ontologies and Knowledge Bases: Towards a Terminological Clarification", en MARS, N., *Towards Very Large Knowledge Bases: Knowledge Building and Knowledge Sharing,* Amsterdam, ISO Press, 1995, pp. 25-32.

GUARINO, N. (ed.), *Formal Ontologies and Information Systems*, Amsterdam, IOS Press, 1998.

GUARINO, N., "Formal Ontologies and Information Systems", en GUARINO N. (ed.), *Formal Ontologies..., ob. cit*., pp. 3-15.

MAHESH, K., *Ontology Development for Machine Translation: Ideology and Methodology*, NMSU. Computin Research Laboratory. Technical Report MCCS-96-292-, New Mexico, 1996.

STEVE, G. y otros, "Integrating Medical Terminologies with Onions Methodology", 1998, disponible en http://saussure,irmkant.rm.cnr.it

MENU SALIR

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII)

VOL. II

Doctoranda: Nuria Rodríguez Ortega
Directora: Dra. Aurora Miró Domínguez
Tutor: Dr. Eugenio Carmona Mato

Málaga, 2002

MENU SALIR

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMERA TERCIO DEL SIGLO XVII)

VOL. II: ESTUDIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO:
TESAURO Y TEORÍA DEL ARTE

MENU SALIR

ÍNDICE DEL VOLUMEN

VOL. II ESTUDIO TEÓRICO Y METODOLÓGICO: TESAURO Y TEORÍA DEL ARTE

ÍNDICE DEL VOLUMEN 5

ÍNDICE DE FIGURAS 7

III. DESCRIPCIÓN, FUNCIONAMIENTO Y UTILIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO INTEGRADO 11

III.1. CONCEPCIÓN, ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO 15

III.2. UTILIDADES, OBJETIVOS Y POTENCIALIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO 123

III.3. SOFTWARE Y SISTEMA DE GESTIÓN: EL GESTOR DE TERMINOLOGÍAS ONTO TERM™ 131

IV. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES Y TERMINOLÓGICAS DEL ÁMBITO PICTÓRICO-ARTÍSTICO A LA LUZ DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII) 137

IV.1. LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA. CARACTERÍSTICAS, IMPLICACIONES Y TIPOS 143

IV.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: ESTRUCTURA SEMÁNTICO-NOCIONAL Y TIPOLOGÍA CONCEPTUAL 213

IV.3. CONSIDERACIONES SOBRE LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICO-TERMINOLÓGICA: TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA 299

IV.4. CONTEXTO Y ESQUEMAS IDEOLÓGICOS: SISTEMATIZACIÓN Y CODIFICIÓN DE LOS MARCOS DE TEORIZACIÓN 323

V. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO 355

BIBLIOGRAFÍA 369

MENU SALIR

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE FIGURAS DEL VOL. I

Fig. 1: La lengua bajo nuestro punto de vista 53
Fig. 2: Subámbito de intersección con la Lingüística 57
Fig. 3: La palabra como hecho lingüístico 65
Fig. 4: Subámbito de intersección con la Terminología/Terminografía..... 85
Fig. 5: La unidad terminológica según la TGT..... 90
Fig. 6: Perspectiva onomasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978)..... 91
Fig. 7: Perspectiva semasiológica sobre el modelo triangular de S. Ullmann (1978)..... 92
Fig. 8: *Dèmarches* / paradigmas terminológico y lexicológico 93
Fig. 9: Abstracción del significado lingüístico en las unidades terminológicas (independencia de los planos) 97
Fig. 10: Vector conceptual según el modelo de espacio cognoscitivo de J. C. Sager (1990) 120
Fig. 11: Subámbito de intersección con la Onomántica..... 143
Fig. 12: El hecho artístico como fenómeno multidimensional y plural 153
Fig. 13: Ámbito interdisciplinar de estudios artísticos..... 157
Fig. 14: La unidad terminológica lingüística como objeto semiótico complejo 176
Fig. 15: El modelo trapezoidal de Heger como modelo explicativo 178
Fig. 16: Perspectiva semasiológica en el modelo trapezoidal de Heger..... 180
Fig. 17: Perspectiva semasiológica en el modelo de signo terminológico..... . 181
Fig. 18: Perspectiva onomasiológica en el modelo de signo terminológico 183
Fig. 19: Integración de paradigmas en el modelo de signo terminológico..... 186
Fig. 20: Complementariedad de perspectivas y paradigmas 187
Fig. 21: El término discursivizado en el modelo de signo terminológico..... 211
Fig. 22: Esfera significativa del signo terminológico lingüístico como parte de la esfera significativa global de la palabra 212
Fig.23: Representación gráfica de la macroestructura de un tesauro con su microestructura de relaciones internas..... 236
Fig. 24: Esfera significativa del *término-palabra*..... 239
Fig. 25: Gráfico-síntesis del modelo polivalente de descripción semántico-nocional 246

Fig. 26: Agrupación de la polisemia de las palabras bajo su forma léxica correspondiente 256

Fig. 27: Reduplicación de las entradas correspondientes a términos polisémicos en los productos terminográficos 265

ÍNDICE DE FIGURAS DEL VOL. II

Fig. 28: Estructuración temática del ámbito semántico-nocional [GA] *Sujetos agentes de la pintura* 31

Fig. 29: Fragmento del sistema nocional correspondiente al ámbito [NE] 32

Fig. 30: Representación gráfica del sistema categorial jerárquico (macroestructura) 34

Fig. 31: Hipervinculación entre la macroestructura general (sección 3.1.) y las representaciones gráficas del sistema categorial jerárquico (sección 3.2.) 39

Fig. 32: Hipervinculación entre las representaciones gráficas del sistema categorial (sección 3.2.) y la representación jerárquica de los sistemas nocionales (sección 3.3.) 40

Fig. 33: Hipervinculación entre la representación gráfica del sistema categorial (sección 3.2.) y los registros informativos de cada una de ellas (sección 4.1.) 42

Fig. 34: Registro informativo perteneciente a las categorías y subgrupos semánticos 45

Fig. 35: Polijerarquía del concepto INGENIO (2) 50

Fig. 36: Representación de los equivalentes conceptuales en la presentación gráfica de la estructura nocional del tesauro pictórico-artístico (sección 3.3.) 57

Fig. 37: El macroconcepto y las reinterpretaciones particulares que lo constituyen, con sus zonas de confluencia o solapamiento 61

Fig. 38: Relación lógico-jerárquica de género y especie 63

Fig. 39: Representación gráfica de la estructura jerárquico-nocional 65

Figs. 40 y 41: Convenciones para la representación gráfica de la terminología y de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades nocionales 66

Fig. 42: Representación gráfica de la relación de falsa equivalencia 68

Fig. 43: Representación gráfica de la familia de términos -o campo denominativo- asociada a una unidad nocional 70

Fig. 44: Convención para la representación gráfica de los conceptos que carecen de designación específica 78

Fig. 45: Convención para la representación gráfica de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades terminológicas 78

Fig. 46: Convención para remitir a otros términos sinónimos 79

Fig. 47: Hipervinculación entre la representación gráfica de la estructura nocional y los registros conceptuales de cada una de las nociones representadas 81

Fig. 48: Hipervinculación entre el registro conceptual de una noción y los registros de sus conceptos equivalentes 82

Fig. 49: Conformación de los códigos de referencias 83

Fig. 50: Representación gráfica de las reinterpretaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan 85

Fig. 51 Representación gráfica de las especificaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan 85

Fig. 52: Ámbito relacional y contextual del concepto ARTIFICIO (1)..... 87

Fig. 53a: Contenido y presentación formal del artículo de la sección lexicográfica [TES II] 95

Fig. 53b: Remisión de sinónimos en la sección lexicográfica 96

Fig. 54: Hipervinculación entre las acepciones recogidas en la sección lexicográfica y los registros del corpus conceptual (sección 4.4) 97

Fig. 55: Distribución formal de los distintos tipos de información que constituyen los registros de la sección 4 103

Fig. 56: Información de carácter conceptual contenida en los registros de la sección 4.4..... 107

Fig. 57: Información estructural y relacional de los registros conceptuales (sección 4.4.) 108

Fig. 58: Información de carácter terminológico-lingüística contenida en los registros conceptuales (sección 4.4.)..... 113

Fig. 59: Información y configuración de los registros relativos a los equivalentes conceptuales 117

Fig. 60: Información y configuración de los registros relativos a las tipologías conceptuales, relacionales y terminológicas..... 119

Fig. 61: Información y configuración de los registros relativos a los tipos de teorías y marcos de teorización 121

Fig. 62: Nudos superiores de la ontología de conocimiento general Mikrokosmos 250

MENU SALIR

III. DESCRIPCIÓN, FUNCIONAMIENTO Y UTILIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO INTEGRADO

MENU SALIR

ESQUEMA E ÍNDICE

III.1. CONCEPCIÓN, ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO .... .15

III.1.1. CONCEPCIÓN GENERAL DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO. 17

III.1.2. ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO: PARTES Y COMPONENTES..... 25

III.1.2.1 [TES I] Construcción terminográfica. la estructura de conocimiento artística y el corpus conceptual 26

III.1.2.1.a. *Estructura de conocimiento y representaciones conceptuales* 29

III.1.2.1.ab. *Organización macroestructural del tesauro pictórico-artístico y aspectos relacionados* 34

III.1.2.1.ac. *Los sistemas nocionales y su representación Jerárquica* 46

III.1.2.2. [TES II] Construcción lexicográfica. El corpus lingüístico pictórico-artístico 91

III.1.2.2.a *Configuración e información de la sección lexicográfica del tesauro pictórico- artístico* 92

III.1.2.2.aa. *Configuración de la macroestructura y orientación de las entradas*..... 92

III.1.2.2.ab. *Información y microestructura lexicográfica* 93

III.1.2.2.b. *Correlación e interrelación entre las partes* 98

III.1.2.3. Componentes del tesauro pictórico-artístico..... 99

III.1.3. EL CORPUS CONCEPTUAL Y LA CONFIGURACIÓN DE LOS REGISTROS 101

III.1.3.1. Configuración del registro conceptual y tipos de información 102

III.1.3.1.a. *Información de carácter conceptual* 104

III.1.3.1.b. *Información lingüístico-terminológica*.....111

III.1.3.2 Tipos de registros 118

III.2. UTILIDADES, OBJETIVOS Y POTENCIALIDADES DEL TESAURO PICTÓRIO-ARTÍSTICO 123

III.3. SOFTWARE Y SISTEMAS DE GESTIÓN: EL GESTOR DE TERMINOLOGÍAS ONTO TERM™ 131

III.1. CONCEPCIÓN, ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO

MENU SALIR

III.1.1. CONCEPCIÓN GENERAL DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO

Todos los aspectos considerados en los capítulos anteriores: paradigmas, unidades terminológicas (*término-símbolo* y *término-palabra*), semánticas, conceptos lógicos y significados lingüísticos, etc., entendidos como realidades plurales pero complementarias, se proyectan y materializan de modo concreto en nuestro proyecto de tesauro.

Así pues, una vez precisados los principios teóricos y metodológicos que constituyen el fundamento sobre el que se asienta nuestro trabajo, dedicaremos esta tercera parte a exponer el tipo de construcción y producto que es en particular el tesauro de términos y conceptos pictórico-artísticos que proponemos, así como su funcionamiento y la concepción general que lo preside.

1. *Integración de paradigmas.* Digamos en primer lugar que, de acuerdo con el criterio de integración y complementación que rige nuestro planteamiento teórico y metodológico, este tesauro se configura como un producto integrado, fruto de la combinación en una única construcción de lo que hemos llamado en sentido amplio productos lexicográficos y terminográficos [II.2.4.1], esto es, elaboraciones y construcciones lingüísticas y terminológicas desarrolladas por las disciplinas de la Terminografía y la Lexicografía, en relación, a su vez, con los principios sistematizados por la Terminología y la Lexicología respectivamente.

En consecuencia, nuestro tesauro integra, combina y complementa los que hemos venido denominando *paradigmas lexicográfico* y *terminográfico*, vinculados respectivamente a los *paradigmas lexicológico* y *terminológico* [II.2.1], incorporando, pues, todas sus implicaciones

conceptuales, sus valores heurísticos y cognitivos, así como la posibilidad de desarrollar los dos tipos de semánticas que constituyen el modelo polivalente trazado en la sección II de esta exposición [fig. 25].

Dicho de otro modo, nuestro tesauro se concibe y se configura como un producto dual, en la medida en que posee dos estructuras en una misma construcción, estructuras que, además, se encuentran mutuamente interrelacionadas. Cada una de ellas, que constituye una parte distinta de dicho tesauro, responde a los principios de construcción terminográfica y lexicográfica, asumiendo las características de los *paradigmas terminológico* y *lexicológico* a los que respectivamente se asocian. Volveremos a esta cuestión de la estructuración y partes del tesauro en el capítulo siguiente.

Advirtamos también que es en esta integración donde se concreta de modo material y efectivo ese espacio de relación interdisciplinar con el que abríamos esta exposición [II.1] y que forma parte, como ya dijimos entonces, de la propuesta teórica y metodológica que ha inspirado nuestra investigación.

2. *Objeto multidimensional y polivalente.* Asimismo, tanto la concepción general del tesauro como su propia estructura se explica en función del concepto de término multidimensional [fig. 21] que forma parte de nuestra formulación teórica previa, esto es, el signo terminológico entendido como una unidad múltiple, poliédrica y polivalente que integra, al menos, tres dimensiones mutuamente interconectadas: conceptual (o cognoscitiva), lingüística y textual, las cuales se corresponden a su vez con las distinciones teóricas que hemos realizado en la segunda parte de esta exposición entre el *término-símbolo*, o el término como representante neutro de un concepto especializado, registrado en la parte terminográfica; el *término-palabra*, o el término como unidad lingüística especializada, registrado en la parte lexicográfica; y el *término textualizado,* o el término como unidad lingüística actualizada y utilizada en una situación comunicativa concreta, que es el que se registra en los fragmentos textuales incorporados al discurso del tesauro.

Esto implica también que la perspectiva desde la que abordamos nuestra investigación y, por tanto, la que define el tesauro propuesto es igualmente triple. Hablamos, pues, de un punto de vista triádico por lo que respecta al enfoque, análisis y tipo de información que va a quedar registrado en él.

Pese a que ya en los capítulos anteriores nos hemos referido a esta triple perspectiva que define nuestra investigación, nos interesa destacar especialmente dicha circunstancia a fin de matizar que, pese a lo que se suele entender cuando hablamos de estudios terminológicos: a saber, un estudio sobre vocabularios especializados o sobre los conceptos representados por tales términos, en nuestro caso concreto, la investigación terminológica deviene en un análisis epistemológico, lingüístico y textual-discursivo de nuestro ámbito de especialidad, sin que ninguna de las tres vertientes pueda ser excluida, en la medida en que las tres forman parte de lo que hemos definido como realidad terminológica.

Asimismo, esta construcción se enriquece con la incorporación, junto con los principios y mecanismos terminográficos y lexicográficos, de los diversos aspectos tomados del campo de la Onomántica [II.1.3.], la Ontología [II.2.3.1.ca.] y la Epistemografía [II.2.3.1.cb.] ya considerados, por lo que más que dual tenemos que decir que –al igual que su objeto: la unidad terminológica en su triple dimensión- nos encontramos ante un producto polivalente y múltiple.

3. *Dimensión pragmática.* Desde un punto de vista más pragmático, es decir, en virtud de su potencial operatividad, rendimiento y utilidad en nuestro campo de especialidad, hemos concebido este tesauro -y así ha sido desarrollado-, en primer lugar, como un instrumento de carácter cognoscitivo, esto es, un instrumento informativo, documental, pedagógico y formativo, en el que se compilan, ordenan y describen las unidades lingüísticas, conceptuales y textuales con toda su información asociada, a fin de ponerlas al alcance de los especialistas. Por eso, hablamos fundamentalmente de un objeto de conocimiento, en la medida en que alberga y transmite un tipo de saber que, además, no es monodimensional: por una parte, comporta una información de tipo lingüístico, conceptual y

textual, tal y como acabamos de decir; pero por otra, la descripción semántica de dichas unidades conlleva de modo inherente una información extralingüística sobre ese sector de la realidad -empírica o conceptual- que constituye nuestro ámbito de actuación propio y específico[1].

A su vez, la integración de paradigmas y métodos que lo fundamenta hace de este modelo de tesauro que proponemos un gran instrumento de definición semántico-nocional y lingüística, que nos proporciona una descripción multidimensional y plural del hecho terminológico y de la realidad conceptual que éste lleva asociada.

En segundo lugar, y en relación con lo anterior, concebimos este tesauro como una herramienta de trabajo orientada a facilitar la investigación terminológico-conceptual de los especialistas en el marco de ese espacio de relación interdisciplinar propuesto, por lo que ofrece una serie de utilidades, de cuyo número y tipo hablaremos más detenidamente en el capítulo III.4. de esta tercera parte.

En consecuencia, nuestro tesauro integrado se caracteriza fundamentalmente por haber sido concebido para tener una aplicación práctica inmediata, una operatividad efectiva en nuestro dominio de especialidad, y sólo en el contexto de dicha condición instrumental puede entenderse plenamente.

Pero, además, como tal instrumento y herramienta, este tesauro revierte sobre la propia disciplina, ya que el proceso mismo de su construcción y elaboración lleva implícito un desarrollo epistemológico y metodológico susceptible de contribuir a la necesaria actualización y progreso de nuestro ámbito de estudio, que pone así al día sus instrumentos y recursos, al mismo tiempo que amplía su aparato teórico y sus métodos de investigación.

[1] Por este motivo, Boulanger ha afirmado que "el discurso lexicográfico es un metalenguaje que nos habla de la propia disciplina". (BOULANGER, J-C. Y L´HOMME, M-C., "Les Technolectes dans la pratique dictionnairique générale. Quelques fragments d´une culture", *Meta,* vol. XXXVI, 1, 1991, pp. 23-39).

4. *Condición hipertextual.* Otra de las características distintivas y definitorias que forman parte de la concepción del modelo de tesauro que proponemos es su condición hipertextual[2] y, por tanto, su vinculación directa y consustancial con los soportes informáticos o digitales, así como con los recursos de la Web y los modos de consulta online. Esa indispensable puesta al día de los recursos que el desarrollo epistemológico de toda disciplina necesita nos exige una oportuna adecuación y aprovechamiento de las posibilidades inherentes tanto a los sistemas informáticos como a esta interesante herramienta de comunicación e interrelación que es el mundo internáutico; no hacerlo, sería cerrar los ojos al futuro. Creemos, pues, que el tipo de tesauro propuesto puede constituirse en un instrumento capaz de dar respuesta a estas necesidades, como trataremos de demostrar en las páginas siguientes.

A su vez, esta naturaleza hipertextual determina buena parte de los aspectos relativos a su construcción, configuración y estructura, según iremos viendo también en los epígrafes subsiguientes, como por ejemplo el uso del lenguaje HTML para la construcción de los documentos destinados a la red. En cualquier caso, dicha circunstancia no obvia el que sea posible y necesario una versión impresa, como la que aquí presentamos.

5. *Carácter codificado.* También por lo que respecta a su naturaleza y condición, el modelo de tesauro propuesto, en cuanto construcción lexicográfica y terminográfica integrada, comparte con este tipo de productos su mismo carácter codificado, lo que quiere decir que, a diferencia de la realidad textual y discursiva, entendida ésta como lugar de la actualización concreta, uso individual y funcionamiento real del lenguaje, este tipo de elaboraciones se nos presentan como el resultado de una codificación realizada a posteriori por el investigador, la cual, en la mayoría de los casos, se lleva a cabo sobre la propia realidad de los discursos, que sirven como corpus documental y fuente de información. Este hecho supone

[2] El hipertexto es un lenguaje que permite la navegación textual entre diversos documentos a partir de los llamados hiperelances (o hipervínculos), esto es, una señal marcada en la pantalla y reconocida por el programa desde la que podemos acceder directamente -haciendo clic con el ratón- a otro lugar de ese documento o a otro documento distinto.

que buena parte de la información que se encuentra registrada en nuestro tesauro ha experimentado un proceso de sistematización y codificación previa -análisis, registro, clasificación, formalización, etc.- y que, a su vez, ésta se halla formal y rigurosamente regulada por lo que a su aparición y presentación se refiere[3].

Ciertamente, existe una diferencia fundamental entre las obras lexicográficas y terminográficas y las manifestaciones textuales o discursivas en función, entre otras cosas, del estatuto diverso que en cada caso asumen las unidades lingüísticas y terminológicas: entidades fijas, descontextualizadas, reguladas en su forma y codificadas en su espectro semántico, en las primeras; unidades actualizadas y usadas en una situación comunicativa concreta, en las segundas, donde asumen un componente ineludible de variabilidad, individualidad, historicidad e, incluso, imprevisibilidad. Pero, puesto que entendemos que cada una de ellas posee un valor e interés propio e insustituible, y que asimismo no tienen por qué ser consideradas como una dicotomía irreducible, sino perspectivas complementarias y mutuamente enriquecedoras, por lo que a nuestra postura se refiere, hemos optado por integrarlas en nuestro modelo de tesauro, según veremos en los epígrafes subsiguientes, que de este modo nos ofrece una codificación y formalización explícita de la realidad conceptual y lingüístico-terminológica artística, pero al mismo tiempo los contextos concretos en la que ésta se manifiesta en la inmediatez de su uso y en su funcionamiento real.

En relación con este aspecto debemos precisar también que, en la elaboración de nuestro tesauro, el criterio adoptado ha sido el de conjuntar el componente de artificialidad que lleva implícito todo proceso de sistematización y codificación -con sus dosis inherentes de subjetividad y coyunturalidad suscrita a los intereses específicos del proyecto- y la adecuación a los sistemas nocionales pictórico-artísticos tal y como éstos se nos revelan a través de los textos mismos, tratando de mediatizar lo menos posible la construcción y representación de la estructura cognitiva artística.

[3] En relación con las convenciones y principios seguidos en la presentación de la información registrada en el tesauro, remitimos al capítulo III.1.2. y, especialmente, al epígrafe III.1.2.1.ac, en el que tratamos de

Así, pretendemos que ésta sea fiel reflejo de cómo se concibe y entiende la dimensión conceptual pictórico-artística en el periodo que consideramos.

6. Finalmente, concluiremos esta primera aproximación precisando que el tesauro que aquí presentamos debe entenderse como lo que realmente se propone, es decir, un modelo, fruto de los estudios realizados y de las conclusiones obtenidas al respecto, y que como tal ha sido concebido pensando:

a) en su necesaria *versatilidad*, a fin de que pueda ser utilizado en cualquier tipo de investigación terminológico-conceptual que quiera realizarse en nuestro campo de especialidad, según los criterios expuestos en el capítulo II.1.4.;

b) en su conveniente *flexibilidad*, siendo, pues, susceptible de experimentar, sobre el planteamiento, concepción y estructura básica que lo define como tal, cambios, remodelaciones y ajustes en las ocasiones en que las investigaciones subsiguientes sobre la realidad artística y su teoría así lo requieran;

c) y en su condición de *producto abierto e interactivo*, lo que implica asumir que, por una parte, no lo concebimos como un trabajo completamente concluso y terminado, sino como el principio de un amplio proyecto de investigación encaminado a engrosar y completar sin solución de continuidad el tipo de información que ya se encuentra compilada, sistematizada y codificada en dicho tesauro; por otra, que este proceso de crecimiento y desarrollo se entiende dentro de un marco de interacción con el conjunto de sus usuarios activos y potenciales.

Este último aspecto supone, a su vez, hacer viable la idea de establecer en la comunidad de especialistas una adecuada colaboración interactiva a partir de procesos de *feedback*, convenientemente sistematizados y formulados, y a partir de la conformación de una red de trabajo (*network*), la cual, apoyándose en las posibilidades que nos ofrece hoy la comunicación online, pueda servir para el desarrollo de un

las convenciones y los símbolos ortotipográficos empleados.

interesante escenario de investigación terminológico-conceptual. Volveremos sobre este aspecto de nuestra propuesta de tesauro en el capítulo III.4. de esta tercera parte.

III.1.2. ESTRUCTURA Y CONFIGURACIÓN DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO: PARTES Y COMPONENTES

Según ya hemos dicho, nuestro tesauro se concibe y configura como un producto integrado y dual, en la medida en que combina e interconexiona en una misma unidad los principios de construcción terminográfica y lexicográfica con sus paradigmas respectivos, los cuales dan lugar, a su vez, a las dos estructuras, distintas pero correlacionadas, que conforman dicho tesauro.

Cada una de estas estructuras, que constituyen partes diferenciadas del tesauro –[TES I] y [TES II]-, al quedar vinculadas a unidades (conceptuales y lingüísticas), semánticas (epistemológica y lingüística) y modos de descripción diversos, adecuados en cada caso a la naturaleza de su objeto específico (conceptos y palabras), responden también a diferentes criterios de ordenación, organización y presentación gráfica, comportando cada una de ellas un distinto pero complementario valor heurístico, didáctico y cognoscitivo.

Pues bien, en el siguiente capítulo expondremos los criterios específicos que han presidido la configuración de estas partes, así como sus características, constitución y funcionamiento. También a lo largo de la siguiente exposición, y en la medida en que sea necesario, iremos precisando los símbolos y las convenciones ortotipográficas que hemos utilizado en su presentación gráfico-visual o configuración formal.

En relación con este último aspecto, debemos insistir en la importancia que comporta dicha configuración en productos de estas características, sobre todo desde el punto de vista didáctico y pragmático, habida cuenta que tales elaboraciones se conciben, según ha quedado dicho, como instrumentos cognoscitivos y herramientas de trabajo cuya información también se encuentra formalizada y codificada desde el punto de vista de su presentación. En consecuencia, estas convenciones y símbolos a los que nos referimos, y a los que hemos dedicado una especial atención durante el proceso de construcción del tesauro, tienen el fin de facilitar la legibilidad visual de la información

formalmente representada y codificada, y, por tanto, de contribuir a su mejor compresión.

III.1.2.1. [TES I] Construcción terminográfica. La estructura de conocimiento artística y el corpus conceptual

Esta parte es la que se rige por los principios de construcción terminográfica y, por tanto, la que asume las características vinculadas al paradigma terminológico-terminográfico definidas en la sección II de esta exposición, respondiendo asimismo a los principios y objetivos semántico-descriptivos de la Terminología.

Puesto que lo que en ella ordenamos, clasificamos y describimos, de acuerdo con el concepto de término como mero símbolo, etiqueta o designador neutro de las nociones[1], son unidades de conocimiento, conceptos lógicos de naturaleza especializada, es esta parte la que nos permite desarrollar una semántica de tipo epistemológico y, a su vez, llevar a cabo una estructuración de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística. Además, y en virtud de la configuración formal que adopta, esta parte también funciona como la representación visual y gráfica de dicha estructura.

En consecuencia, los términos registrados en esta parte actúan como representantes o símbolos nocionales, o lo que es lo mismo, como equivalentes directos y exactos de los conceptos a los que se refieren, según la fórmula convencional término = concepto. De ahí también que en esta parte del tesauro hablemos de una orientación conceptual de las entradas, puesto que lo registrado en ella son, precisamente, unidades conceptuales representadas por algún tipo de expresión terminológica.

Por lo que concierne a sus objetivos semántico-descriptivos y, por tanto, al tipo de información que en líneas generales vamos a encontrar en esta parte, podemos sintetizar una serie de puntos básicos, según se recoge en el gráfico

[1] Es decir, la vertiente del signo terminológico que hemos denominado *término-símbolo* [fig. 18].

de la fig. 25 [II.2.3, vol. I, p. 241], y que, como podemos comprobar, implican todo un ejercicio de índole epistemológica[2]:

a) *delimitación, clasificación y descripción* de los conceptos y de los sistemas conceptuales pictórico-artísticos;

b) *ordenación y estructuración* de nuestro dominio de especialidad en campos temáticos y semánticos, así como en sus diferentes vertientes teórico-metodológicas, labor necesaria para dicha delimitación y clasificación, y que configura el contexto en el que poder resituar los conceptos y sistemas conceptuales identificados en los discursos;

c) *elaboración sistemática de conjuntos nocionales* internamente estructurados mediante una serie de relaciones lógico-semánticas (microestructura), también sistematizadas y definidas en función de la especificidad pictórico-artística constatada;

d) *construcción y representación gráfica* de la estructura de conocimiento obtenida;

e) *ajuste de la referencia nocional de los té*rminos, esto es, adscripción de cada término a las unidades conceptuales que, según lo constatado, suele representar en los discursos, lo cual, implícito en los puntos anteriores, puede ayudar a clarificar la ambigüedad de los términos más equívocos en contexto; y

f) *constitución de campos denominativos*, es decir, conformación de grupos o familias de términos que funcionan como sinónimos en los discursos, lo que nos permitirá obtener un registro descriptivo de las expresiones lingüísticas empleadas –sincrónica y diacrónicamente- por los distintos especialistas o por los diferentes contextos teóricos en la designación de una determinada unidad nocional.

[2] Por lo que respecta a los valores heurísticos y cognitivos implícitos en este modo de entender el término, recuérdese lo dicho en el epígrafe II.2.1.4.a.

Pues bien, una vez expuestas las líneas básicas de actuación, a lo largo de las páginas siguientes veremos cómo se organiza el conjunto de esta información y cómo se encuentra formal y gráficamente representada en el tesauro.

Por lo que respecta a su conformación y organización general, esta parte terminográfica, de naturaleza conceptual y epistemológica, se encuentra constituida, a su vez, por dos grandes secciones generales, internamente subdivididas[3]:

1. una primera (sección 3), en la que se procede a la clasificación, estructuración y ordenación sistemática de la dimensión cognoscitiva artística, aplicando los mecanismos lógico-semánticos mencionados en capítulos anteriores [II.2.3.1], y en la que dicha estructuración y reordenación queda formal y visualmente representada en una determinada configuración gráfica; y

2. una segunda parte constituida por lo que llamaremos *corpus conceptual* (sección 4), es decir, el conjunto de todos los registros conceptuales, organizados alfabéticamente según su término representativo (*término entrada*), y en los que se compila y ordena la información pertinente, tanto nocional como lingüístico-terminológica, relativa a cada noción, categoría temática o tipología registrada.

En el epígrafe siguiente, nos centraremos en la primera de estas partes, dejando para el capítulo III.1.3. los aspectos referentes a la concepción, conformación y tipos de información que configuran los registros del corpus conceptual.

[3] Véase conjuntamente el índice del tesauro pictórico-artístico (vol. III).

III.1.2.1.a. *Estructura de conocimiento y representaciones conceptuales*

Para la construcción de la estructura de conocimiento pictórico-artística, nos hemos regido por diversos criterios, de los que hablaremos a continuación, y hemos procedido según un plan de actuación que, junto a la indagación y análisis de las características específicas y distintivas del universo nocional artístico [v. IV.2.], nos ha supuesto llevar a cabo una auténtico labor de reorganización epistemológica de nuestro ámbito de especialidad.

1. *Restricción discursiva y enfoque teórico.* El primer criterio al que queremos aludir se refiere a la restricción cronológica y textual-discursiva que nosotros mismos nos hemos impuesto a fin de hacer operativa y viable la presente investigación, según ha quedado expuesto en la Introducción. Esto quiere decir que tanto la construcción de dicha estructura de conocimiento como los estudios conceptuales pertinentes se han llevado a cabo en función de los discursos del *Arte de la Pintura* (1649), de F. Pacheco, y de los *Diálogos de la Pintura* (1633), de V. Carducho, que son los dos tratados teóricos que han constituido nuestro seleccionado corpus documental.

Así pues, la sistematización específica que nosotros presentamos está deducida y adecuada a la especificidad y singularidad de dichos discursos, conformándose, en consecuencia, en la proyección y reflejo de las concepciones particulares de ambos teóricos. Pero, si bien esto es así, con esta construcción hemos pretendido, además, formular y dejar establecido un esquema básico que, aunando criterios de flexibilidad, versatilidad y generalidad, pueda servir de marco para las futuras investigaciones relacionadas con la descripción y clasificación de los distintos conceptos y sistemas nocionales operativos durante la Edad Moderna de la Pintura.

De esta manera, el trabajo que nosotros presentamos conjuga lo general: sistema de categorías temáticas y semánticas, organización del dominio en ámbitos conceptuales, codificación tipológica de conceptos, etc.; con lo

particular y singular: las unidades y sistemas nocionales identificados concretamente en los discursos analizados.

Asimismo, tenemos que hacer mención de otro aspecto igualmente condicionante que matiza la manera de entender la estructura y la clasificación que nosotros presentamos: nos referimos al enfoque o, si se quiere, al punto de vista teórico, que es la perspectiva -de acuerdo con el corpus documental seleccionado- desde la que nos situamos para llevar a cabo nuestra investigación. Es decir, que nuestro estudio conceptual y, por tanto, nuestro tesauro se centra en las unidades nocionales y en la dimensión cognoscitiva pictórico-artística según éstas aparecen, se definen, entienden y describen en los discursos teóricos sobre la pintura, independientemente de que los conceptos identificados sean en sí de naturaleza teorética o no. En cualquier caso, esta circunstancia no obvia el que en su desarrollo futuro no sólo se pueda sino que sea necesario ampliar estos criterios, incorporando otros tipos de discursos vinculados a otras dimensiones de la realidad pictórica, como la jurídico-administrativa, económico-mercantil, etc.

2. *Mecanismos de estructuración.* Para llevar a cabo esta reorganización conceptual y ordenación sistemática, hemos aplicado los mecanismos de estructuración y clasificación lógico-nocional que, tomados del campo de la Terminología/Terminografía, la Epistemografía, las Ciencias de la Documentación y la Ingeniería del Conocimiento (ontología), se encuentran sintetizados en el gráfico de la fig. 24 del capítulo II.2.3.

La conjunción de todos ellos, en mutua complementación y correspondencia, es lo que explica cómo se configura y construye esta parte de nuestro tesauro, que se adecua así, en su propia estructura, a nuestros objetivos descriptivo-semánticos exhaustivos.

Por un lado, y siguiendo los criterios de la Epistemografía (C. de la Documentación), hemos utilizado los principios de la *clasificación temática* para llevar a cabo una sistematización categorial de nuestro ámbito de especialidad, que queda así organizado en una estructura jerárquica de macrocategorías, categorías y subcategorías temáticas, que a modo de niveles diversos en extensión y especificidad semántica –de lo más amplio a

lo más particular, y de lo más abstracto a lo más concreto-, nos permite mediante su disposición jerárquica ir profundizando en la dimensión cognoscitiva artística. A modo de ejemplo, reproducimos a continuación la estructuración temática del ámbito que hemos dedicado a los agentes individuales relacionados con la actividad pictórico-artística.

[GA] SUJETOS AGENTES DE LA PINTURA
[GA-21] **AGENTES: INDIVIDUOS**
[GA-21.1] *<conceptos generales>*
[GA-21.2] *<agentes relacionados con la pintura (no específicamente artistas)>*
[GA-21.2.1] *<según las disciplinas y facultades>*
[GA-21.2.1.1] *<ciencias>*
[GA-21.2.1.2] *<letras humanas>*
[GA-21.2.1.3] *<disciplinas sagradas>*
[GA-21.2.2] *<relacionados con las pinturas sagradas>*
[GA-21.2.3] *<otros>*
[GA-21.3] *<artistas y artífices (no específicamente pintores) >*
[GA-21.3.1] *< conceptos de aplicación general en las artes>*
[GA-21.3.2] *<artistas y artífices según las artes>*
[GA-21.3.2.1] *<arquitectura y construcción>*
[GA-21.3.2.2] *<escultura>*
[GA-21.3.2.3] *<orfebrería y artes decorativas>*
[GA-21.3.2.4] *<artes mecánicas>*
[GA-21.4] *<pintores y tipos de pintores>*
[GA-21.4.1] *<conceptos generales>*
[GA-21.4.2] *<tipos de pintores sistematizados teóricamente>*
[GA-21.4.2.1] *<según la manera de obrar (1)*>*
[GA-21.4.2.2] *<según la manera de obrar (2)*>*
[GA-21.4.3] *<tipología general de pintores>*
[GA-21.4.3.1] *<según la parte de la pintura>*
[GA-21.4.3.2] *<según la técnica pictórica>*
[GA-21.4.3.3] *<según el género pictórico>*
[GA-21.4.3.4] *<según la titulación o grado de formación>*
[GA-21.4.3.4.1] *<general>*
[GA-21.4.3.4.2] *<sistematización de F. Pacheco>*
[GA-21.4.3.5] *<según el uso de la pintura o tipo de dedicación>*
[GA-21.4.3.6] *<según el marco cronológico: concepción historiográfica>*
[GA-21.4.3.7] *<según el ámbito geográfico>*
[GA-21.4.3.8] *<según la calidad: categorización jerárquico-cualitativa>*
[GA-21.4.3.8.1] *<según la calidad artística o capacitación para el arte>*
[GA-21.3.3.8.1.1] *< generales>*
[GA-21.4.3.8.1.2] *<según la capacidad de mímesis (2)*>*
[GA-21.4.3.8.1.3] *<según el conocimiento de la teórica (1)* pictórica>*
[GA-21.4.3.8.1.4] *<según el conocimiento humanístico-literario>*
[GA-21.4.3.8.1.5] *<según el uso de la invención (7)*>*
[GA-21.4.3.8.1.6] *<según el uso del decoro>*
[GA-21.4.3.8.1.7] *<según la habilidad manual>*
[GA-21.4.3.8.2] *<según la calidad religioso-moral>*
[GA-21.4.3.9] *<según los efectos que causan las pinturas>*

Fig. 28: estructuración temática del ámbito semántico-nocional [GA] *Sujetos agentes de la pintura* (sección 3.2. del tesauro).

Esta organización en categorías es la que constituye la *macroestructura* que sirve de marco en el cual se ubican los distintos sistemas jerárquicos de conceptos, estructurados según un conjunto de relaciones semánticas o lógico-cognitivas diversas, convenientemente definidas, catalogadas y explicitadas[4], y que son las que conforman la *microestructura relacional interna* –u horizontal- del tesauro. Véase a continuación parte del sistema nocional jerárquico relativo a los componentes que constituyen las imágenes pictóricas, integrado, a su vez, en una jerarquía de categorías semánticas (ortográficamente en negrita).

[NE] **PINTURAS E IMÁGENES: ELEMENTOS, PARTES Y COMPONENTES**
[NE-57] **CONCEPTOS GENERALES Y PARTES GENERALES**
[NE-57.1] ***<conceptos generales>***
[NE-57.1/c] PARTE
pedazo de pintura
[NE-57.1/f] TODO
TUTTO (Vs.) [it.]
[NE-57.1/f.c] TODO DE LA FIGURA
[NE-57.1/f.f] TODO DE LA HISTORIA
[NE-57.2] ***<tipos de partes generales>***
[NE-57.2.1] ***<partes según su importancia jerárquica>***
[NE-57.2.1/c] cosas menos importantes [s.t.]
[NE-57.2.1/f] cosas principales [s.t.]
[NE-57.2.2] ***<partes según el tipo de obra pictórica>***
[NE-57.2.2.1] ***<partes de la iluminación>***
[NE-57.2.2.1/u] VIÑETA (1)
[NE-57.2.3] ***<partes generales no representativas>***
[NE-57.2.3/c] CAMPO
CAMPO [it.]
[NE-57.2.3/c.c] CAMPO NEGRO
[NE-57.2.3/g] LEXOS
SUELO
DISTANCIA
[NE-57.2.3/g.c] CUARTO SUELO
[NE-57.2.3/g.g] PRIMER SUELO*
[NE-57.2.3/g.k] SEGUNDO SUELO
[NE-57.2.3/g.ñ] TERCER SUELO
[NE-57.2.4] ***<partes generales representativas>***
[NE-57.2.4/c] ACOMPAÑAMIENTO
[NE-57.2.4/f] FIGURA (2)*
[NE-57.2.4/j] HISTORIA
ISTORIA [it.]
HISTORIADO
[NE-57.3] ***<conceptos relacionados con la representación figurativa: ángulos de visión>***
[NE-57.3/c] PERFIL (2)

Fig. 29: fragmento del sistema nocional jerárquico correspondiente al ámbito [NE], dedicado a las partes y componentes de las imágenes pictóricas.

[4] Por lo que respecta a la descripción, clasificación y codificación de los tipos de relaciones que en función de la especificidad pictórico-artística hemos establecido para la construcción de este tesauro, véase el capítulo IV.2.3, donde tratamos específicamente de esta cuestión.

Asimismo, este conjunto de conceptos organizado jerárquicamente, interna y multidimensionalmente estructurado, que se representa mediante un lenguaje formalizado -del que hablaremos más adelante-, ha sido concebido –y de este modo se ha desarrollado- como una auténtica *ontología* pictórico-artística, esto es, la representación de un cuerpo de conocimiento estructurado y formalizado que, a su vez, y como veremos en el capítulo IV.2.2.2, ha sido engarzado en una ontología del conocimiento general, haciendo así viable nuestra concepción del espacio de conocimiento como un *continuum* en interrelación. [II.1.2.2.cb.]

Así pues, la construcción lógico-cognitiva según los principios ontológicos [v. II.2.3.1.ca.], que nos permite configurar un cuerpo estructurado de conocimiento pero que no contempla la organización temática como elemento vertebrador, queda complementada y enriquecida en nuestro modelo de tesauro con la macroestructura categorial jerarquizada tomada de la Epistemografía

Por otra parte, y a fin de aumentar la especificidad definicional y la profundidad jerárquica de los sistemas lógico-cognitivos y de las categorías temáticas, hemos empleado también como mecanismo de estructuración la *clasificación por facetas*[5], desarrollada en el ámbito de las ciencias documentales, y que en líneas generales consiste en dividir algún aspecto de la materia o sector de la realidad analizado tomando como criterio determinados enfoques que se hacen explícitos: lo que llamamos *marca de faceta*.

En nuestro tesauro, esta clasificación puede desenvolverse en el nivel del concepto individual, quedando éste subdividido entonces en otras unidades conceptuales más específicas con las que mantiene una relación inclusiva de tipo jerárquico genérica (género-especie), por lo que la clasificación facetada participa en la construcción misma de los sistemas estructurales [véase en el ejemplo de la fig. 28 cómo a partir de [GA-21.4] el concepto *pintor* se va especificando en tipos de pintores más concretos, según diversos criterios de subdivisión]; y también puede desenvolverse en el nivel de los grupos

[5] Véase FOSKETT, D. J., *The construction of a faceted classification for a special subject*, London, Butterworth, 1959; VICKERY, B. C., *Faceted classification: a guide to construction and use of special schemes*, London, ASLIB, 1960 y RANGANATHAN, S. R., *The Colon Classification*, Rutger´s The State University, Graduate Scholl of Library Science, 1965.

temáticos o categorías de materias. Así, mediante la clasificación facetada, estos grupos y categorías se dividen y especifican en distintas subcategorías y subgrupos temáticos de conceptos.

III.1.2.1.ab. *Organización macroestructural del tesauro pictórico-artístico y aspectos relacionados*

1. *Organización macroestructural.* Como ha quedado indicado, la macroestructura se organiza a partir de campos o familias temáticas denominadas macrocategorías, categorías y subcategorías, las cuales mantienen entre sí una relación inclusiva: las subcategorías se incluyen dentro de las categorías, y éstas a su vez pertenecen a una macrocategoría determinada, de las que vienen a ser especificaciones temáticas [fig. 30].

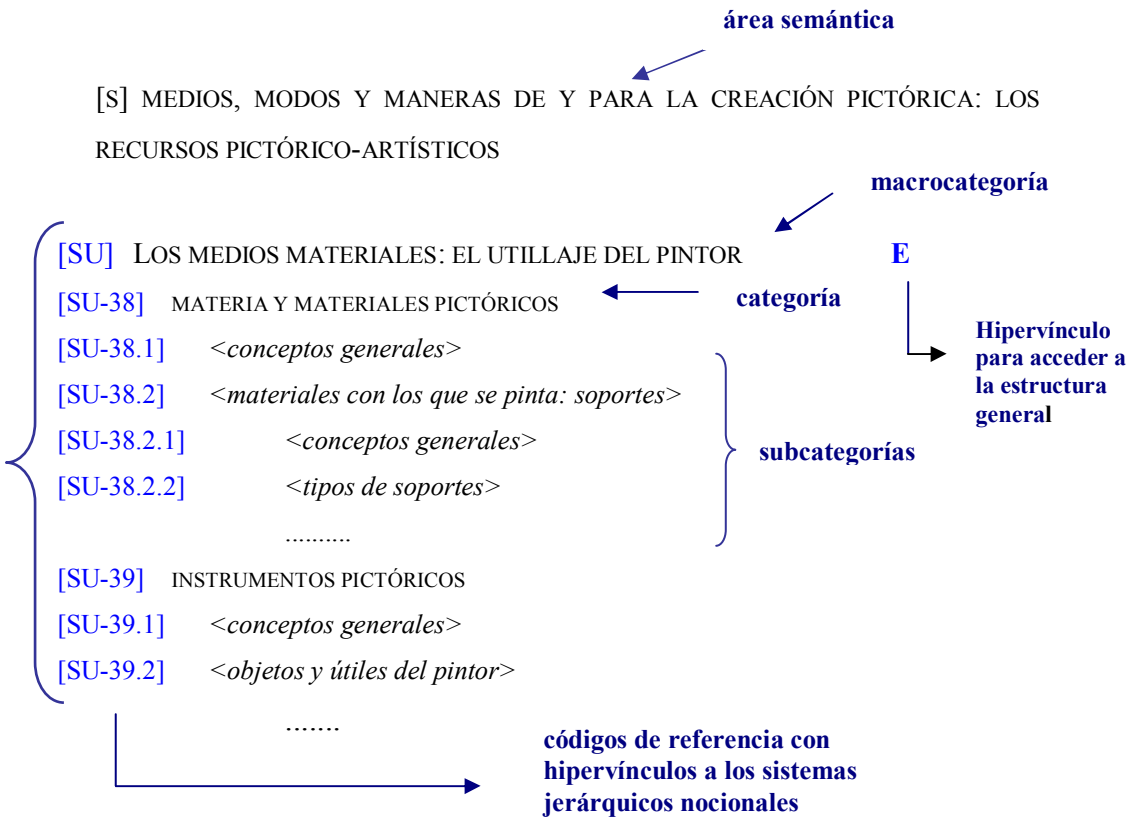


Fig. 30: representación gráfica del sistema categorial jerárquico (macroestructura).

El conjunto ordenadamente interrelacionado de macrocategorías, que son los vértices temáticos organizativos y vertebradores del espacio de conocimiento sobre el que trabajamos, es el que constituye la macroestructura conceptual.

A su vez, sobre las macrocategorías existe un nivel superior, que es lo que hemos denominado *área semántica,* y que, dentro de esta estructuración categorial, ha sido pensada con la función de reagrupar las distintas macrocategorías en una serie de ámbitos, más o menos homogéneos y singularizados, íntimamente vinculados a la concepción y entendimiento de la pintura durante el siglo XVII.

A su vez, las categorías o subcategorías también pueden mantener relaciones asociativas u horizontales entre sí, que es lo que hemos denominado -empleando la terminología característica de la Epistemografía- *escenario de relaciones*. Así, la categoría dedicada a las técnicas y procedimientos pictóricos puede mantener relaciones con las categorías dedicadas a los materiales y a los instrumentos de la pintura, vinculando cada técnica con los materiales e instrumentos a los que se asocia; con la categoría de agentes individuales, estableciendo relaciones con los tipos de pintores que las llevan a cabo; con la categoría de productos pictóricos, conectando los distintos tipos de pinturas con sus técnicas respectivas, etc.

Según podemos comprobar, mediante esta clasificación, se procede a una descompartimentación del conocimiento pictórico-artístico en campos o subcampos semánticos, correspondiendo la división mayor al dominio especializado propiamente dicho, que queda así individualizado dentro de la esfera del conocimiento general y, asimismo, organizado en sus distintos ámbitos temáticos y semántico-nocionales. Por su parte, el establecimiento de relaciones entre las diversas áreas nos permite hablar de una auténtica estructura categorial y no únicamente de una clasificación vertical con distintos niveles de profundidad jerárquica.

Por lo que respecta a la construcción y desarrollo concreto de dicha macroestructura y a los criterios que han regido en ese proceso, remitimos al epígrafe IV.2.1.2, en el que abordaremos expresamente esta cuestión en el marco de nuestra aproximación específica a la dimensión nocional

pictórico-artística. En cualquier caso, pueden consultarse las secciones 3.1 y 3.2 del tesauro, en las que se encuentra su representación gráfica.

2. *Código de referencia.* Esta estructuración y ordenación se proyecta de manera simbólica en el código de referencia que acompaña a cada una de las subdivisiones categoriales, identificándolas en el conjunto general. Dicho código es en realidad reminiscencia de los utilizados en los vocabularios sistemáticos y tesauros documentales tradicionales, por lo general impresos, que emplean este sistema para correlacionar sus dos partes –la clasificación sistemática y la alfabética- y para localizar, asimismo, el concepto requerido en la estructura: la parte alfabética, en la que se ordenan las unidades nocionales según este criterio, reenvía mediante el código de referencia identificativo de cada concepto al lugar exacto de la estructura en el que éste se ubica.

Aunque en nuestro modelo de tesauro este código de referencia también funciona –según veremos más adelante- como elemento de interrelación entre sus distintas partes, al permitir mantener correlacionadas las representaciones estructurales y jerárquicas, el corpus conceptual y la sección lexicográfica, en nuestro caso particular esta función queda minimizada, en la medida en que las distintas secciones se encuentran hipervinculadas en su formato digital o informático mediante enlaces hipertextuales, de manera que son los hipervínculos los que funcionan como los auténticos enlaces.

Por consiguiente, la importancia de este código de referencia en nuestro caso particular radica en que éste se constituye en una descripción sintética y simbólica de la macroestructura. Como puede observarse en el ejemplo de la fig. 29, se trata de un código alfanumérico en el que las letras hacen referencia al área semántica -[S]- y a la macrocategoría -[SU]-; el primer número, a la categoría -[SU-38]-; y los números sucesivos, a las distintas subcategorías -[SU-38.1.1.]-, según sus niveles jerárquicos. Así, todas las macrocategorías pertenecientes al área semántica [S] tendrán esta letra como primer rasgo identificador; todas las categorías incluidas en la macrocategoría [SU] tendrán esta combinación alfabética como elemento

distintivo; todas las subcategorías específicas de la categoría [SU-38] participarán igualmente de dicha referencia, y así sucesivamente.

Este código se completa con la información relativa a las unidades conceptuales individuales que se clasifican en el interior de tales grupos semánticos, como veremos más adelante, de tal manera que dicho código también se constituye en una descripción conceptual sintética de las distintas nociones que componen el tesauro, además de funcionar como su clave de identificación y localización en la estructura. De ello hablaremos en el epígrafe siguiente.

3. *Configuración y presentación gráfico-visual.* Por lo que respecta a su presentación gráfica y configuración formal, hemos utilizado, en primer lugar, el sistema tradicional de sangrado, tal y como se puede ver en la fig. 29, ya que pensamos que visualmente esta disposición gráfica facilita la legibilidad de la conformación jerárquica de la estructura.

Por lo que respecta a los enunciados de las categorías y subcategorías, denominados *niveladores*[6], también hemos optado por su jerarquización ortotipográfica. Así, para las macrocategorías y las categorías hemos utilizado la versalitas, mientras que las subcategorías aparecen en cursiva minúscula y entre corchetes angulares.

En lo que concierne al desarrollo y despliegue de la macroestructura en el tesauro propiamente dicho, hemos optado por elaborar dos tipos de representaciones, a fin de facilitar su visualización, legibilidad, compresión y consulta.

a) *Estructura general,* una primera configuración gráfica en la que se representa la estructura general, esto es, el conjunto de las áreas semánticas, ámbitos conceptuales, macrocategorías y categorías que funcionan como articuladoras y vertebradoras del espacio de

[6] Término tomado también del vocabulario de la Epistemografía. Se define como la "denominación de un campo conceptual sin utilidad analítica (exclusivamente organizativa). Las categorías son niveladores estructurales". (GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje..., ob. cit.,* p. 91). Asimismo, esta denominación es lo que en el *Art & Architecture Thesaurus* (desarrollado y gestionado por el *Vocabulary Program* (*Getty Research Institute*) de la Fundación J. P. Getty) se denomina *guide term*. (PETERSEN, T. Y BARNETT, P. J., *Guide to Indexing..., ob. cit.*)

conocimiento, convenientemente ordenadas y jerarquizadas. Concretamente, se corresponde con la sección 3.1. del tesauro (véase).

De esta manera, lo que obtenemos es una panorámica general de la estructura de conocimiento pictórico-artística, a partir de la cual, y mediante enlaces hipertextuales que ahora comentaremos, es posible ir profundizando progresivamente por sus distintos niveles, en función siempre de las necesidades del investigador o usuario. Evitamos así presentar de una sola vez la estructura totalmente desarrollada, que por su complejidad y exhaustividad podría dificultar su aprehensión como un todo global, coherente y organizado.

b) *Estructura específicas,* un segundo tipo de configuración gráfica en el que se representan las estructuras particulares correspondientes a cada una de las categorías, que aparecen así plenamente desarrolladas con sus distintas subcategorías específicas[7]. Como se puede comprobar si consultamos esta parte del tesauro, que se corresponden concretamente con la sección 3.2., el nivel de profundización jerárquica varía en cada una de las categorías, en función del grado de desarrollo y consistencia nocional que adquiere dicho ámbito conceptual en los discursos analizados.

4. *Funcionamiento.* Según acabamos de apuntar, estas representaciones estructurales, en su formato digital, se encuentran mutuamente interconectadas mediante enlaces hipertextuales. Así, haciendo clic con el ratón en el código de referencia de cualquiera de las categorías que conforman la macroestructura general representada en la sección 3.1. del tesauro, accedemos a la representación gráfica de la estructura particular y específica de la categoría seleccionada, incluida en la sección 3.2. [Fig. 31].

[7] La estructura correspondiente a la categoría dedicada a los agentes individuales del dominio pictórico-artístico que hemos representado en la fig. 28 constituye una de estas configuraciones gráficas.

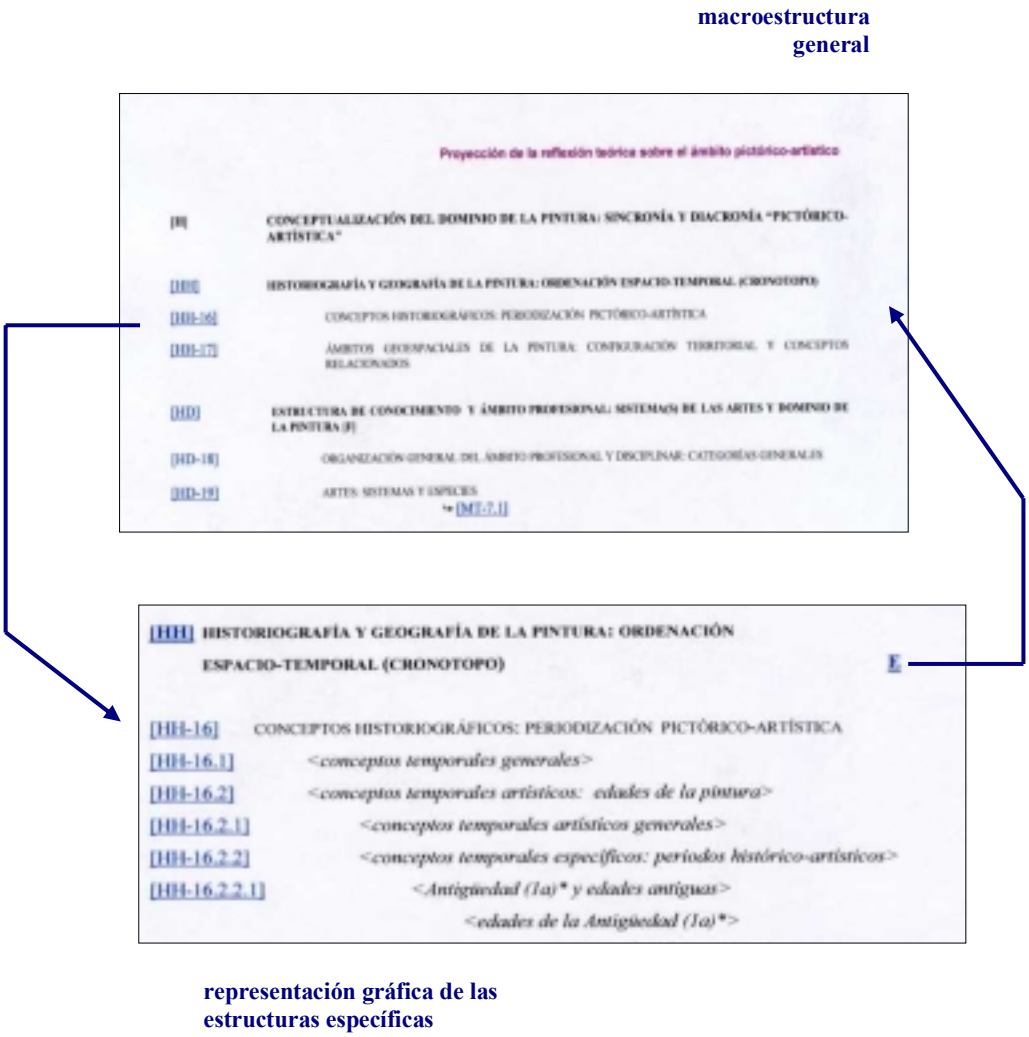


Fig. 31: hipervinculación entre la macroestructura general (sección 3.1) y las representaciones gráficas del sistema categorial jerárquico (sección 3.2).

Igualmente, desde esta representación gráfica particular, y haciendo clic con el ratón sobre la letra **E** (*Estructura*) marcada en azul, podemos acceder a la ubicación concreta de dicha categoría en el conjunto de la estructura general, y así verificar qué lugar ocupa en ella y cuáles son las otras categorías con las que comparte área semántica o ámbito conceptual.

Pues bien, profundizando aún más, a partir de estas estructuras particulares correspondientes a cada una de las categorías, podemos seguir ahondando en la estructura cognoscitiva pictórico-artística en la medida en que, volviendo a hacer clic con el ratón sobre los códigos de referencia de las diversas subcategorías específicas, accedemos a la representación jerárquica de

los sistemas nocionales propiamente dichos, esto es, la representación de los conceptos individuales pertenecientes a cada subcategoría, ordenados, clasificados y formalmente codificados, tal y como aparecen en la fig. 32. Sobre estos sistemas nocionales volveremos en el epígrafe siguiente.

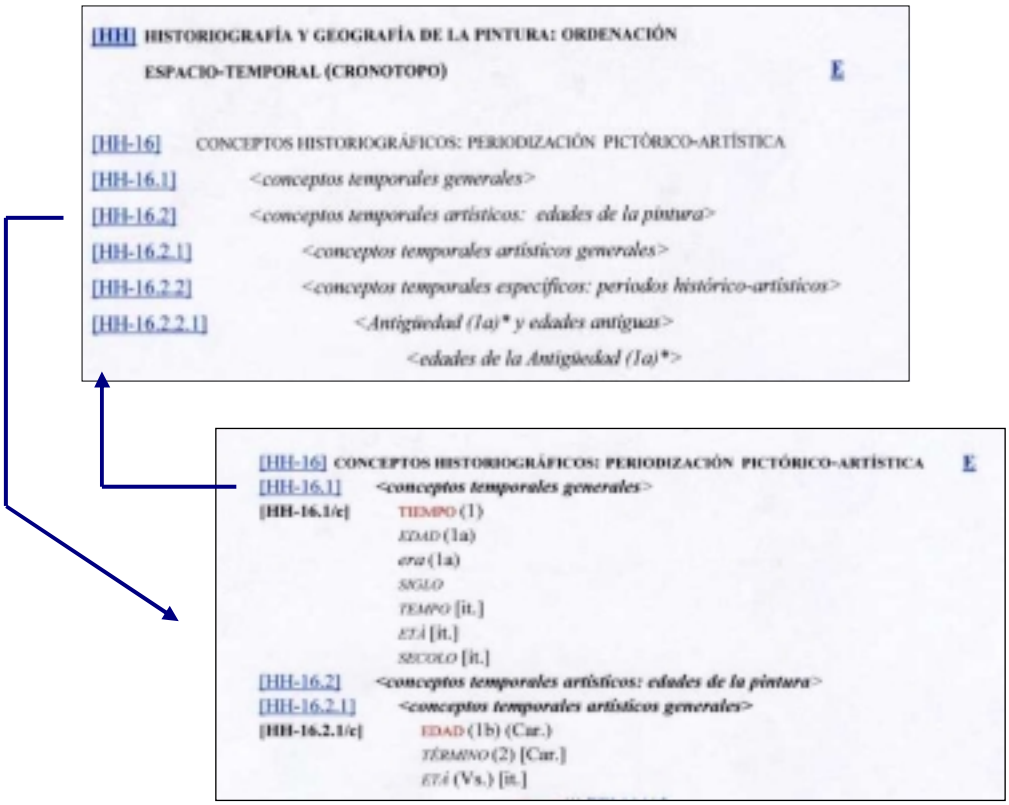


Fig. 32 : hipervinculación entre las representaciones gráficas del sistema categorial (sección 3.2) y la representación jerárquica de los sistemas nocionales (sección 3.3).

5. *Otras convenciones y símbolos*. Otras convenciones y símbolos utilizados en la configuración de estas representaciones estructurales son[8]:

- ↘ **[...]**, seguido del código de una categoría, subcategoría o concepto entre corchetes, indica que la noción o grupo semántico bajo el que se sitúa mantiene algún tipo de relación con los otros grupos o conceptos referenciados, por lo que hay que entenderlo como un reenvío o invitación para consultarlos [v. fig. 31];

- un asterisco **(*)** situado a la derecha de alguno de los términos pertenecientes al enunciado categorial (*nivelador*) indica que éste representa un concepto de los compilados en el tesauro y que, por tanto, cuenta con su propia entrada y registro individual. Generalmente, irá seguido de su código de referencia identificativo, a partir del cual -y mediante hipervínculo, si utilizamos la versión digital-, podremos acceder a su ubicación concreta en la estructura conceptual; desde ahí -y haciendo clic nuevamente sobre su código de referencia-, también tendremos la posibilidad de acceder a su registro particular, en el caso de que estemos interesados en obtener más información[9]. [V. figs. 32 y 28].

6. *Las categorías y subcategorías como unidades informativas.* Las distintas subdivisiones temáticas y semánticas que constituyen la macroestructura en la que se articula el espacio de conocimiento pictórico-artístico no sólo tienen la función de organizar y vertebrar dicho espacio cognoscitivo, sino que ellas mismas forman parte de la propia dimensión conceptual del tesauro. En concreto, pertenecen a la categoría de conceptos que en nuestra sistematización tipológica hemos denominado *intraconceptos*[10], es decir, aquéllos que no pertenecen a la epistemología pictórico-artística propiamente dicha, que han sido creados artificialmente durante el desarrollo de la investigación, y que son los que nos han servido

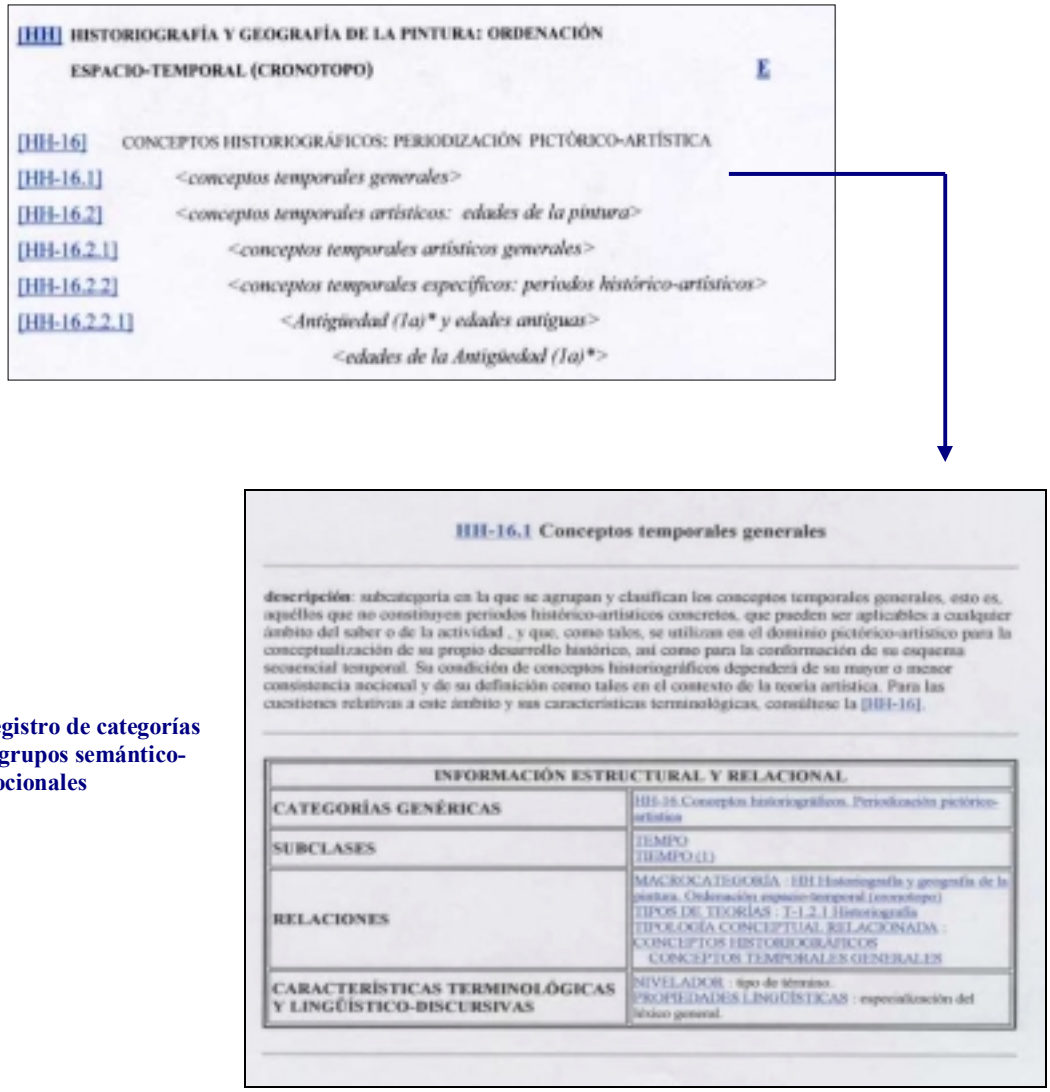
[8] Véase también las *Indicaciones previas y nota introductoria del* tesauro (vol. III, pp. II y ss.), donde se enumeran todas las convenciones y símbolos utilizados.

[9] Por lo que respecta a los enlaces hipertextuales establecidos entre las representaciones jerárquicas de conceptos y los registros en los que dichos conceptos se definen y describen, véase el capítulo III.3.

[10] Las cuestiones relativas a la tipología de conceptos que se ha codificado para la construcción del tesauro se exponen en el capítulo IV.2.2.

para llevar a cabo la construcción tanto de la estructura de conocimiento, como la del propio tesauro.

Como tales unidades del tesauro, poseen su propia entrada y su propio registro [fig. 34], que tiene la función de recoger y poner al alcance del usuario las diversas informaciones relativas a la categoría o subcategoría en cuestión. En su formato digital, a este registro también se accede mediante enlaces hipertextuales: haciendo clic con el ratón sobre el enunciado mismo de la categoría, se abre el registro pertinente [fig. 33]. En su formato impreso, estos registros se encuentran convenientemente ordenados en la parte del corpus conceptual del tesauro, concretamente en la sección 4.1.



registro de categorías y grupos semántico-nocionales

Fig. 33: hipervinculación entre la representación gráfica del sistema categorial (sección 3.2.) y los registros informativos de cada una de ellas (sección 4.1.)

Asimismo, y al igual que ocurre con los registros conceptuales propiamente dichos -de los que hablaremos con detalle en el capítulo III.1.3.-, esta información relativa a los ámbitos temáticos y semánticos se organiza en distintos campos, encontrándose, a su vez, formalmente codificada. Detallaremos a continuación cuáles son estos campos y, por tanto, qué tipo de información es la que nos proporciona dichos registros [fig. 34].

1. ***Descripción***: breve exposición de las características más relevantes que explican y describen esa subdivisión semántico-nocional en particular. Generalmente, se trata de cuestiones referentes al tipo de conceptos que se clasifican; a los criterios que se han seguido en su ordenación; a las razones por las cuales se ha optado por realizar dicha subdivisión o agrupamiento conceptual; aclaraciones sobre el tipo de información nocional que podemos encontrar en ella; decisiones tomadas en relación con su configuración o estructuración, etc. Hay que tener en cuenta que, en virtud de la complejidad que presenta el universo conceptual pictórico-artístico, cada ámbito implica una ccasuística determinada, tanto desde el punto de vista conceptual como terminológico, lo que nos ha obligado a ir tomando decisiones diferentes y particulares adecuadas a cada caso concreto, decisiones que son las que finalmente explican la conformación actual de cada uno de estos ámbitos nocionales.

Asimismo, y cuando resulta significativo, también se aporta algún tipo de valoración general sobre el ámbito que se articula. Esta valoración pretende, sobre todo, clarificar aspectos como los relativos a las particularidades conceptuales, terminológicas y lingüístico-discursivas que definen dicho ámbito; así como tratar sobre cuestiones relacionadas de manera concreta con la perspectiva teórica: por ejemplo, cómo se conceptualiza desde el punto de vista de la teoría dicho ámbito nocional; cómo se utilizan conceptual y teóricamente en el proceso de construcción doctrinal las nociones allí registradas etc. A modo de ejemplo, puede consultarse en la sección 4.1. el registro de la categoría [HH-16], dedicada a los conceptos historiográficos y a la periodización pictórico-artística.

La parte más importante de este tipo de información descriptiva y explicativa sobre el ámbito nocional la encontramos en el registro de la categoría general. Así, el grueso de la información conceptual y terminológica relativa al ámbito dedicado a la periodización pictórico-artística la encontramos en el registro [HH-16 *Conceptos historiográficos. periodización pictórico-artística*]. Es, pues, en estos registros categoriales donde se exponen la valoración y las conclusiones generales obtenidas una vez realizado el estudio semántico-nocional y lingüístico-discursivo de todo el ámbito, compendiando, en cierto modo, las informaciones particulares de cada una de las subcategorías específicas. De esta manera, obtenemos una visión global del ámbito, una síntesis de las conclusiones extraídas en cada una de las subcategorías particulares, y paliamos la distorsión que puede originar una información excesivamente fragmentada, compartimentada y dispersa por entre los registros del tesauro.

Esta circunstancia es la que motiva también el que al final de la descripción que encontramos en cada registro siempre se reenvíe –mediante hipervínculo en su formato digital- al registro de la categoría general, puesto que es aquí donde esa información particular se inserta dentro de un contexto global, en el que se explica y entiende. En el caso de que los aspectos relativos a una subcategoría hayan sido mencionados literalmente en el registro de la categoría general, se reenvía directamente a ella, a fin de no ser reiterativos y redundantes.

2. ***Estructura conceptual:*** esta parte del registro nos ofrece información, convenientemente codificada, sobre el ámbito relacional de la categoría o subcategoría, así como sobre su ubicación en la macroestructura general. En ella encontramos indicaciones sobre:

2.1. ***categoría genérica***: la subdivisión de nivel inmediatamente superior, de la que la categoría o subcategoría en cuestión es especificación temática o semántica;

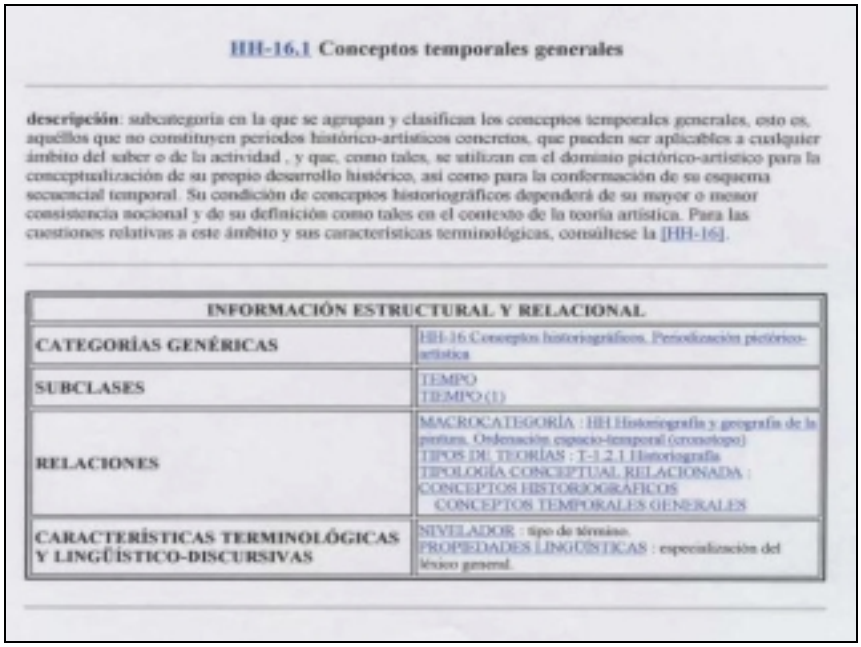
2.2. ***subclases***: las subcategorías de nivel inmediatamente inferior, que subdividen dicho ámbito en campos semántico-nocionales más específicos;

2.3. ***relaciones***:

- ***macrocategoría*** a la que pertenece y, por tanto, ámbito conceptual general del que forma parte; en el caso de que el registro corresponda a la macrocategoría, lo que se relaciona son las distintas categorías y subgrupos temáticos que la constituyen y articulan;

- ***tipología conceptual relacionada***: tipos de conceptos que aparecen o que pueden aparecer, y que son los que se clasifican y ordenan en dicho ámbito nocional;

- ***tipos de teorías relacionadas***: tipos de teorías pictórico-artísticas[11] en cuyo contexto el ámbito nocional en cuestión es objeto de reflexión y tratamiento;



HH-16.1 Conceptos temporales generales

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos temporales generales, esto es, aquéllos que no constituyen periodos histórico-artísticos concretos, que pueden ser aplicables a cualquier ámbito del saber o de la actividad , y que, como tales, se utilizan en el dominio pictórico-artístico para la conceptualización de su propio desarrollo histórico, así como para la conformación de su esquema secuencial temporal. Su condición de conceptos historiográficos dependerá de su mayor o menor consistencia nocional y de su definición como tales en el contexto de la teoría artística. Para las cuestiones relativas a este ámbito y sus características terminológicas, consúltese la [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística
SUBCLASES	TIEMPO TIEMPO (1)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general.

Fig. 34: registro informativo perteneciente a las categorías y subgrupos semánticos.

3. ***características terminológicas y lingüístico-discursivas***: información sobre la conformación del ámbito desde este punto de vista, considerando cuestiones concernientes tanto a su estado de terminologización, esto es, a

su mayor o menor grado de desarrollo, consolidación y especificidad terminológica, como a sus propiedades lingüístico-discursivas propiamente dichas.

III. 1.2.1.ac. *Los sistemas nocionales y su representación jerárquica*

Es esta sección del tesauro [3.3] donde se representan gráfica y visualmente los sistemas nocionales propiamente dichos, esto es, los sistemas lógico-cognitivos de conceptos, jerárquicamente clasificados -según relaciones genéricas, ontológicas, etc.-, y agrupados en sus respectivas categorías temáticas o semánticas.

Debemos destacar, primeramente, el valor definicional que en sí mismos tienen estos sistemas y estructuras nocionales, ya que los conceptos, por su propia naturaleza, se explican en función de la posición que ocupan en un sistema dado, donde las relaciones que mantienen con el resto de las nociones contribuyen a su interdefinición mutua.

Estos sistemas nocionales quedan conformados, a su vez, por una pluralidad de subsistemas interdependientes, ligados por relaciones inclusivas, cuya capacidad definicional será tanto mayor cuanto sea la profundidad, precisión y detalle de dicho sistema[12]. Para llevar a cabo esta profundización jerárquica, en nuestra estructuración nocional lo que hemos utilizado ha sido, precisamente, las marcas de facetas ya aludidas y las propias subdivisiones categoriales.

[11] En relación con la definición, clasificación y codificación de los tipos de teorías pictórico-artísticas que hemos establecido para la construcción del tesauro, véase el capítulo IV.1.2., en concreto el epígrafe IV.1.2.4., en el que tratamos expresamente de esta cuestión.

[12] Estas construcciones se corresponden con lo que M. Bunge (*La investigación..., ob. cit.,* p. 100), desde el punto de vista de la filosofía de la ciencia, denomina *clasificaciones sistemáticas* –teoréticas o preteoréticas- y A. Rey, dentro del ámbito de la Terminología, *sistemas terminológicos*. (*Le terminologie..., ob. cit.,* p. 28 y "Terminollogie et lexicographie..., art. cit.)

1. ***Precisiones sobre la clasificación nocional***. En relación con la clasificación nocional que desarrollamos en esta parte, nos gustaría realizar una doble precisión, para así dejar mejor definido con qué tipo de estructuras estamos trabajando.

a) Apoyándonos en la distinción que realiza A. Rey[13] entre las sistematizaciones científicas propiamente dichas y las que atribuye a las ciencias sociales y humanísticas, debemos decir que, en lo que concierne a estas últimas disciplinas, cuyo objeto de estudio específico son realidades y conceptos culturales, resulta indudable que las sistematizaciones, aunque no puedan considerarse científicas en un sentido estricto[14], son tan evidentes y definitorias como las primeras y, por tanto, susceptibles de terminologización (construcción terminológica)[15]. Ahora bien, a diferencia de aquéllas, estas sistematizaciones se establecen a través de la semántica de un discurso coherente y poseen un carácter histórico, antropológico y cultural, que no puede ser eludido en la aproximación o estudio que en relación con ellas se lleve a cabo.

Además, este tipo de sistemas y estructuras suele estar vinculado a alguna teoría o cuerpo de teorías; esto es, o son en sí mimas articulaciones teóricas o bien dependen en su configuración de alguna teoría, sean enunciados científicos, histórico-culturales o ideológicos.

b) *Nomenclaturas*. Por otra parte, hemos realizado también una distinción entre este tipo de sistemas nocionales, tal y como los acabamos de definir, lógicamente estructurados y sistematizados, y lo que hemos

[13] *Ibídem*.

[14] A. Rey basa su distinción entre lo científico y lo no científico en el criterio de falsabilidad: los enunciados ideológicos no son demostrables ni verificables y, por tanto, no pueden ser científicos. (*Le terminologie..., ob. cit*., p. 46, nota 1).

[15] Todas son susceptibles de terminologización, siempre que posean cierta coherencia interna. Ahora bien, esta coherencia no siempre presenta el mismo grado de rigidez o rigurosidad en todas las disciplinas y dominios. De hecho, los sistemas rígidamente estructurados, identificados generalmente con las taxonomías científico-técnicas, y a cuya construcción se ha dedicado durante mucho tiempo la Terminología, actualmente sólo son considerados como tipos posibles de organizaciones estructurales, vinculadas a disciplinas y campos de actividad muy concretos y cuya particularidad específica reside, precisamente, "en su relativa facilidad de delimitación y claridad, y en la ausencia de vacíos". (ARNTZ, R. Y PICHT, H., *ob. cit*., p. 62).

llamado *nomenclaturas*[16], esto es, simples clasificaciones de realidades, sobre todo empíricas, que no pueden ser consideradas sistemas lógico-cognitivos propiamente dichos, y que, aún siguiendo criterios relacionales previamente establecidos, no responden a una auténtica estructura definida y construida por relaciones lógicas internas. Estas clasificaciones se conciben únicamente como ordenaciones operadas sobre ciertos sectores de la realidad, ordenaciones que se realizan mediante el etiquetaje denominativo de dichos elementos, es decir, haciendo uso de la función nominalizadora y clasificadora que se atribuye a las unidades lingüísticas, pero sin que lleguen a constituir, como en el caso de los sistemas anteriores, una auténtica estructura de conocimiento.

Este es precisamente el tipo de clasificación que nos ha servido para ordenar las entidades materiales que forman parte del ámbito pictórico-artístico, como son los materiales, instrumentos, objetos pictóricos, etc.

De este modo, tenemos establecido los dos ejes fundamentales que articulan nuestro campo de actuación específico en virtud de su doble condición: disciplina teórica, con una dimensión epistemológica propia, y, al mismo tiempo, campo de actividad empírico-manual con un fuerte componente técnico y material.

Asimismo, cada una de estas clasificaciones comporta un distinto pero incuestionable valor heurístico y cognitivo: si bien las primeras son el reflejo del modo en que una comunidad científica -o un sujeto individual perteneciente a ella- ha concebido y organizado su universo epistemológico, las segundas nos dan cuenta de cómo ha ordenado la realidad inmediata que le compete en cuanto disciplina especializada.

2. *Estructuras polivalentes y conceptos polijerárquicos*. Otro de los factores que definen el tipo de sistemas nocionales que presentamos en este tesauro es la condición polivalente de las estructuras y, en consecuencia, la polijerarquía que caracteriza a los conceptos. Como señalamos en el

[16] Esta es la misma denominación que utiliza A. Rey para designar este tipo de clasificación (*Le Terminologie..., ob. cit.,* p. 28). Asimismo, se corresponde con lo que M. Bunge llama *clasificaciones*

capítulo correspondiente [II.2.3.1.ca.], una de las posibilidades que nos ofrecía la opción por la ontología como mecanismo de representación del conocimiento era, precisamente, la de poder establecer estructuras polivalentes, en la medida en que nos permitía reagrupar y reordenar las unidades nocionales siguiendo parámetros de estructuración diferentes pero simultáneos.

Nuestro interés por desarrollar este tipo de estructuras -quizá más complejas e intrincadas- no es gratuito, puesto que pensamos que éstas son capaces de aportar una serie de ventajas interesantes: así, reflejan de manera más adecuada el carácter multidimensional del dominio pictórico-artístico -que como la mayor parte de los ámbitos del conocimiento no es unilateral-; la complejidad misma de las estructuras cognitivas; y la distinta procedencia genética de los conceptos, que dejan así de estar adscritos a un único concepto-padre -o concepto genérico-, tal y como suele ocurrir en los sistemas terminológicos corrientes[17].

Esto es lo que explica que los conceptos que constituyen nuestro tesauro -y, por tanto, el cuerpo estructurado de conocimiento pictórico-artístico que presentamos- sean en su mayor parte polijerárquicos, lo que quiere decir que, un mismo concepto, por lo general, tendrá más de un concepto genérico o concepto-padre. De este modo, nos es posible clasificar los conceptos pictórico-artísticos bajo distintas categorías conceptuales y, asimismo, ubicarlos en diferentes partes dentro de la ontología, lo cual, además de aproximarse de manera más adecuada al funcionamiento real de las

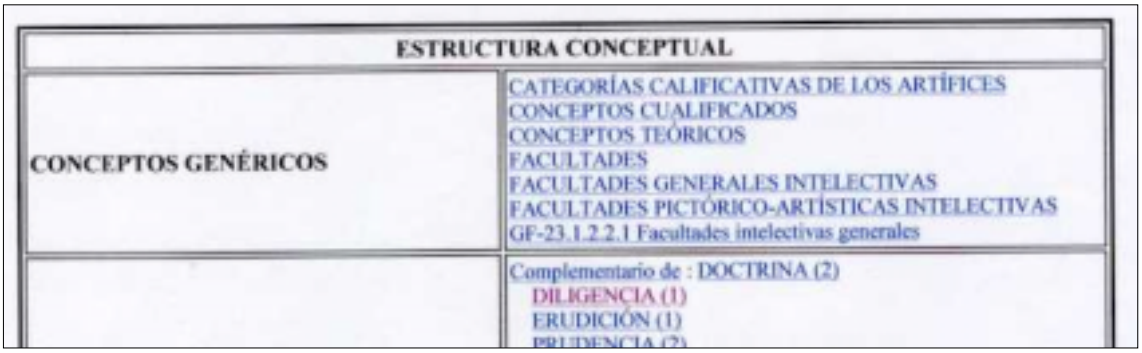
extrasistemáticas. (*La investigación..., ob. cit.*, p. 100).

[17] Generalmente, los sistemas terminológicos tradicionales y convencionales se han venido caracterizando por su costumbre de adscribir cada noción registrada a un único concepto genérico, del que depende jerárquicamente, excluyendo, en cambio, otras posibles relaciones jerárquicas que esa misma noción pudiera mantener con los otros conceptos de la estructura. Por ejemplo, si bien la prudencia puede clasificarse como uno de los tipos de facultades que se requieren del artífice y también como una de las categorías calificativas o conceptos críticos utilizados en los discursos de enjuiciamiento, una construcción terminológica tradicional seleccionaría sólo una de las posibles adscripciones. En cualquier caso, esta circunstancia, a todas luces empobrecedora respecto de la complejidad que por lo general caracteriza las estructuras cognitivas, ha sido puesta en evidencia desde el mismo ámbito de la disciplina terminológica, reivindicándose precisamente la necesidad de desarrollar estos sistemas polijerárquicos. (Véase, por ejemplo, SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.*, pp. 55 y ss.) De igual modo, tanto la construcción de estructuras polivalentes como la definición de conceptos polijerárquicos son aspectos que M. T. Cabré, en la formulación de la TCT, considera necesarios para el desarrollo de los trabajos terminográficos. (Véase *La Terminología: representación..., ob. cit.*).

epistemologías -tanto artística como general-, nos permite describir de un modo más exhaustivo las distintas unidades nocionales. Como se puede deducir, la unilateralidad de los sistemas terminológicos monodimensionales, que sólo reconocen un concepto genérico para cada unidad conceptual, excluyendo las otras posibles relaciones jerárquicas, resulta demasiado pobre para nuestros propósitos, además de ofrecernos una imagen reducida y distorsionada del ámbito cognoscitivo pictórico-artístico.

Por otra parte, al quedar integrados en nuestro modelo de tesauro tanto la clasificación semántica, según el sistema categorial jerárquico de macrocategorías y categorías ya definido, como estos sistemas nocionales lógicamente estructurados, cada concepto, además de los diferentes conceptos genéricos a los que se adscriba, también estará clasificado dentro de una determinada categoría o subcategoría perteneciente a la macroestructura general.

A continuación, reproducimos uno de los registros del corpus conceptual del tesauro con la información relativa al concepto INGENIO (2). Véase cómo en la parte de dicho registro en la que se dispone la información estructural, se enumeran distintos conceptos genéricos -de los que la noción de ingenio depende jerárquicamente, definiéndose así como un tipo de facultad pictórico-artística intelectiva, categoría calificativo-crítica, concepto cualificado, etc.-, además de especificarse la subcategoría concreta bajo la que esta noción se clasifica [fig. 35].



ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVAS DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES FACULTADES GENERALES INTELECTIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVAS GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivas generales
	Complementario de : DOCTRINA (2) DILIGENCIA (1) ERUDICIÓN (1) PRUDENCIA (2)

Fig. 35: polijerarquía del concepto INGENIO (2).

3. *Precisiones conceptuales y terminológicas*. Para comprender cómo se construye la estructura nocional que presentamos, así como la propia configuración gráfico-visual que encontramos en el tesauro, es necesario tratar previamente sobre una serie de cuestiones conceptuales y terminológicas, que se encuentran íntimamente vinculadas a la especificidad nocional, lingüística y teórica de nuestro campo de especialidad. En consecuencia, han sido fundamentales a la hora de desarrollar esta estructura de conocimiento pictórico-artística, además de formar parte de la propia concepción del tesauro como producto e instrumento singular.

Efectivamente; tal y como veremos en la sección IV de nuestra exposición, esta especificidad del dominio artístico a la que nos referimos, junto con la propia metodología de trabajo implícita en la construcción del tesauro, nos ha llevado a realizar una serie de reflexiones teóricas en relación con la naturaleza y tipos de conceptos que constituyen nuestro ámbito de especialidad: ejercicio epistemológico que se encuentra inevitablemente asociado a este tipo de investigación. En el presente apartado, sólo nos centraremos de momento en aquellos aspectos que a nuestro juicio son necesarios para clarificar la configuración de esta parte del tesauro. Para el resto de las cuestiones relativas a las características conceptuales pictórico-artísticas, remitimos al capítulo arriba mencionado.

Equivalentes conceptuales. Esta categoría de conceptos que distinguimos en nuestro tesauro responde a la práctica teórico-discursiva -característica en el periodo que consideramos- consistente en construir el propio discurso doctrinal a partir de otros discursos o desarrollos teóricos, tanto nacionales como extranjeros, con los que se fundamenta y legitima la propia doctrina. En ocasiones, estos discursos -como ocurre con el *Arte de la Pintura* de F. Pacheco- llegan a configurarse en auténticos mosaicos eclécticos y heterogéneos de sistemas teórico-doctrinales diversos, vinculados a su vez a distintos marcos de pensamiento, y que en su diversidad confluyen en una misma unidad discursiva, en la que, en consecuencia, el componente de intertextualidad llega a ser altamente significativo.

Son estos conceptos o contenidos doctrinales, que aparecen en dichos tratados como parte de su dimensión intertextual explícita, sirviendo de fundamento a su propia formulación doctrinal, los que conforman la categoría de conceptos que nosotros hemos llamado *equivalentes conceptuales*, esto es, conceptos definidos por autores diversos o pertenecientes a distintos marcos de pensamiento, que han sido incorporados como tales a los discursos analizados, y que coinciden en su descripción semántico-nocional básica con los formulados y definidos en dichos tratados, formando así parte de su propia construcción nocional.

El carácter enciclopédico y compilador que asumen los tratados pictóricos de V. Carducho y de F. Pacheco -sobre todo este último-, unido a este tipo de construcción doctrinal mediante la que se integran distintos sistemas nocionales en una misma unidad teórica y metodológica, hacen de esta categoría de conceptos que llamamos equivalentes una tipología especialmente interesante para nuestros propósitos, ya que en dichas obras encontramos una recurrencia continua a otros discursos, cuyas doctrinas y conceptos quedan, por tanto, incorporados a la construcción discursiva y llevada a cabo por estos autores, bien de manera simplemente expositiva o divulgativa[18], bien adecuándose a sus propias formulaciones y quedando integrados dentro de su propio sistema teórico-nocional[19].

Por ejemplo, el concepto JUICIO (1b)[20] que define y utiliza F. Pacheco tendría como equivalente conceptual el *GIUDIZIO* definido por Lomazzo, así como el *GIUDICIO* de Rafael, el *GIUDITIO* de Leonardo, el *GIUDIZIO* de Vasari y también el de Dolce. Todos ellos, pertenecientes a marcos teóricos e ideológicos diversos, confluyen en el *Arte de la Pintura* y son empleados indistintamente por F. Pacheco cuando quiere hacer referencia, precisar o

[18] Es decir, mencionándolos al hilo de su labor compiladora y divulgativa, pero sin llegar a asumirlos como parte de su formulación teórico-doctrinal.

[19] Esta circunstancia no resta, sin embargo, originalidad teórica a los tratados analizados, que, como se pone de manifiesto en los distintos registros conceptuales que constituyen el tesauro, desarrollan una formulación doctrinal propia y coherente.

[20] Esto es, el juicio estético-crítico adquirido por los artífices, necesario para llevar a cabo, entre otras cosas, la imitación selectiva del natural. Para más información sobre este concepto, consúltese el registro conceptual juicio (1b) en la sección 4.4. del tesauro, o bien consúltese la subcategoría [GF-23.1] *Facultades y destrezas de los pintores,* en la sección 3.3.

explicar el mismo concepto que él denomina *juicio*; hecho indicativo de que Pacheco los entiende como la misma unidad nocional.

Ahora bien, al igual que ocurre con los términos de diferentes idiomas, hablamos en este caso de equivalentes y no de sinónimos, ya que, aunque las diferencias semántico-nocionales sean mínimas y puedan ser considerados efectivamente como la misma unidad conceptual, el simple hecho de que estos conceptos se vinculen a marcos de pensamiento distintos implica ya la existencia de una serie de rasgos diferenciadores que los matizan, lo cual nos impide identificarlos de modo absoluto. Volviendo a nuestro ejemplo: aunque el juicio de Pacheco y el *giudicio* de Lomazzo o de Dolce puedan considerarse una misma unidad nocional -y de hecho así se utilicen en el *Arte de la Pintura*-, el distinto contexto ideológico-cultural y teórico en el que se mueven cada uno de estos autores lleva implícitos una serie de características distintivas que debemos tener en cuenta[21].

Para realizar gráficamente esta distinción, y al mismo tiempo adscribir cada concepto a su autor o marco teórico correspondiente, nos hemos servido de la *determinación pleonástica*[22], que consiste en asignar a cada unidad conceptual un símbolo codificado[23] que, entre paréntesis, hace referencia al autor que ha formulado el concepto o al marco teórico al que pertenece, permitiéndonos así localizar y describir sintética y visualmente dichas unidades nocionales. En consecuencia, tendremos *GIUDICIO* (Raf.), *GIUDITIO* (Leo.), *GIUDIZIO* (1b) (Vs.) y *GIUDICIO* (Dol.).

Esta relación de equivalencia también tiene su proyección formal en la representación gráfica de la estructura conceptual que nos ofrece el tesauro (sección 3.3.), según ciertas convenciones ortotipográficas de las que hablaremos en el apartado siguiente. Asimismo, también forma parte de la

[21] Considérese, por ejemplo, la ideología neoplatónica de Lomazzo frente a la más empírico-aristotélica de Pacheco, al igual que la del propio Vasari, cuyo concepto de juicio crítico también confluye en estas equivalencias.

[22] Véase RIGGS, F. W., *Informe Interconcept..., ob. cit.*; "Onomatics and Terminology. Part II: The Core Concept", 1997. Documento disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm

[23] Véase el listado general de símbolos codificados en las *Indicaciones previas y nota introductoria* del tesauro (vol. III, pp. II y ss.)

microestructura de relaciones internas que ligan los conceptos entre sí, respondiendo al enunciado[24]: *concepto equivalente de...*

Por lo que respecta al registro, compilación y tratamiento de este tipo de conceptos, hemos tenido que adoptar un criterio selectivo y restrictivo por razones de operatividad, y también debido a la necesidad de circunscribir los límites de la presente investigación. Así, puesto que nuestro tesauro ha sido concebido como un repositorio de términos y conceptos pictórico-artísticos españoles, según éstos se entienden y definen en el contexto de la teoría española sobre la pintura, y puesto que, además, ha sido desarrollado a partir de un corpus teórico-discursivo muy concreto, nos hemos limitado a registrar únicamente aquellos equivalentes conceptuales que aparecen explícitamente como tales en los discursos analizados, ya que son éstos en realidad -y no otros- los que conforman el aparato de conceptos incorporado, integrado y asimilado a dichos discursos y, en consecuencia, los que participan en su construcción.

Así, pese a que somos conscientes de que ciertas unidades nocionales de las registradas en el tesauro también son susceptibles de tener sus equivalentes correspondientes en otros contextos teóricos -españoles o italianos- aunque éstos no aparezcan en los discursos analizados, hemos optado por limitar aquí la búsqueda, dejando abierta la posibilidad de una investigación posterior que tendría como fin un desarrollo exhaustivo de la estructura cognoscitiva pictórico-artística desde este punto de vista. Creemos que, una vez establecida y definida esta categoría nocional de *equivalentes conceptuales*, así como la forma de representarla gráficamente -según se verá en el apartado siguiente-, puede constituirse en un interesante instrumento de investigación, susceptible de ser aplicada en otros trabajos y estudios posteriores.

Por lo que respecta al tipo de información que se ha tenido en cuenta a la hora de configurar sus respectivos registros -también limitada por las mismas razones-, remitimos al capítulo III.1.3., donde tratamos específicamente de esta cuestión.

[24] Al respecto, véase en el capítulo IV.2.3, dedicado expresamente a las tipologías de relaciones pictórico-artísticas codificadas, la relación [R-4.2] *Relaciones de equivalencia conceptual*; o bien, consúltese este

Doble recorrido de lectura. Según hemos dicho, tanto Pacheco como Carducho van construyendo y desarrollando su propia formulación doctrinal mediante esta práctica de integrar distintos sistemas teórico-nocionales que les sirven de autoridad y fundamento. Pero, procediendo de tal modo, estos autores no sólo construyen y validan su propio discurso, sino que, además, exponen y dan a conocer –actuando como auténticos antólogos- las distintas doctrinas y formulaciones teóricas que en torno a la Pintura se han ido desarrollando hasta su momento presente, lo que, por otra parte, se ajusta convenientemente a sus mencionados objetivos compiladores y divulgadores.

Pues bien, estos conceptos o contenidos doctrinales que aparecen en ambos tratados también pueden ser considerados independientemente de la sistematización teórica llevada a cabo por dichos autores, es decir, que también son susceptibles de ser considerados, en cuanto pertenecientes a otros sistemas nocionales y a otras formulaciones teóricas, conceptos en sí mismos con una entidad epistémica propia y distintiva. Dicho de otro modo, el *giudicio* de Dolce funciona efectivamente en el discurso del *Arte de la Pintura* como equivalente conceptual del juicio de Pacheco, pero también este *giudicio* es en sí mismo un concepto que cuenta con una entidad nocional propia y autónoma.

La constatación de este hecho nos lleva a hablar de la conformación en los discursos analizados de dos niveles de teorización diferenciados, generándose en ellos una especie de doble realidad teórica y conceptual[25]. Esta dualidad teórico-nocional nos permite realizar una distinción en lo que respecta a la dimensión semántica de estos discursos: en concreto, la que establecemos entre el sistema teórico y la doctrina que pertenece propiamente a los autores, Pacheco y Carducho, con su conjunto de conceptos integrados o adaptados de otros sistemas, y aquella realidad teórico-conceptual que, implicada en otros contextos ideológicos y

registro en la sección 4.2.2 del tesauro.

[25] Al respecto, véase, por ejemplo, en la sección 2.3.1 del tesauro, el gráfico relativo a la dimensión cognoscitiva del *Arte de la Pintura* y la doble realidad teórico-conceptual que podemos encontrar en este discurso.

discursivos, en los que cuenta con una entidad en sí misma, es objeto de integración, compilación o simple exposición divulgativa.

En consecuencia, la realidad teórica y la dimensión conceptual que configuran el nivel de contenido tanto del *Arte de la Pintura* como de los *Diálogos*... no puede reducirse, en rigor, al sistema teórico y a la doctrina que formulan Pacheco y Carducho, ya que ésta sólo constituye uno de los posibles recorridos de lectura que nos ofrecen estos discursos. Así pues, lo que nos encontramos es la confluencia y superposición en una misma unidad textual de una pluralidad de dimensiones teórico-nocionales con entidad en sí y que, por tanto, pueden ser consideradas en virtud de dicha entidad autónoma.

Nuestro criterio, en este sentido, ha consistido en intentar conjuntar esta pluralidad teórico-nocional en una misma construcción sistemática: el modelo de tesauro que proponemos. De este modo, los conceptos asociados de otros marcos de pensamiento aparecen igualmente en la estructura conceptual pictórico-artística [fig. 36], de acuerdo con unas convenciones gráficas de las que hablaremos a continuación, y poseen también su propio registro en el corpus conceptual del tesauro. Así, el usuario e investigador, según sus intereses y objetivos, puede decidir qué consultar y de qué modo: conceptos españoles o conceptos asociados de otros contextos teóricos; conceptos en su condición de entidades independientes o como entidades mutuamente interrelacionadas a partir de dicha relación de equivalencia, etc.[26]

[26] Al respecto, también puede consultarse el registro conceptos equivalentes, en la sección 4.2.1. del tesauro, en el que se compilan los distintos conceptos de este tipo presentes en los discursos analizados.

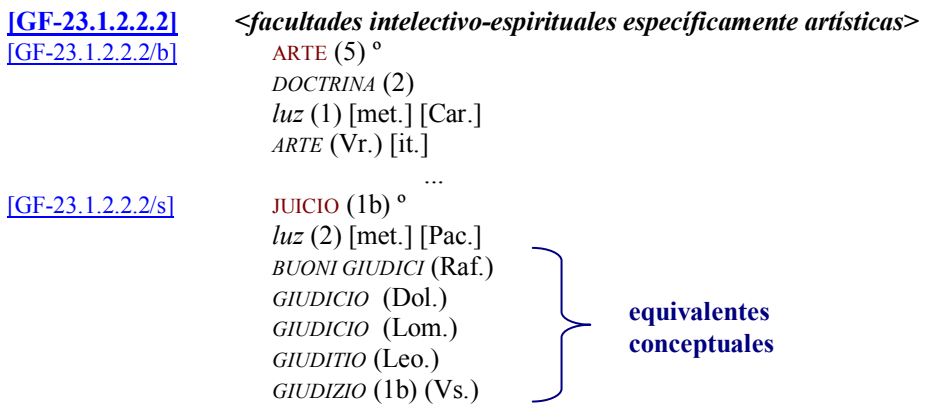


Fig. 36: representación de los equivalentes conceptuales en la presentación gráfica de la estructura nocional del tesauro pictórico-artístico (sección 3.3.)

Por lo que respecta a esta cuestión, debemos precisar que, aunque el tesauro ha sido concebido para poder desarrollar esta función de la que hablamos, en la presente investigación nos hemos limitado a considerar dichos conceptos asociados únicamente en su condición de equivalentes conceptuales, limitando, como hemos dicho, el tipo de información registrada. Esto es que, hasta el momento presente, lo que nos ha interesado del *giudicio* de Dolce ha sido qué función desempeña éste en la formulación doctrinal de F. Pacheco y cómo contribuye a la definición del juicio que el teórico andaluz emplea en su discurso, quedando, no obstante, su registro abierto a una futura investigación que tendrá como finalidad su pleno desarrollo.

Falsos equivalentes. Ahora bien, al igual que existen equivalentes conceptuales, también encontramos en estos procesos de integración teórico-nocional falsos equivalentes conceptuales. Por *falso equivalente* vamos a entender, pues, conceptos que son utilizados en el discurso como equivalentes conceptuales, es decir, como si se tratasen de la misma unidad nocional, pero que en realidad no lo son.

Por ejemplo, en el *Arte de la Pintura,* F. Pacheco utiliza el concepto *diligenza* de Leonardo como equivalente del suyo propio -diligencia (1)[27]-. En cambio, si atendemos al texto original del teórico italiano, advertimos

[27] Véase el registro conceptual diligencia (1) (Pac.) en la sección 4.4. del tesauro.

que son conceptos diferentes, no coincidentes en su contenido semántico. Para Pacheco, la diligencia es la competencia profesional y el conocimiento -preceptivo, técnico y manual- que posee el artífice para llevar a cabo convenientemente la actividad pictórica[28]; mientras que el concepto leonardesco, similar al que luego encontraremos en Vasari, alude al cuidado y esmero con el que el artista realiza sus obras[29].

Asimismo, y al igual que ocurre con los equivalentes conceptuales, esta relación de falsa equivalencia tiene su correspondiente proyección formal y visual en la presentación gráfica de la estructura conceptual del tesauro, como veremos en el apartado siguiente [fig. 42][30]; y también forma parte de la microestructura de relaciones internas que conectan los conceptos entre sí, respondiendo al enunciado[31]: *falso equivalente de...*

Asimilación nocional. Por su parte, el empleo de estos conceptos equivalentes -o falsos equivalentes- a lo largo de los discursos da lugar al fenómeno también frecuente de la asimilación conceptual, que se produce cuando diversas nociones, al entenderse como semejantes -lo sean o no-, se asimilan en una misma unidad. Por ejemplo, es lo que ocurre en el *Arte de la Pintura* con la noción *idea-concepto*. F. Pacheco, al no entender como conceptos diferentes la idea-forma vasariana (*concetto*), el *concetto* miguelangelesco o la idea-forma interior aristotélico-tomista asociada al pensamiento de Zuccaro (*disegno interno*), que son en realidad nociones de naturaleza diferente[32] aunque referidas a un mismo objeto -la imagen mental que funciona como modelo de la mímesis-, los asimila en una única unidad

[28] "[...] Qué sea diligencia*, ya se ve: saber dibujar y pintar un hombre en todas edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país, y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y prática: que es de muy pocos [...]" (*Arte..., ob. cit.*, p. 273).

[29] "[...] così dico a te il quale le natura volgie e questa arte, se vuoi aver vera notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quelle e non andare alla seconda, se prima non ai bene nella memoria e nella pratica la prima; E se altro farai, gitterai via il tempo o veramente allungherai assai lo studio; E ricordoti ch´impari prima la diligenza* che la prestezza". (*Arte..., ob. cit.*, p. 269, nota 6).

[30] También puede consultarse el registro conceptos equivalentes falsos, en la sección 4.2.1. del tesauro, en el que se compilan los distintos conceptos de este tipo presentes en los discursos analizados.

[31] Al respecto, véase en el capítulo IV.2.3., dedicado específicamente a las tipologías de relaciones pictórico-artísticas codificadas, la relación [R-4.3] *Relaciones de falsa equivalencia conceptual*; o bien, consúltese este registro en la sección 4.2.2 del tesauro.

[32] Véase PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1985[6] (1924).

conceptual: la *idea-concepto-forma* que encontramos en el *Arte de la Pintura*.

A su vez, pensamos que la disposición en la representación gráfica de la estructura nocional del tesauro -según hemos indicado más arriba [fig. 36] y veremos con detalle en las líneas siguientes- de todos estos conceptos diferentes que confluyen en la formulación nocional de los discursos puede facilitar la visualización de dichos fenómenos de asimilación nocional, así como las relaciones de equivalencia presentes en ellos.

El macroconcepto y las nociones de reinterpretación y especificación conceptual. De acuerdo con nuestros propósitos de explicar y adecuarnos lo mejor posible a la naturaleza y al funcionamiento de los conceptos propios del ámbito pictórico-artístico, en los inicios de esta investigación establecimos una categoría nocional a la que llamamos *macroconcepto*, cuyo objetivo era el de dar respuesta a la complejidad con la que se nos presentaba la dimensión cognoscitiva artística, en muchos casos indeterminada, difusa y ambivalente, difícilmente sistematizable en entidades conceptuales de límites netos y bien establecidos[33].

En relación con este aspecto, en el epígrafe II.1.2.2.cb, expusimos que, en nuestro acercamiento al mundo de los conceptos, la opción epistemológica por la que nos decantábamos se basaba en el modelo de espacio de conocimiento propuesto por J. C. Sager[34], esto es, una idea del espacio cognitivo como un *continuum* organizado y estructurado mediante categorías semánticas que ocupan regiones más o menos amplias de dicho espacio, y que se agrupan y estructuran de un modo más o menos rígido o flexible, según principios que se hacen depender del área de conocimiento propiamente dicha y del carácter de sus desarrollos teóricos [fig. 10, vol. I, p. 114].

[33] Véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N., *Lingüística y Terminología..., ob. cit*., vol. II, pp. 66-72 y RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Recursos para la investigación en la era de la cibernética: presentación de un glosario onomántico hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística´, en *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español.* Actas del XIII Congreso del CEHA. Granada, 31 de octubre-3 de noviembre del 2000, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada, vol. II, pp. 1159-1170.

[34] *Curso práctico..., ob. cit*., pp. 37-41.

Así, en esta espacio cognitivo, los conceptos no se entienden como unidades monolíticas, sino como vectores que ocupan regiones más o menos amplias del conocimiento, susceptibles de reajuste y reacomodación, lo que implica un grado de flexibilidad que es el que, a nuestro juicio, responde de una manera más acertada a la naturaleza igualmente flexible -y a veces un tanto laxa- de la epistemología artística. Pues bien, el macroconcepto se ubica dentro de este espacio de conocimiento.

Por lo que concierne a su definición y descripción, en el capítulo II.1.3., señalamos cómo, aunque desarrolladas independientemente, nos era posible hablar de una convergencia de pensamiento respecto de la noción de *shelter concept* desarrollada por F. W. Riggs en el contexto de su metodología onomántica[35], en la medida en que compartían unos mismos objetivos y una misma concepción general básica.

Fundamentalmente, el macroconcepto -y también su correlativo *shelter concept*- se puede definir como una categoría nocional amplia, difusa en sus límites, pero que cuenta con un núcleo de características claras y precisas, y que integra una potencialidad de conceptos particulares, fruto de las diferentes redefiniciones y reinterpretaciones –diacrónicas y sincrónicas, individuales, culturales o ideológicas- operadas sobre dicha categoría cognoscitiva por los diversos autores, marcos teóricos o corrientes de pensamiento [fig. 37]. Entendemos, por tanto, el macroconcepto, como una unidad epistemológica que se define por oposición a lo que tradicionalmente se entiende por concepto en cuanto que entidad del pensamiento determinada, delimitada y circunscrita en su individualidad nocional.

Así definido, el macroconcepto responde también plenamente a la naturaleza de los conceptos sociales y humanísticos, en la mayoría de los casos, auténticos nudos o aglomerados conceptuales en los que concurren las sucesivas y diversas recategorizaciones que se van dando a lo largo del proceso de teorización. Tómense como ejemplo en el dominio artístico los conceptos *dibujo*, *imitación*, *idea*, *manera*, etc.

---

[35] Véase "Shelter concepts: A necessary bridge", 1998, disponible en http://www.2.hawaii.edu/~fredr/shelt.htm,; "Ethic Nationalism and Other Projects..., art. cit. y "From Concepts to Terms..., art. cit.

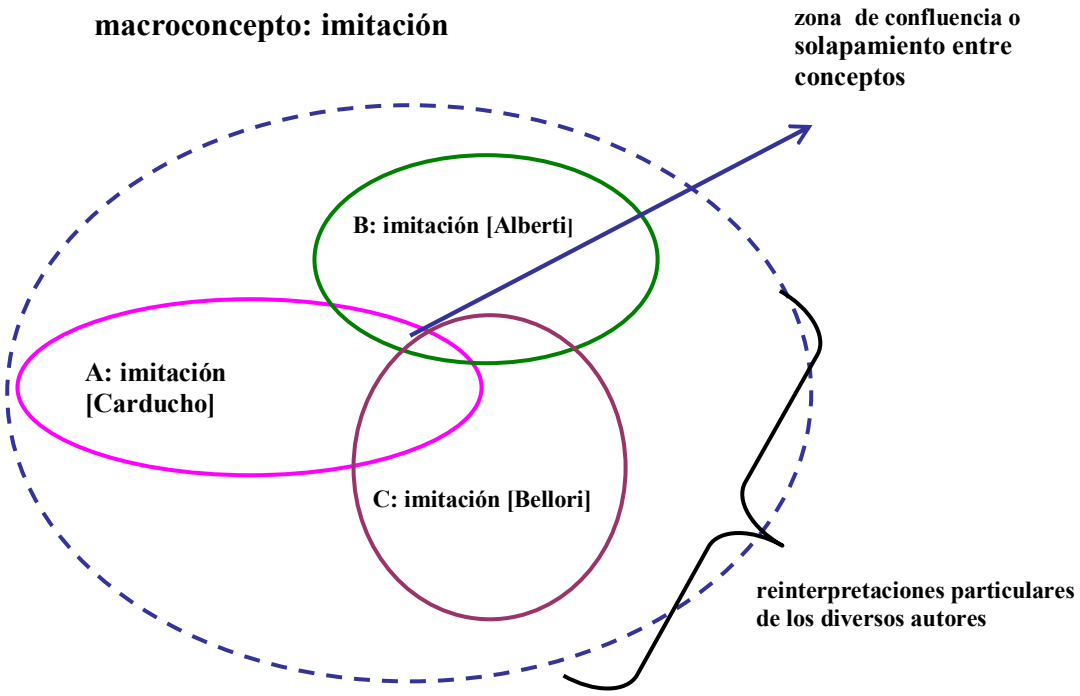


Fig. 37: el macroconcepto y las reinterpretaciones particulares que lo constituyen, con sus zonas de confluencia o solapamiento.

Ahora bien, lo que llamamos macroconcepto constituye, en realidad, una categoría abstracta y teórica, operativa desde el punto de vista metodológico, y así debe ser entendida. Puesto que, de acuerdo con su definición, el macroconcepto integra en una entidad conceptual las diversas redefiniciones -diacrónicas y sincrónicas- operadas sobre una misma categoría cognoscitiva, éste sólo puede tener existencia como tal desde una perspectiva teórica, descontextualizado y abstraído del contexto específico en el que aparece, ya que en los discursos concretos lo que encontramos no son macroconceptos, sino una de las redefiniciones o especificaciones que lo integran[36].

[36] El macroconcepto, según lo entendemos en nuestro estudio y proyecto, también constituye una categoría graduativa, es decir, puede comportar distintos grados de complejidad y extensión conceptual. En este sentido, puede llegar incluso a constituirse en un verdadero campo semántico. De hecho, los discursos del *Arte de la Pintura* y los *Diálogos* de Carducho no son más que el desarrollo y sistematización de un único macroconcepto, el de la Pintura, que se nos presenta como un gran campo

Para identificarlos en la presentación gráfica del tesauro (sección 3.3), las unidades nocionales que hemos considerado como tales aparecen acompañadas por la determinación macroconcepto entre paréntesis[37] [figs. 50 y 51].

La noción de reinterpretación. Esta idea de reinterpretación y de concepto reinterpretado, que según puede comprobarse la entendemos ligada a la noción de macroconcepto, también ha desempeñado un papel básico en la construcción de la estructura epistémica pictórico-artística que presentamos.

Por reinterpretación -o conceptos reinterpretados- vamos a entender, pues, conceptos definidos por autores distintos o en marcos de pensamiento diversos que se nos presentan como recategorizaciones con ligeras variaciones semánticas de una noción más amplia, que es la que llamamos macroconcepto[38].

Aunque es cierto que en cada caso tenemos que hablar de unidades conceptuales distintas, que, además, deben quedar perfectamente claras y precisas en su descripción y alcance nocional para que puedan ser operativas y útiles en el campo de especialidad, la estrecha vinculación que mantienen entre sí y las ligeras variaciones semánticas que los diferencian impiden, a nuestro juicio, el que puedan ser consideradas absolutamente diferentes e independientes. Así, las diversas formas de definir la imitación que encontramos, pongamos por caso, en los escritos de Zuccaro, Alberti, Leonardo o Carducho [fig. 37], tienen que ser entendidas, pues, no como conceptos absolutamente independientes y diferenciados, sino como diferentes formas de concebir dicha idea de la imitación pictórico-artística,

conceptual que Pacheco y Carducho nos definen, describen y explican desde sus múltiples puntos de vista y adoptando distintas formas de aproximación. Así, desde esta perspectiva, el estudio conceptual de los tratados pictóricos y su ordenación sistemática en campos conceptuales y sistemas nocionales lo que nos da como resultado no es otra cosa que la estructura cognoscitiva y epistémica del macroconcepto de la Pintura.

[37] También puede consultarse el registro macroconcepto, en la sección 4.2.1. del tesauro, en el que se compilan las categorías nocionales de este tipo.

[38] Son la consecuencia de uno de los fenómenos más característicos del dominio artístico y de las ciencias sociales y humanísticas en general: la concurrencia sobre un mismo objeto epistémico de una

conformando todas ellas redefiniciones nocionales de una categoría más amplia que las integra.

Los conceptos particulares o reinterpretaciones que integran un macroconcepto se encuentran relacionados entre sí, solapándose. Esta relación de solapamiento difiere de las relaciones lógico-jerárquicas de género-especie que solemos encontrar en la construcción de los sistemas nocionales al uso. En estas relaciones de género-especie, los conceptos específicos contienen todas las características de su genérico, estableciéndose una relación de subordinación jerárquica [fig. 38]; las unidades conceptuales que integran un macroconcepto presentan zonas de interferencias en las que sólo algunas de sus características convergen [fig. 37]. En consecuencia, las diversas formas de definir la imitación por parte de Zuccaro, Vasari, Carducho, etc. no deben ser entendidas como especies o tipos de imitación, sino como redefiniciones que se solapan en algunos de sus rasgos semánticos.

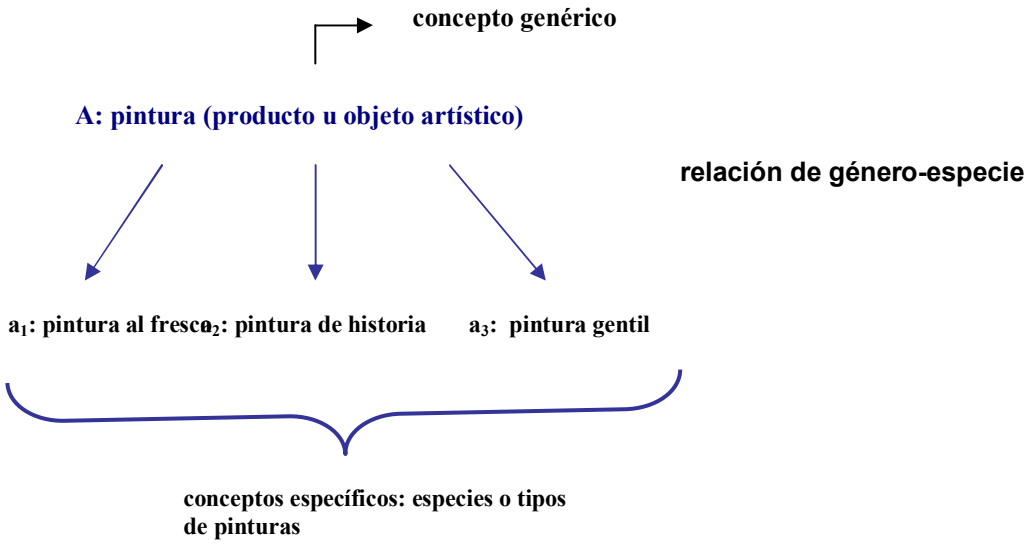


Fig. 38: relación lógico-jerárquica de género y especie.

multiplicidad de ejercicios reflexivos y teóricos, que lo redefinen y reformulan. Sobre esta cuestión, véase el capítulo IV.1.3.

La noción de especificación. La noción de especificación conceptual también la entendemos ligada a la categoría del macroconcepto, ya que por especificaciones conceptuales entendemos aquellos conceptos que, a partir de una noción más amplia y general en la que tienen su origen, a lo largo del proceso de teorización se constituyen en unidades conceptuales más específicas y concretas en su alcance semántico-nocional, con una autonomía propia, pero sin que dejen de estar ligadas en sus rasgos semánticos básicos a la noción originaria de la que proceden y parten[39].

Para mostrar formal y visualmente estos conceptos en la presentación gráfica que nos ofrece el tesauro en su sección 3.3., hemos procedido a agruparlos, ligeramente sangrados, bajo el macroconcepto o categoría general a la que se vinculan, distinguiéndolos mediante un símbolo identificativo dispuesto a su izquierda: **(«)** para las reinterpretaciones conceptuales y **(§)** para las especificaciones[40] [figs. 50 y 51].

Por su parte, las relaciones teórico-nocionales asociadas a estas tipologías conceptuales también forman parte de la microestructura de relaciones internas que construyen el tesauro, respondiendo, en cada caso, a los enunciados[41]: *reinterpretación conceptual de...; especificación conceptual de...*

Finalmente, sólo queremos añadir que, en la medida en que las distintas redefiniciones y especificaciones de una misma unidad nocional amplia se encuentran de algún modo vinculadas entre sí, su agrupación bajo esa categoría general a la que se asocian -macroconcepto-, además de adecuarse mejor a la dimensión conceptual del dominio artístico en su funcionamiento real, también es susceptible de revelar las relaciones lógico-semánticas y las vinculaciones que estas reinterpretaciones y

[39] Es lo que ocurre, por ejemplo, con el concepto de manera. Sobre esta cuestión, puede consultarse el registro manera (3) (macroconcepto) en la sección 3.3. del tesauro, y sus especificaciones conceptuales correspondientes: manera (3a), manera (3b), manera (3ba), etc.

[40] También pueden consultarse los registros reinterpretaciones conceptuales y especificaciones conceptuales en la sección 4.2.1. del tesauro, en los que se compilan los diversos conceptos de este tipo que hemos creído detectar en los discursos analizados

[41] Véase en el capítulo IV.2.3., dedicado específicamente a las tipologías de relaciones pictórico-artísticas codificadas, las relaciones [R-4.4] *Relaciones de reinterpretación conceptual* y [R-4.6] *Relaciones de especificación conceptual*; o bien, consúltense estos registros en la sección 4.2.2 del tesauro.

especificaciones mantienen entre sí, contribuyendo, de este modo, a su descripción conceptual en una clara función cognoscitiva y metodológica.

4. ***Configuración y presentación gráfico-visual***. Por lo que respecta a su presentación y configuración formal, al igual que en el desarrollo de la macroestructura, también aquí hemos utilizado una serie de convenciones ortotipográficas y simbólicas, a fin de hacer fácil, asequible y legible la representación gráfica de la estructura nocional que nos ofrece el tesauro en su sección 3.3.

En primer lugar, y del mismo modo que en el sistema categorial visto en el epígrafe anterior, para representar las relaciones jerárquicas entre los conceptos que constituyen los sistemas nocionales, nos hemos servido del recurso tradicional del sangrado, tal y como se puede ver en el ejemplo de la fig. 39.

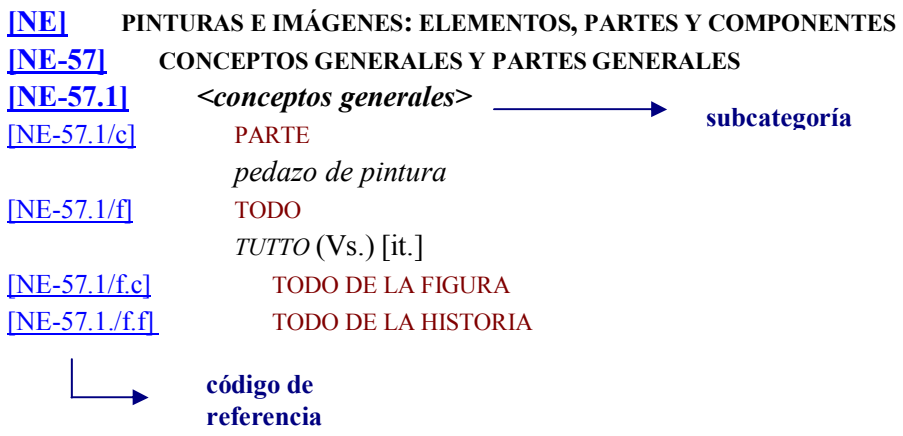


Fig. 39: representación gráfica de la estructura jerárquico-nocional.

Asimismo, los conceptos registrados aparecen debajo de la categoría temática en la que se agrupan y clasifican, acompañados de su código de referencia identificativo -del que hablaremos a continuación-, en color rojo oscuro y en versalitas.

En el caso de que la forma lingüística con la que se designa el concepto no pueda ser considerada propiamente un término específico del vocabulario pictórico-artístico -bien porque sea una expresión de carácter general, una voz metafórica, bien porque no hayamos podido constatar su consistencia como tal término en los discursos analizados, etc.-, entonces sustituimos la versalita por la minúscula, haciendo así visualmente explícita esta ausencia de especificidad terminológica. Compárese, por ejemplo, en la fig. 40, la voz de carácter metafórico *luz* (2) utilizada por F. Pacheco para designar el concepto JUICIO (1b), que se representa en minúscula, al igual que la expresión verbal *riqueza y sabiduría competente*, utilizada también por Pacheco para referirse a su concepto de CAUDAL (2a).

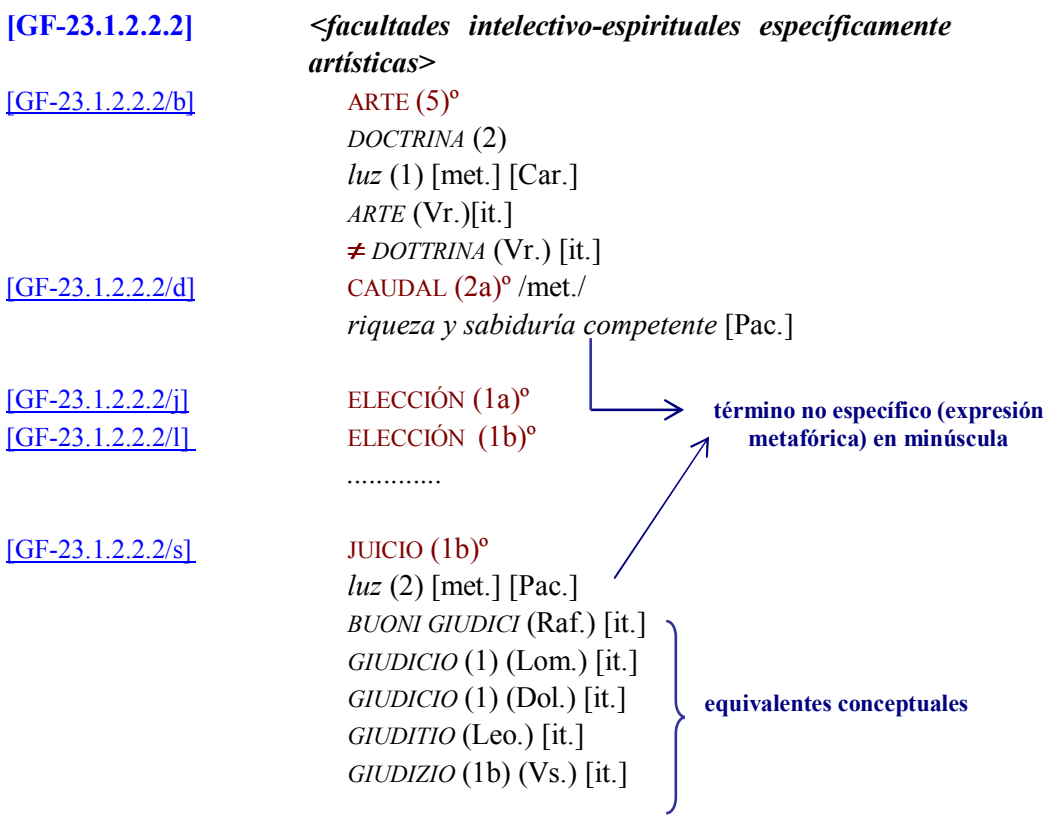


Fig. 40: convenciones para la representación gráfica de la terminología y de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades nocionales.

Asimismo, véase también el siguiente ejemplo:

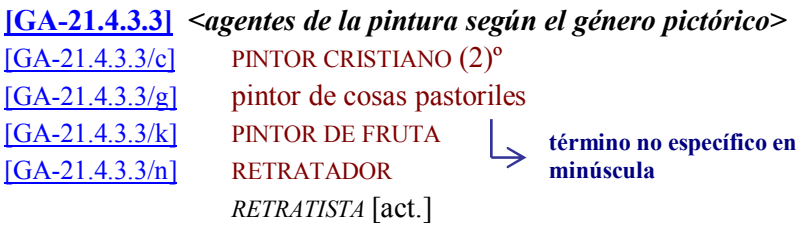


Fig. 41: convenciones para la representación gráfica de la terminología y de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades nocionales.

Por su parte, para proyectar formal y visualmente las relaciones de equivalencia conceptual en esta presentación gráfica de la estructura nocional, hemos seguido el siguiente criterio: bajo cada concepto identificado y representado del modo que acabamos de describir se disponen al mismo nivel y participando del mismo código de referencia -indicativo de que se entienden y clasifican como nociones semejantes- los otros conceptos equivalentes con sus respectivas determinaciones pleonásticas, que los sitúan dentro de sus correspondientes contextos teóricos e ideológicos.

A su vez, y como se puede advertir en el gráfico de la fig. 40, estos equivalentes conceptuales se representan en cursiva y en color negro. El cambio de color no tiene otro objetivo mas que el de facilitar la lectura de la estructura nocional, estableciendo así una distinción visual de índole cromática entre los conceptos y sus equivalentes que, según pensamos, puede contribuir a su mejor legibilidad.

Por su parte, la cursiva nos indica -y esto sí es muy importante- que no estamos ante conceptos distintos de la estructura cognoscitiva, sino ante equivalentes y, por tanto, ante unidades nocionales consideradas semejantes que ocupan una misma posición en la estructura epistémica -de ahí que mantengan el mismo código de referencia-. Mediante esta convención, pues, evitamos la desarticulación del sistema que vendría dada por la reduplicación consecutiva de las mismas unidades conceptuales. Pensemos que un sistema lógico-nocional es una estructura en la que cada concepto

individual ocupa una posición determinada y única, de modo que su reduplicación no ocasionaría otra cosa que la pérdida de la lógica y la coherencia estructural del sistema.

En consecuencia, siempre que encontremos un concepto representado en cursiva en la presentación gráfica de la estructura nos indicará que éste funciona como equivalente de la unidad nocional bajo la que se sitúa. No obstante, debemos recordar que, según ha quedado dicho más arriba, estos conceptos también pueden ser considerados, consultados y estudiados como entidades que cuentan con una sustantividad nocional propia. Así, recurriendo a nuestro ejemplo anterior, el usuario-investigador puede considerar el *giudicio* de Dolce como equivalente conceptual del juicio de Pacheco, pero también puede querer focalizar su atención –según sus intereses- sobre este concepto individual, independientemente de la relación de equivalencia que mantiene con el de Pacheco. Por eso, cada concepto posee su propio registro en el corpus conceptual del tesauro (sección 4.4.), aunque éstos se encuentren mutuamente interconectados mediante enlaces hipertextuales y reenvíos[42].

A su vez, en la representación de estos equivalentes conceptuales rigen las mismas convenciones ortotipográficas ya señaladas: versalitas, en el caso de que sea un término específico, y minúscula, si no lo es. En el caso de que se trate de una relación de falsa equivalencia, el concepto supuestamente equivalente se acompaña además del símbolo ≠ situado a su izquierda [figs. 40 y 42].

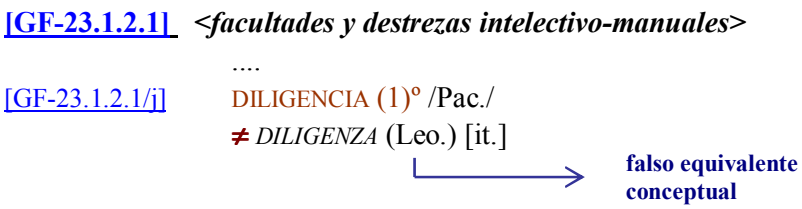


Fig. 42: representación gráfica de la relación de falsa equivalencia.

[42] En relación con la configuración y características de los registros que constituyen el corpus conceptual del tesauro, véase el capítulo III.1.3.

Por lo que concierne al punto de vista terminológico, hemos considerado conveniente disponer también bajo cada una de las unidades nocionales las distintas denominaciones que a lo largo de los discursos analizados han sido empleadas por parte de los autores para su designación, las cuales, en consecuencia, pueden ser consideradas sinónimos terminológicos[43].

Por lo que respecta a esta cuestión, nuestro criterio -como indicamos en el epígrafe II.2.2.2.a. del capítulo II.2.2.- ha sido más amplio que el habitual en los estudios terminológico-terminográficos, puesto que no nos hemos limitado a compilar los términos más o menos específicos del vocabulario pictórico-artístico, sino que, de acuerdo con el concepto de *función terminológica* definido en dicho epígrafe[44], hemos registrado cualquier tipo de expresión lingüística que en los discursos se nos haya presentado desempeñando, precisamente, una función terminológica, esto es, designando un concepto propio del dominio artístico, independientemente de su estatuto como término específico o no.

Recuérdese, asimismo, que este criterio no responde a una mera decisión arbitraria, sino que se explica en virtud del valor heurístico y cognoscitivo que otorgamos a estas expresiones no inmediatas[45] utilizadas para la designación y verbalización de los conceptos, y a lo que hemos denominado *variación significativa* [II.2.1.4.b], esto es, el conocimiento de carácter nocional y epistémico que se puede derivar del análisis de estas

[43] Recuérdese que, al hablar del paradigma terminográfico [II.2.4.1.b.], anunciamos que en relación con esta cuestión introducíamos una variación respecto de los mecanismos habituales de la Terminografía, que no representa dichos sinónimos en la estructura conceptual. Para la elaboración de los productos terminográficos, se selecciona una sola de las denominaciones posibles para representar el concepto, que es la que aparece en la presentación gráfica de la estructura, mientras que las demás -si se incluyen- se registran únicamente en la sección alfabética que suelen tener por lo general estas obras, con reenvíos directos al término seleccionado como representante del concepto.

[44] Recuérdese que la función terminológica -equivalente de lo que M. T. Cabré en el marco de la Teoría Comunicativa de la Terminología (TCT) denomina *valor terminológico*- la hemos definido como la correlación que se establece en un contexto determinado entre cualquier unidad léxica o expresión lingüística -la ocurrencia concreta- y un concepto que forma parte de la dimensión cognoscitiva de la disciplina o materia en cuestión. Así pues, y de acuerdo con esta idea, la noción de término se amplía, pudiéndose considerar como tal cualquier unidad lingüística que en un contexto concreto desempeñe una función terminológica, esto es, que haya sido utilizada para designar un concepto específico del ámbito de especialidad, independientemente de que dicha unidad constituya un término propio y reconocido de su vocabulario.

[45] Expresiones figuradas, metafóricas, etc., es decir, las expresiones que no significan de manera literal y directa el contenido que se quiere comunicar.

alternancias denominativas que encontramos en los discursos cuando se designa un mismo concepto.

Para presentar visual y gráficamente esta relación de sinonimia terminológica -que, salvo en el caso de las variantes ortográficas y en situaciones muy concretas, siempre entenderemos como parcial-, nos hemos regido por los siguientes criterios ortotipográficos:

a) por una parte, y como ya hemos señalado, empleamos la versalita si se trata de un término específico y la minúscula, sino lo es, convenientemente especificado además -según veremos a continuación- el tipo de término de que se trate;

b) por otra, emplearemos siempre la cursiva, ya que ésta nos indica -como también ha quedado dicho más arriba- que no estamos ante conceptos diferentes de la estructura, sino ante la misma unidad nocional, aunque representada por otra denominación.

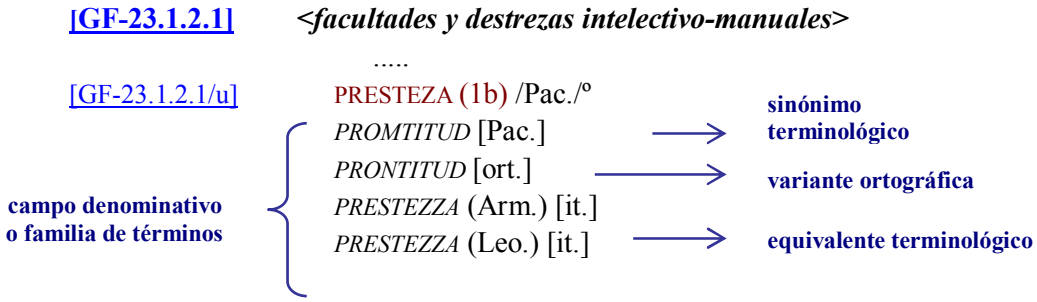


Fig. 43: representación gráfica de la familia de términos -o campo denominativo- asociada a una unidad nocional. Dichos términos funcionan, pues, como sinónimos terminológicos en el discurso.

Así, por ejemplo, consultando la representación gráfica que nos ofrece el tesauro [fig. 43], sabemos que la PRESTEZA (1b) es el mismo concepto que *PRONTITUD* -identificado por el código de referencia [GF-23.1.2.1/u] que lo sitúa en una determinada posición en el sistema -, sólo que representado por otra designación que, según hemos podido constatar en nuestro análisis, se utiliza en el discurso como su sinónimo terminológico. Asimismo, también sabemos que la PRESTEZZA de Armenini es el equivalente conceptual de esa

PRESTEZA (1b) que encontramos en el *Arte de la Pintura*, lo que implica, a su vez, que el término italiano *prestezza* puede ser considerado como el equivalente terminológico del español presteza. De hecho, en no pocas ocasiones, el vocabulario pictórico-artístico español se halla íntimamente ligado a la traducción de la terminología italiana y su fraseología asociada[46].

Nuestro interés por representar formal y visualmente estas relaciones de sinonimia terminológica y de equivalencia conceptual en la presentación gráfica de la estructura nocional no responde a una decisión gratuita sin más, sino que, por el contrario, pensamos que esta opción puede facilitar la inteligibilidad de dicha estructura, tanto desde el punto de vista propiamente conceptual, como en lo que concierne a los recursos y mecanismos vinculados a su representación lingüístico-terminológica.

Por ejemplo, la visualización gráfica de los equivalentes conceptuales asociados de otros contextos teóricos e ideológicos puede ayudarnos a comprender cuáles son aquellas unidades nocionales que han servido y sirven de fundamento para la construcción de la propia epistemología española. Véase, por ejemplo, todos los conceptos que concurren en la definición y descripción del JUICIO (1b) que encontramos en el *Arte de la Pintura* [fig. 40] Asimismo, en el caso de las falsas equivalencias conceptuales, su visualización también puede clarificar qué conceptos han experimentado desde la óptica de la reflexión teórica española reinterpretaciones divergentes respecto de su sentido nocional originario. Sin olvidar, a su vez, la labor de elucidación y reordenación epistemológica que implica el análisis y evaluación de este tipo de relaciones.

Desde el punto de vista terminológico, lo que nos encontramos es la conformación de los llamados *campos denominativos*[47] –o *familia de términos*, de acuerdo con la terminología de F. W. Riggs[48]-, esto es, el conjunto de las formas léxicas y expresiones lingüísticas que funcionan como signos representativos de una misma unidad conceptual y que, por tanto, pueden ser consideradas entre sí como sinónimos. La visualización

[46] Por lo que respecta a las características del vocabulario pictórico-artístico en la época que consideramos, véase el capítulo IV.2.

[47] HEGER, K., "Las bases metodológicas de la onomasiología..., art. cit. y BALDINGER, K., *Teoría Semántica..., ob. cit.*, pp. 105 y ss.

conjunta de las diversas denominaciones con las que se designa un mismo concepto comporta una serie de ventajas:

a) nos permite acceder fácil y rápidamente a los distintos términos o expresiones lingüísticas que se han utilizado –tanto diacrónica como sincrónicamente- para la designación de una determinada unidad conceptual; a su vez, como éstos se presentan convenientemente determinados y especificados, podemos conocer también qué autores los han empleado o en qué marcos teóricos e ideológicos se han utilizado;

b) asimismo, la consignación de las distintas posibilidades denominativas correspondientes a cada una de las unidades conceptuales -de acuerdo con la metodología onomasiológica en la que se basa esta parte del tesauro- facilita los procesos de selección terminológica cuando se trata de elegir una determinada expresión lingüística para designar un concepto, contribuyendo así a los objetivos de producción discursiva y codificación verbal característicos del paradigma terminográfico, que es el paradigma al que responde esta sección que estamos considerando;

c) además, la configuración de estos campos de sinónimos nos permite estudiar mejor la variación significativa implícita en las alternancias léxicas, esto es, de qué manera el uso de una palabra u otra para designar un mismo concepto implica una cierta recategorización o matización de éste en virtud precisamente de las significaciones y valores connotados que posee el signo lingüístico utilizado en cada caso. Considérese, por ejemplo, el uso metafórico que hace Pacheco de la voz *luz* para referirse a la noción JUICIO (1b) [fig. 40] y cómo ésta contribuye a clarificar el modo en que nuestro autor concibe dicho juicio artístico.

Como ya hemos apuntado, otra de las tipologías conceptuales que tiene su proyección formal y visual en la presentación gráfica de la estructura nocional es la de los conceptos reinterpretados, es decir, aquellos conceptos que se vinculan a una misma categoría nocional más amplia, de la que pueden ser considerados reinterpretaciones o redefiniciones con ligeras variaciones semántico-nocionales, que mantienen entre sí relaciones de

[48] *Informe Interconcept..., ob. cit.* y *The Intercocta Manual..., ob. cit.*

solapamiento -compartiendo algunos rasgos y divergiendo en otros-, y que, por tanto, no pueden ser entendidos como absolutamente independientes ni diferentes.

En este caso, la convención ortotipográfica y simbólica que hemos empleado ha sido la siguiente: las reinterpretaciones conceptuales -o conceptos reinterpretados- aparecen agrupadas bajo la categoría nocional a la que se vinculan, como se puede apreciar en el ejemplo de la fig. 50, sangradas respecto de dicha categoría y siguiendo los mismos criterios de versalitas o minúsculas ya comentados, según sea su especificidad terminológica. Para indicar que dichos conceptos son en realidad reinterpretaciones de la categoría nocional bajo la que se agrupan y no especies o tipos de ella -esto es, para hacer explícito que no se trata de una relación jerárquica de género-especie, que es la que rige por defecto en el resto de la estructura nocional- utilizamos el símbolo **(«)** dispuesto a la izquierda de cada concepto reinterpretado.

Así, mediante esta disposición, se puede visualizar hasta qué punto una unidad conceptual ha sido objeto de redefinición y reinterpretación a lo largo del proceso de teorización pictórico-artística, quiénes han reflexionado sobre ella, cómo se han llevado a cabo estas reinterpretaciones, etc. Y si, además, consultamos sus registros pertinentes, podremos comprobar también cuáles son los rasgos semánticos que varían o se mantienen en cada caso, cuáles son las relaciones lógico-semánticas que dichas reinterpretaciones mantienen entre sí, etc.

Otros símbolos y convenciones ortotipográficas. En líneas generales, los símbolos y convenciones que hemos utilizado para representar gráficamente la estructura nocional pictórico-artística se pueden agrupar en tres tipos:

1. los que codifican información de carácter conceptual;
2. los que codifican información de carácter lingüístico-terminológico;
3. los que correlacionan las distintas categorías y sistemas nocionales entre sí, estableciendo interconexiones y reenvíos.

A su vez, y a fin de poder distinguir con facilidad la distinta naturaleza de la información codificada, utilizamos diferentes signos ortográficos:

a) *los paréntesis*, para representar la información de carácter conceptual; así, GIDUIZIO (Lom.) indica que estamos ante un concepto perteneciente al sistema doctrinal de Lomazzo; y CAUDAL (2) (met.), que se trata de un concepto de naturaleza metafórica [fig. 40];

b) *los corchetes*, para representar la información de carácter lingüístico-terminológico; ARTI LIBERALI [it.] indica, pues, que estamos ante un término italiano, y ARTE DISEGNATIVA [Ar.], que éste era uno de los términos utilizados por Aristóteles para referirse al arte de la pintura;

c) por último, *las barras*, para representar la información ambivalente, es decir, aquélla que es tanto lingüística como conceptual; por ejemplo, EDADES DE LA PINTURA /Car./ indica que tanto el concepto como el término pertenecen respectivamente al sistema teórico y al vocabulario pictórico-artístico de Carducho.

1. *Símbolos y convenciones de carácter conceptual*

a) Como hemos señalado con anterioridad, para llevar a cabo la determinación de las unidades nocionales, adscribiéndolas y localizándolas en el contexto teórico e ideológico al que se asocian, hemos utilizado una serie de códigos relativos a los diferentes autores y marcos teóricos dispuestos entre paréntesis a su derecha. Así, (Vs.) para Vasari, (Dol.) para Dolce; (Ces.) para Céspedes, etc.[49]; de tal forma que, en la representación gráfica de la estructura nocional, encontraremos: NOSTRA ETÀ (Vs.); GIUDIZIO (Dol.); etc.

b) Para representar la condición jerárquico-cualitativa o estimación valorativa de los diferentes conceptos, utilizamos:

(*) = concepto priorizado. Ej.: NUESTROS TIEMPOS* [50];

(º) = concepto cualificado o valorado positivamente. Ej.: JUICIO (1b)º [v. fig.40];

[49] Véase el listado completo de estos códigos en las *Indicaciones previas y nota introductoria* del tesauro (vol. III, pp. II y ss.)

[50] En el contexto de la controversia entre lo antiguo y lo moderno, nuestros tiempos, con el que se hace referencia al periodo de la modernidad artística, es, en los discursos analizados, el concepto priorizado frente al modelo cultural de la Antigüedad clásica. Véase el ámbito [HH-16] *Conceptos historiográficos.*

(#) = concepto descalificado o valorado negativamente. Ej.: tiempo medio #[51];

c) Para representar la naturaleza o tipología a la que pertenecen los conceptos[52]:

(≠) = falso equivalente conceptual. Ej.: **(≠)** DILIGENZA (Leo.) [v. fig. 42];

(«) = reinterpretación conceptual [v. fig. 50];

(met.) = concepto metafórico. Este concepto puede ser de naturaleza teórica, en el caso de que la noción utilizada para llevar a cabo la metaforización pertenezca a un sistema teórico determinado (por ejemplo, el concepto FORMA (1) (met.), que no es otro que el dibujo definido en cuanto *forma sustancial* de la pintura, se configura metafóricamente a partir de su equiparación teórica con el concepto filosófico *forma*, de raigambre aristotélica); o también puede ser de carácter general (por ejemplo, el concepto CAUDAL (2a) [fig. 40], con el que Pacheco alude al conocimiento adquirido, asimilado e interiorizado por el artífice, a partir de la práctica visual de experiencias artísticas previas, y que le capacita para crear sus propias obras sin necesidad de recurrir a modelos o ejemplos externos, se fundamenta metafóricamente en una noción del conocimiento general)[53];

§ = especificación conceptual [v. fig. 51].

Periodización pictórico artística en la sección 3.3 del tesauro, o consúltese el registro conceptual nuestra edad en la sección 4.4.

[51] Término con el que se designa el intervalo temporal que actualmente conocemos como Edad Media, el cual, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano –que es el que rige en los discursos analizados- se encuentra descalificado desde el punto de vista artístico y creativo. Véase el ámbito [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico artística* en la sección 3.3 del tesauro, o consúltese el registro conceptual tiempo medio en la sección 4.4.

[52] En la representación gráfica de la estructura, sólo hemos representado explícitamente estas cuatro categorías conceptuales, además de la relación género-especie, que se visualiza a partir de la disposición sangrada de las nociones, como hemos dicho. El resto de las tipologías conceptuales bajo las cuales se puede clasificar una misma unidad nocional, de las que hablaremos en el capítulo IV.2.2, forma parte del conjunto de la información ofrecida en el registro conceptual. En relación con la configuración y características de estos registros conceptuales, véase el capítulo III.1.3.

[53] En relación con esta tipología de conceptos metafóricos, véase también el epígrafe IV.2.2.1, en el que hablamos expresamente de la clasificación y codificación de los tipos de conceptos pictórico-artísticos

2. *Símbolos y convenciones de carácter lingüístico-terminológico*

a) Para indicar la vinculación o procedencia de la unidad terminológica, utilizamos entre corchetes los mismos códigos de autores y marcos teóricos considerados en el apartado anterior. Ej.: GENIO [Car.] nos indica que éste es el término utilizado por Carducho para referirse al concepto INGENIO (2)[54]. En el caso, como hemos dicho más arriba, de que tanto el concepto como el término se asocien a un mismo autor o marco teórico, utilizamos las barras como signo ortográfico. Ej.: EDADES DE LA PINTURA /Car./

b) Para marcar las tipologías más significativas de términos o expresiones lingüísticas[55], empleamos los siguientes símbolos:

[ret.]: carácter poético-literario de la expresión utilizada, es decir, cuando ésta, no siendo un término específico del vocabulario pictórico-artístico, es empleada por el autor con una función retórica en su referencia a un determinado concepto. Por ejemplo, *siglo inculto y rudo* [Ces.] [ret.] [56] nos indica que se trata de una expresión retórico-literaria utilizada por Céspedes para referirse a la Edad Media, muy significativa para entender de qué modo concibe este autor dicho periodo temporal. Asimismo, *fortunada edad del Gran Augusto* [Pac] [ret.][57] nos indica nuevamente que estamos ante una expresión de carácter poético-literario utilizada por Pacheco para designar el periodo de esplendor artístico vinculado al reinado de Carlos V, expresión que, como en el caso anterior, nos ilustra claramente del modo en que el autor sevillano concibe esta época[58];

---

que hemos considerado para la construcción del tesauro. Por lo que concierne a esta noción de caudal, consúltese el registro conceptual caudal (2a) (met.) en la sección 4.4. del tesauro.

[54] Véase el ámbito conceptual [GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística* en la sección 3.3. del tesauro.

[55] El resto de las tipologías terminológicas a las que puede pertenecer un mismo término o expresión lingüística, y de las que hablaremos expresamente en el capítulo IV.3, forma parte de la información ofrecida por el registro conceptual, de tal manera que es allí donde se pueden consultar. En relación con la configuración y características de estos registros conceptuales, véase el capítulo III.1.3.

[56] Véase el ámbito [HH-16] *Conceptos historiográficos. periodización pictórico-artística* en la sección 3.3 del tesauro.

[57] *Ibídem*.

[58] Obsérvese que utilizamos la minúscula porque no son términos específicos, y la cursiva, porque funcionan como sinónimos de otras unidades terminológicas utilizadas para referirse al mismo concepto, tiempo medio y tiempo de l emperador Carlos V, respectivamente. (Véase sección 4.4. del tesauro).

[met.]: en caso de que el término sea metafórico;

[mtn.]: en caso de que el término sea metonímico;

[act.]: indica que se trata de la forma terminológica actual con la que se designa un determinado concepto. Cuando la forma utilizada en los discursos para referirse a un concepto difiere de la que empleamos en la actualidad, hemos seguido el criterio de registrar también el término contemporáneo, para así facilitar su localización. Ej.: *DIBUJO* [act.] es la forma actual y, por tanto, sinónimo terminológico de la forma antigua DEBUXO, que es la que encontramos en los discursos del siglo XVII. Véase también la fig. 41;

[ort.]: indica que el término es la variante ortográfica de aquél otro bajo el que se sitúa en la estructura nocional [fig. 40]. En la determinación de las variantes ortográficas, bastante frecuentes en los discursos analizados, hemos elegido como principal la más parecida a la forma actual; por ejemplo, entre PRÁCTICA y PRÁTICA hemos seleccionado como término de entrada PRÁCTICA, de modo que en el tesauro PRÁTICA [ort.] se registra como la variante ortográfica -y, en consecuencia, sinónimo absoluto- de PRÁCTICA. En el caso de que ninguna de las formas identificadas en los discursos coincida con la que utilizamos actualmente -por ejemplo, porque el concepto ya no tenga vigencia y, por tanto, los términos asociados hayan caído en desuso-, hemos seleccionado como principal la más frecuente;

[ant.]: término antiguo;

[s.t.]: literalmente quiere decir que el concepto registrado en la estructura nocional, aunque claramente identificado y delimitado como tal en los discursos analizados, carece de un término específico para su designación. Utilizamos, pues, este símbolo para indicar que la forma o expresión lingüística que aparece en la estructura como signo representativo del concepto ha sido conformada expresamente por nosotros para poder representar dicha unidad nocional. Asimismo, de esta manera también vamos indicando los vacíos terminológicos existentes en el siglo XVII en el vocabulario pictórico-artístico. Véase

el ejemplo siguiente tomado del ámbito [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística* (sección 3.3.)

<subetapas de constitución pictórica>

[HH-16.2.2.1/i] etapa de la adumbración (Atenágoras) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/j] etapa de la pintura linear (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/k] etapa de la tercera pintura (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/l] etapa de la pintura monochromaton (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/m] etapa de la quinta pintura (Plinio) [s.t.]

Fig. 44: convención para la representación gráfica de los conceptos que carecen de designación específica.

c) en el caso de los equivalentes terminológicos y de los cultismos, también hemos utilizado una serie de códigos para marcar la procedencia idiomática. Así, [it.] para italiano (ej.: ETÀ MODERNA (Vs.) [it.]); [lat.] para los latinismos (FICTORIA [lat.][59]); [gr.] para los helenismos (ej.: COROPLÁSTICA [gr.][60]), etc.[61];

d) asimismo, para representar aquellas expresiones y locuciones significativas o frecuentes asociadas a una determinada unidad terminológica, colocamos bajo ella el símbolo ➢ seguido de dichas expresiones. Ej.:

[GF-23.1.2.2.2/q] INVENCIÓN (2) º
INVENTIVA [Car.]
➢ rico de invención, prontitud de invención

Fig. 45: convención para la representación gráfica de las expresiones lingüísticas asociadas a las unidades terminológicas.

[59] Término latino para el denominado ARTE FIGULAR, o arte de labrar el barro. Véase el ámbito [HD] *Estructura de conocimiento y ámbito profesional...,* en la sección 3.3. del tesauro.
[60] Término griego para lo que Pacheco denomina ARTE DEL VACIAR. Véase el ámbito [HD] *Estructura de conocimiento y ámbito profesional...,* en la sección 3.3. del tesauro.
[61] Véase la enumeración completa de estos códigos en las *Indicaciones previas y nota introductoria* del tesauro (vol. III, pp. II y ss.)

3. *Símbolos para indicar las interrelaciones entre categorías, sistemas nocionales y conceptos*

a) ⇒ *véase el resto de los términos sinónimos en* [...]. Reenvía a otro lugar de la estructura nocional en el que se registran términos que también funcionan como sinónimos de aquél bajo el que se sitúa este símbolo. Por ejemplo,

EDAD (1b) (Car.)
TÉRMINO (2) [Car.]
ETÁ /Vs./ [it.]
⇒ [HH-16.1/c] TIEMPO (1)

Fig. 46: convención para remitir a otros términos sinónimos.

indica que bajo el concepto TIEMPO (1), que ocupa la posición en la estructura [HH-16.1/c] -obsérvese que en el formato digital se encuentra hipervinculado, por lo que podemos saltar directamente al lugar señalado-, los términos registrados también funcionan como sinónimos de EDAD (1b). De este modo, evitamos repeticiones redundantes de listados terminológicos idénticos.

b) ☛ *la jerarquía continúa en* [...] Por ejemplo,

EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA /Car./
☛ [HH-16-2.2.1/f]

indica que en el lugar de la estructura [HH-16.2.2.1/f] encontramos las distintas edades de la pintura antigua que distingue y define Carducho, o, si se quiere, los conceptos específicos que conforman el sistema jerárquico de las edades de la pintura antigua.

c) ↘ *categorías, subgrupos o conceptos relacionados*. Indica que en la categoría, subcategoría o sistema nocional señalado podemos encontrar información relacionada o complementaria a la que estamos consultando. Por ejemplo,

[GA-21.2.1] ***<tipos de agentes según las disciplinas y facultades>***
↘ [HD-20]

en esta subcategoría se reenvía a [HD-20] porque es en ese ámbito donde se agrupan, clasifican y definen los tipos de disciplinas y facultades consideradas como tales en el periodo que estudiamos, y que en este caso concreto son las que nos han servido para articular y estructurar este subgrupo nocional.

5. ***Hipervínculos***. La representación jerárquica y estructural de los sistemas nocionales, cuya configuración gráfica estamos considerando, también nos ofrece la posibilidad de acceder a los registros que conforman el corpus conceptual del tesauro, y que es donde se encuentra toda la información -tanto nocional como lingüístico-terminológica- relativa al concepto en cuestión que queremos consultar. Así, al trabajar en el formato digital con documentos hipervinculados, si hacemos clic con el ratón sobre el código de referencia del concepto, se nos abre directamente una pantalla en la que podemos visualizar su registro. [fig. 47].

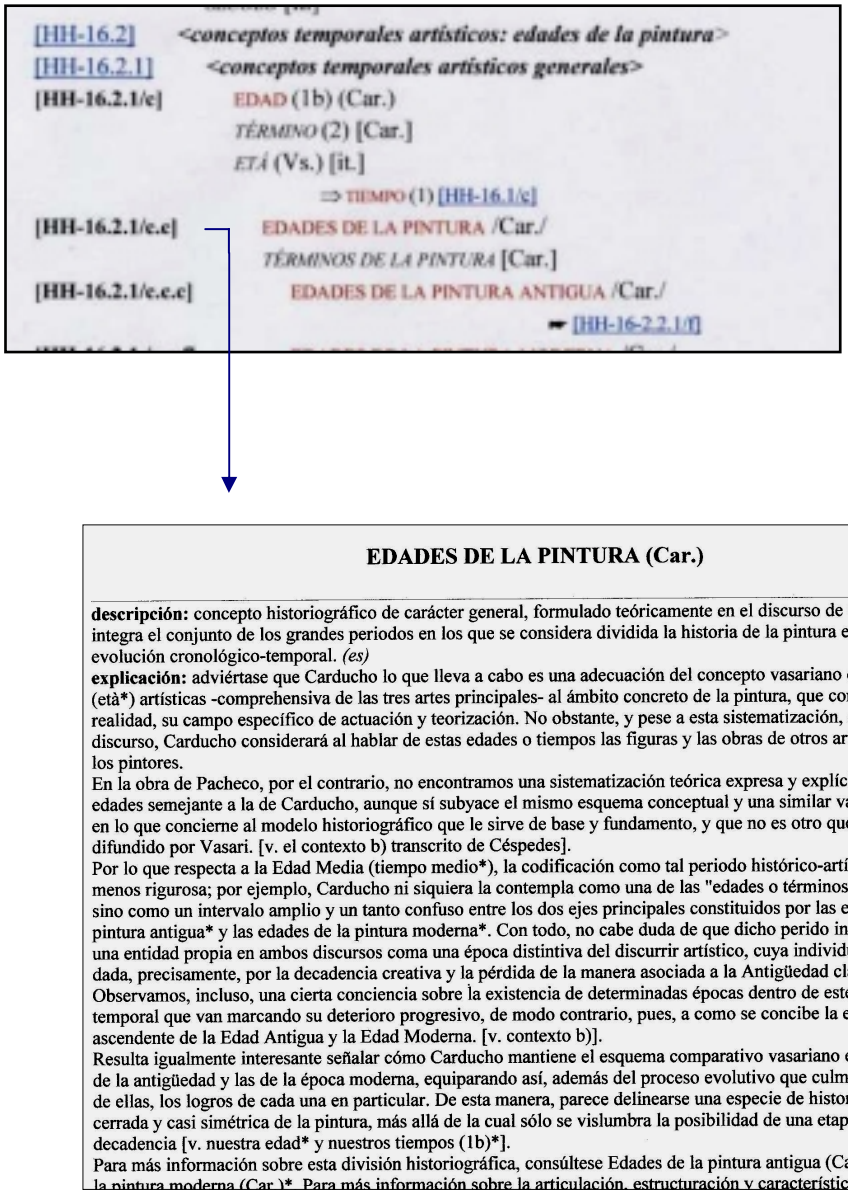
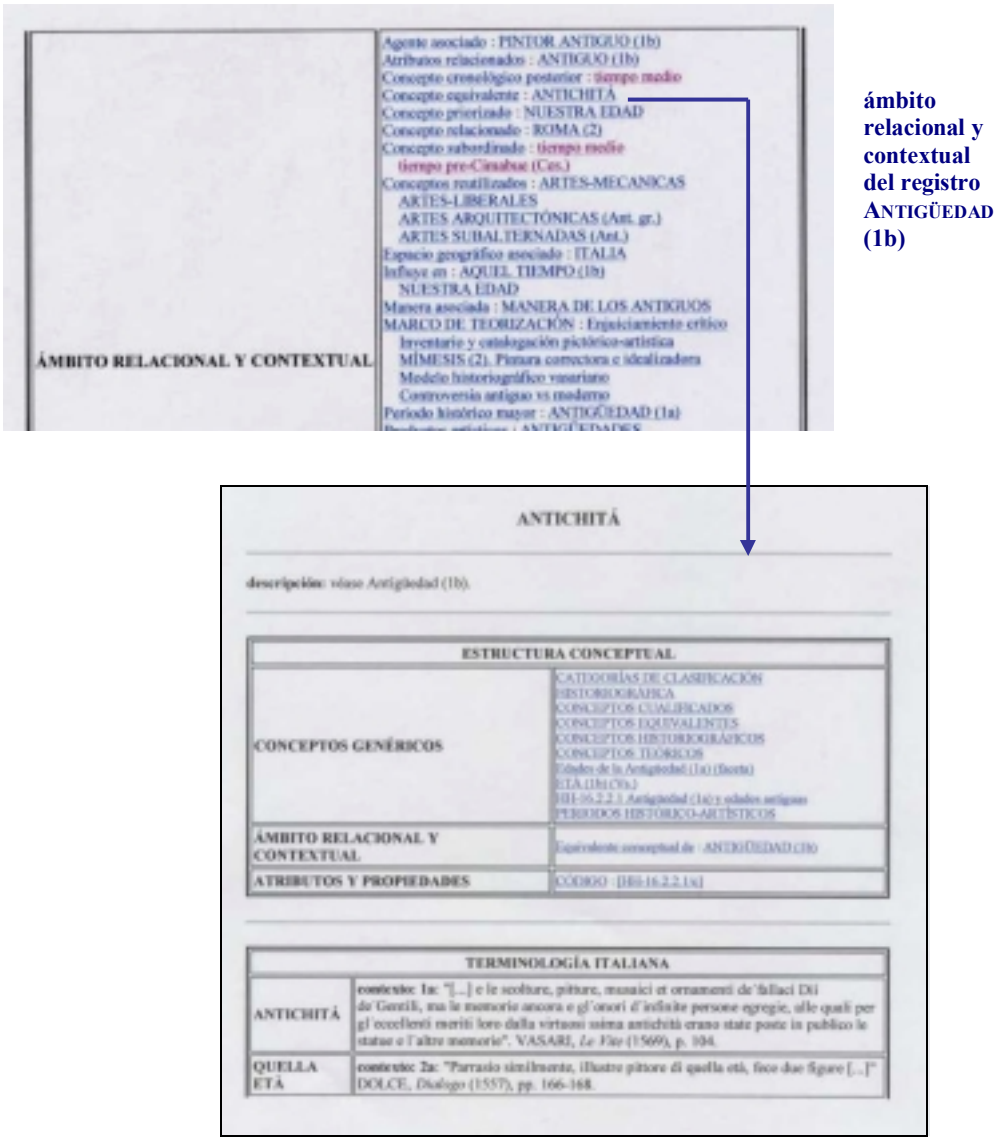


Fig. 47: hipervinculación entre la representación gráfica de la estructura nocional y los registros conceptuales de cada una de las nociones representadas.

Si lo que queremos es consultar un equivalente conceptual, que como tal no cuenta -por las razones ya señaladas- con un código de referencia propio ni distinto en la estructura, entonces debemos abrir el registro del concepto del que funciona como equivalente y desde aquí acceder al suyo propio, puesto que, como veremos en el capítulo siguiente en el que hablaremos expresamente de la configuración de dichos registros, éstos se encuentran conectados entre sí [fig. 48].



ámbito relacional y contextual del registro ANTIGÜEDAD (1b)

Fig. 48: hipervinculación entre el registro conceptual de una noción y los registros de sus conceptos equivalentes utilizando el tipo de relación *concepto equivalente*.

Asimismo, desde el propio registro, también podemos acceder a la posición que ocupa el concepto en la estructura nocional haciendo clic nuevamente sobre el código de referencia. De este modo, tenemos la posibilidad de trasladarnos por el tesauro en las dos direcciones indicadas: de la estructura al registro y del registro a la estructura, dependiendo de nuestros intereses y objetivos.

Por lo que respecta a la versión impresa, el sistema de funcionamiento es el mismo, sólo que tendremos que proceder manualmente. Así, desde la estructura, podemos acceder al registro del concepto que queramos consultar buscándolo en la sección del corpus conceptual del tesauro (4.4.), en la que éstos se ordenan alfabéticamente según su término de entrada. Por su parte, desde el registro podremos localizar el concepto en la estructura nocional utilizando para ello el código de referencia, que es el que nos indica la posición exacta que éste ocupa en dicha estructura.

6. *Código de referencia*. Por lo que respecta a este código de referencia, vimos, al hablar de la macroestructura del tesauro, cómo éste se conformaba a partir de un sistema alfanumérico en el que quedaba representada sintéticamente dicha jerarquía de categorías y subcategorías.

Pues bien, para construir el código de referencia identificativo de cada unidad nocional, sólo hemos tenido que completar aquél con los valores relativos al concepto propiamente dicho, simbolizados con letras minúsculas, y separados de los caracteres correspondientes al sistema categorial mediante una barra inclinada [fig. 49]. Así, [GF-23.1.2.2.2./n] es el código identificativo del concepto JUICIO (1b), que lo sitúa en una determinada posición dentro de la subcategoría [GF-23.1.2.2.2].

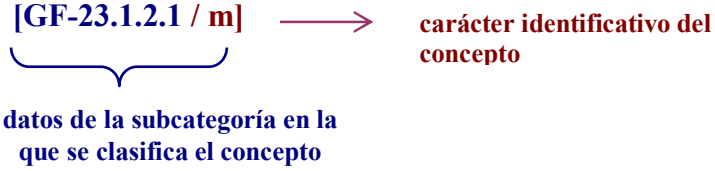


Fig. 49: constitución de los códigos de referencias.

Por lo que respecta a estos códigos de referencia y a la estructura nocional que codifican, debemos precisar también que -como apuntamos en el capítulo II.1.3.- para su configuración nos hemos servido de la noción de *hospitality* desarrollada por F. W. Riggs. Por *hospitality*, Riggs entiende una cualidad de la estructura conceptual en virtud de la cual ésta se conforma de manera flexible, presentando lo que podríamos llamar *huecos* o *lugares vacíos* (*gaps*)[62]. Así, al asignar a los conceptos sus respectivas letras identificativas, no hemos seguido un criterio consecutivo o correlativo, sino que hemos procedido dejando lugares vacíos en el orden alfabético. Véase a modo de ejemplo la fig. 29, en la que se representa parte del ámbito [NE] *Pinturas e imágenes: elementos, partes y componentes.*

De esta manera, se hace explícito el hecho de que no nos encontramos ante una estructura cerrada o conclusa de una vez por todas, sino abierta y en crecimiento constante –como corresponde a la propia concepción abierta y progresiva del tesauro-, ya que dichos *gaps* permiten alojar los nuevos conceptos que vayan surgiendo durante el proceso de investigación sin necesidad de remodificar completamente la estructura.

En lo que concierne a la identificación de las especificaciones conceptuales y de los conceptos reinterpretados, es decir, aquéllos que quedan vinculados a una categoría nocional más amplia, el criterio adoptado para la configuración de su código de referencia ha sido añadir al valor identificativo del concepto un número romano en minúscula, separado también de aquél por una barra inclinada [figs. 50 y 51]

[62] RIGGS, F. W., MALKIA, M. AND BUDIN, G., "Descriptive Terminology: the INTERCOCTA approach..., *ob. cit.;* "Onomantics and Terminology. Part I: Their Contributions to Knowledge Organization", 1997. Disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat2a.htm; RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part II: The Core Concepts", 1997. Disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm; RIGGS, F. W., "Onomantics and Terminology. Part III: Formats, Terms, Neologism and Pleonasms", 1999. Disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7d.htm;

[GF-24.1.2.3.1.1] ***<potencias intelectivo-cognitivas>***

[GF-24.1.2.3.1.1/c] ENTENDIMIENTO (2)* (macroconcepto)
[GF-24.1.2.3.1.1/c/i] « ENTENDIMIENTO (2) (Car.)*
ENTENDIMIENTO DISCURSIVO E INTELECTIVO PRÁCTICO [Car.]
PINTOR INTERIOR [Car.] [met.]
[GF-24.1.2.3.1.1/c/ii] « *ENTENDIMIENTO* (2) (Mel.)
[GF-24.1.2.3.1.1/c/iii] « ENTENDIMIENTO (2) (Pac.)*
[GF-24.1.2.3.1.1/c/iv] « *ENTENDIMIENTO* (2) (Med.)
[GF-24.1.2.3.1.1/c/v] « *INTELLETO* (Vs.)[it.]
[GF-24.1.2.3.1.1/c/vi] « *INTELLETO* (Vr.) [it.]

Fig. 50: representación gráfica de las reinterpretaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan, con su código correspondiente.

[SM-36.1] ***<conceptos generales>***

[SM-36.1/m] MANERA (3) (macroconcepto)
[SM-36.1/m/i] § MANERA (3a)
[SM-36.1/m/ii] § MANERA (3b)
[SM-36.1/m/ii/i] § MANERA (3ba)
[SM-36.1/m/ii/ii] § MANERA (3bb)
[SM-36.1/m/ii/iii] § MANERA (3bc)

Fig. 51: representación gráfica de las reinterpretaciones conceptuales bajo la categoría nocional general a la que se vinculan, con su código correspondiente.

En el ejemplo anterior, podemos ver cómo bajo el concepto ENTENDIMIENTO, identificado por el código de referencia [GF-24.1.2.1/c], se agrupan las reinterpretaciones que sobre esta unidad nocional nos ofrecen Meléndez (Mel.)[63], Medina (Med.)[64], Miguel Ángel (M. Ang.), Vasari (Vs.) y Varchi (Vr.). Así, el concepto de ENTENDIMIENTO (*intelleto*) de Vasari, que no es otra cosa que la idea que el autor italiano tiene sobre lo qué es la potencia del entendimiento y sobre qué función desempeña ésta en el proceso de creación pictórico-artística, queda identificado con el código [GF-24.1.2.1/c/iv], indicativo de que se trata de una reinterpretación conceptual de la unidad nocional más amplia ENTENDIMIENTO -representada

[63] Diego Meléndez, jesuita amigo de Pacheco autor del *Sermón de honras de la Duquesa de Veragua*, Sevilla, 1635, entre otros escritos, y redactor de la *Tercera Aprobación al Cristo de los cuatro clavos*.

por la letra c-, que a su vez se agrupa bajo la subcategoría [GF-24.1.2.1] dedicada a clasificar las potencias de la mente.

De esta forma, se hace explícito que dichas reinterpretaciones nocionales se hallan vinculadas al concepto en cuestión identificado por el carácter alfabético en minúscula, de la que son reinterpretaciones o redefiniciones, pero no tipos o especies.

7. *Microestructura y marcos de teorización*. Esta estructura nocional jerárquica, que aparece representada gráficamente en la primera parte del tesauro, y que actúa como un verdadero marco definicional en la medida en que los conceptos, por su propia naturaleza, se definen en función de la posición que ocupan en sus sistemas nocionales respectivos, se completa con una microestructura de relaciones horizontales y con lo que hemos llamado *marcos de teorización*.

La microestructura de relaciones internas, como señalamos en un capítulo precedente [II.2.3.1.c.], viene a enriquecer y completar las relaciones jerárquicas -genéricas o partitivas- características de los sistemas terminológicos y de los tesauros al uso, lo que nos permite conformar un conjunto nocional mucho más profunda, multidimensional y comprensivamente estructurado, al quedar los conceptos ligados entre sí por relaciones de diversa índole, que han sido previamente definidas, identificadas y explicitadas.

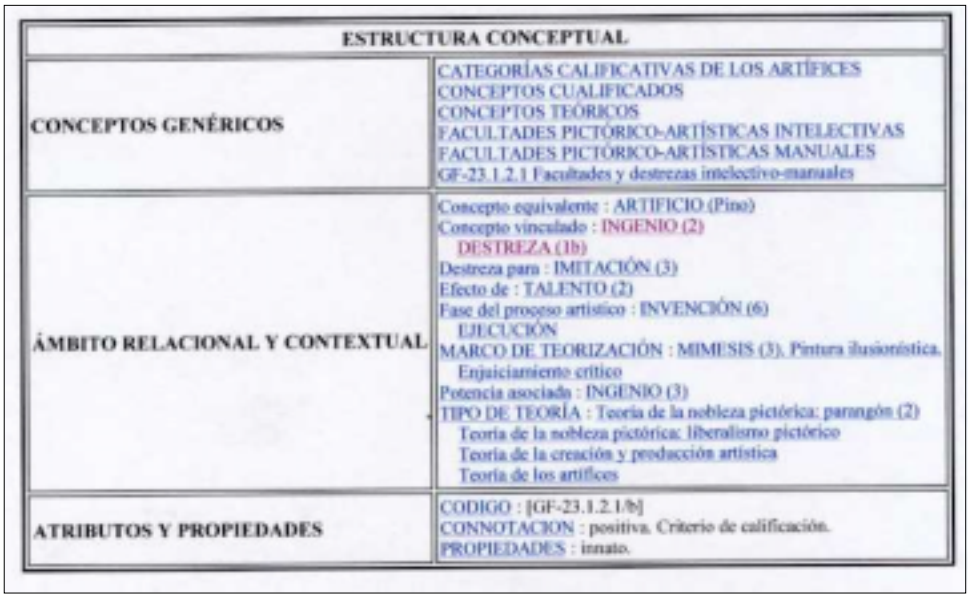
En consecuencia, para construir esta microestructura relacional, hemos tenido que llevar a cabo la correspondiente labor de identificación, definición y clasificación de los distintos tipos de relaciones nocionales que se nos han revelado operativas en los discursos teórico-artísticos analizados. Sobre esta clasificación tipológica y su correspondiente codificación hablaremos con detalle en el capítulo IV.2.3, al que remitimos.

Por su parte, estas relaciones nocionales -analizadas, sistematizadas y codificadas- aparecen convenientemente registradas en el modelo de tesauro que nosotros presentamos, ya que, en éste, las relaciones no son simples

[64] Francisco de Medina (Sevilla, 1544-1615), erudito y humanista que desempeñó un papel importante en el ambiente intelectual sevillano de finales del siglo XVI.

punteros o vectores que nos llevan de una unidad nocional a otra sin más, no son simples ligaduras, sino que se constituyen ellas mismas en auténticos conceptos, con su propia entrada, registro, definición, etc.[65]

Asimismo, el sistema de relaciones que define un concepto, es decir, el conjunto de relaciones que un concepto es susceptible de mantener con otros dentro de la estructura del tesauro queda también convenientemente explicitado y codificado en su correspondiente registro conceptual, formando parte, por tanto, del tipo de información nocional que podemos encontrar en dichos registros [fig. 52].



ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVAS DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS MANUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : ARTIFICIO (Pino) Concepto vinculado : INGENIO (2) DESTREZA (1b) Destreza para : IMITACIÓN (3) Efecto de : TALENTO (2) Fase del proceso artístico : INVENCIÓN (6) EJECUCIÓN MARCO DE TEORIZACIÓN : MIMESIS (3). Pintura ilusionística. Enjuiciamiento crítico Potencia asociada : INGENIO (3) TIPO DE TEORÍA : Teoría de la nobleza pictórica: paragón (2) Teoría de la nobleza pictórica: liberalismo pictórico Teoría de la creación y producción artística Teoría de los artífices
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CODIGO : [GF-23.1.2.1/b] CONNOTACION : positiva. Criterio de calificación. PROPIEDADES : innato.

Fig. 52: ámbito relacional y contexto del concepto artificio (1), en el que se aprecian los marcos de teorización los tipos de teorías vinculadas y las relaciones nocionales más significativas.

En lo que concierne a los marcos de teorización, en el capítulo II.1.3, adelantábamos que ésta constituía una de las nociones más relevantes en la conformación de nuestro modelo de tesauro y en nuestra construcción teórica y metodológica en general.

[65] Recuérdese que, como señalamos en el epígrafe II.2.3.1.ca., ésta constituye una de las ventajas que nos ofrece el adoptar la ontología como mecanismo de representación del conocimiento. Por lo que respecta a la configuración y características de los registros en los que se compila la información correspondiente a los tipos de relaciones, véase el capítulo III.1.3., en el que tratamos específicamente de esta cuestión.

Apoyándonos en una reflexión implícita en los presupuestos de F. W. Riggs[66], lo que llamamos marco de teorización se fundamenta en la idea de que en la descripción que se hace de los conceptos y de sus representantes terminológicos, es necesario tener en cuenta y hacer, además, explícito el contexto teórico e ideológico en el que dichos conceptos, sistemas y términos se definen y utilizan, y del que en consecuencia forman parte. ¿Por qué? Por que estos contextos ejercen una influencia decisiva sobre dichos conceptos y términos, y en muchas ocasiones es difícil desvincularlos.

Así pues, tomando como punto de partida esta idea, nosotros vamos a entender por *marco de teorización* cualquier contexto que funcione precisamente como "marco" en el desarrollo y formulación de los conceptos y que, como tal, condicione, influya y determine la conceptualización y definición que se haga de ellos. No tiene el mismo desarrollo semántico-nocional el concepto *dibujo* en el marco teórico español, más vinculado a la dimensión pragmática y material de la actividad pictórica, que en el contexto italiano, donde alcanza un mayor grado de abstracción teórica. El marco es, por tanto, el ámbito donde el concepto adquiere su significación propia y específica, pero también donde el término es utilizado con una función designativa concreta. Todos sabemos que no tiene el mismo significado el término *disegno* en el contexto teórico-discursivo de Vasari que en el de Zuccaro. Esta categoría responde, pues, a la necesidad de llevar a cabo un tipo de descripción contextualizada cuando se quiere estudiar y analizar con propiedad la realidad nocional y lingüístico-terminológica, que no son en modo alguno independientes del ámbito en el que surgen y en el que se utilizan.

Bajo esta categoría vamos a englobar varios parámetros: los sistemas de pensamiento y teorías pictórico-artísticas generales (ej.: doctrina sobre la mímesis artística, doctrina sobre el *Ut Pictura Poesis*, etc.); las teorías

[66] Cfr.: "Normally several approaches need to be taken into account by those wishing to master the vocabulary of a Field, since exponents of another. The same words may have different meanings and the same concept different names. No doubt, the diversity of approaches varies from field to field. In some cases, for example, there may be pronounced differences between a Marxist, a non-Marxist, and a Neo-Marxist interpretation. In other fields, we will find major differences between the kinds of theories formulate in developing countries an those found in industrialized regions. It would be presumptuous and

individuales y los sistemas nocionales pertenecientes a autores particulares; los contextos histórico-culturales e ideológicos (ej.: marco ideológico vinculado a la Contrarreforma); las situaciones coyunturales o inmediatas (ej.: los frecuentes conflictos y pleitos relativos a la delimitación de las competencias artísticas); los diversos ámbitos o espacios de actividad, siempre que impliquen una concepción determinada y una relación singular con el ejercicio de las artes y sus producciones (ej.: academia *vs* taller); las concepciones explícitas o implícitas desde las que se aborda o entiende el hecho artístico (ej.: concepción humanista de la pintura, concepción moralista, concepción instrumental, etc.); y los tipos de teorías pictórico-artísticas a través de las cuales se lleva a cabo los ejercicios de reflexión teórica y construcción epistémica (ej.: teoría sobre los artífices, teoría sobre la práctica pictórica, teoría sobre la belleza y las categorías estéticas, teoría sobre la creación artística, etc.)

Al igual que en el caso de las relaciones considerado más arriba, también por lo que respecta a estos marcos de teorización hemos tenido que llevar a cabo la correspondiente labor de identificación, definición y clasificación de los diferentes contextos susceptibles de ejercer algún tipo de influencia sobre los conceptos y términos que se nos aparecen en los discursos pictórico-artísticos durante el periodo que analizamos. Sobre esta clasificación tipológica y su codificación correspondiente hablaremos con detalle en el capítulo IV.3, al que remitimos.

Asimismo, estos marcos de teorización -definidos, sistematizados y codificados- aparecen también convenientemente registrados en el modelo de tesauro que nosotros presentamos, con su propia entrada y registro explicativo, de tal manera que éste se constituye en otro de los posibles recorridos que puede realizar el investigador en su uso del tesauro[67]. En consecuencia, el tesauro se nos presenta como un instrumento cognoscitivo no sólo por el tipo de información propiamente nocional que registra, sino, además, por el tipo de información relativa a marcos teóricos, doctrinas

perhaps futile to try to spell out such differences here. However, one important distinction based on the disciplinary status of a field is worth noting". (*The Intercocta Manual..., ob. cit.,* p. 25).

particulares, sistemas de pensamiento, contextos de actuación, etc. que también registra, describe y clasifica, pudiendo elegir el usuario qué tipo de información consultar en cada momento según sus intereses.

A su vez, y nuevamente como ocurre con el sistema de relaciones, también los diversos marcos y contextos a los que quedan vinculados los respectivos conceptos y términos, y que, por tanto, participan de su propia definición y descripción, aparecen convenientemente explicitados y codificados en sus correspondientes registros conceptuales, formando parte de la información que éstos nos ofrecen [fig. 52].

[67] Por lo que respecta a la configuración y características de los tipos de registros en los que se compila la información relativa a los marcos de teorización, consúltese el capítulo III.1.3., donde abordamos expresamente esta cuestión.

III.1.2.2. [TES II] Construcción lexicográfica. El corpus lingüístico pictórico-artístico

Esta parte es la que se rige por los principios de construcción lexicográfica y, por tanto, la que asume las características vinculadas al *paradigma lexicológico-lexicográfico* definidas, respondiendo asimismo a los principios y objetivos semántico-descriptivos de la Lexicología y la Lingüística en general En consecuencia, lo que abordamos en esta parte es la vertiente del signo terminológico que hemos llamado *término-palabra* [fig. 17], esto es, el término entendido como una unidad lingüística con un uso y significado especializado, por lo que es aquí donde es posible desarrollar un tipo de semántica terminológica de orientación lingüística [fig. 25], complementaria de la epistemológica considerada en la parte terminográfica anterior.

A su vez, puesto que lo que en ella ordenamos y describimos, de acuerdo con este concepto de *término-palabra*, son formas léxicas unidas consustancialmente a un significado lingüístico, no lógico-nocional, conformado entre otros valores semánticos por un conjunto de acepciones especializadas, es esta parte la que nos permite -siguiendo los principios de la metodología semasiológica-, agrupar bajo las formas léxicas correspondientes las distintas acepciones conceptuales que constituyen la esfera semántica de los términos polisémicos [fig. 26], por lo que es esta parte también la que nos permite llevar a cabo una reconstrucción de las áreas semánticas de los términos pictórico-artísticos. Si se tiene en cuenta la alta densificación semántica que caracteriza el vocabulario propio de nuestro ámbito de especialidad, se comprenderá el valor que asume esta sección del tesauro, que se constituye en un auténtico diccionario especializado.

III.1.2.2.a. *Configuración e información de la sección lexicográfica del tesauro pictórico- artístico*

III.1.2.2.aa. *Configuración de la macroestructura y orientación de las entradas*

Como tal, y por lo que respecta a la ordenación y presentación de esta parte, en la configuración de su macroestructura[1] hemos seguido el criterio de ordenación alfabética, identificado con el concepto tradicional y convencional de diccionario [v. II.2.4.1.aa]. El objetivo fundamental de este tipo de ordenación, que también es el que vamos a encontrar, según hemos dicho, en la parte del corpus conceptual (sección 4), es el de facilitar los mecanismos de búsqueda. Así, si el investigador conoce la forma con la que se designa un determinado concepto, pero no tiene otra información relativa a esta unidad, puede localizarla primero en su ordenación alfabética y desde ahí acceder a su posición en la estructura nocional representada gráficamente en la sección 3. del tesauro, puesto que dichas partes, como hemos indicado y ahora especificaremos, se encuentran correlacionadas.

La diferencia con el corpus conceptual radica en la distinta orientación de las entradas -asociada en cada caso a la metodología onomasiológica y semasiológica-, y, en consecuencia, en el tipo de información que se nos brinda en cada parte. En lo que llamamos corpus conceptual -configurado según los criterios de la metodología onomasiológica-, lo que se ordena alfabéticamente son registros conceptuales, es decir, registros en los que se describen y definen conceptos representados por un término concreto (*término entrada*). En la sección lexicográfica del tesauro -configurada según los criterios de la metodología semasiológica-, se ordenan entradas léxicas, esto es, palabras que poseen una diversidad de significaciones asociadas.

Así pues, consultando la parte del corpus conceptual, podemos conocer el alcance y las características semántico-nocionales de un determinado concepto, así como los diversos signos lingüísticos utilizados para su designación; en

[1] Conjunto de *entradas* –formas lingüísticas o unidades designativas- que figuran en el diccionario y que aparecen registradas en él. También llamada nomenclatura.

cambio, consultado la parte lexicográfica, lo que se nos presenta es la esfera semántica especializada de los signos lingüísticos que conforman el vocabulario pictórico-artístico, o lo que es lo mismo, el conjunto de acepciones pictórico-artísticas asociadas a una determinada forma o expresión verbal.

Teniendo en cuenta estos aspectos que acabamos de describir, podemos verificar cómo la construcción y configuración concreta del tesauro se adecua a la concepción de la que partimos: un instrumento de conocimiento e investigación, un repositorio de datos terminológico-conceptuales, cuyo funcionamiento y tipos de información–multidimensional y polivalente- interaccionan y se complementan.

Siguiendo, pues, con este principio de complementariedad, si la parte del corpus conceptual se nos presenta como un repertorio de conceptos pictórico-artísticos ordenados alfabéticamente según su término de entrada, esta sección lexicográfica se constituye en un auténtico corpus lingüístico, es decir, en un repertorio alfabético de todas las expresiones verbales, independientemente de su mayor o menor especificidad terminológica, que han sido utilizadas en los discursos teóricos para la designación de los conceptos artísticos; o, si se quiere, el conjunto de expresiones lingüísticas que han sido utilizadas en *función terminológica*.

III.1.2.2.ab. *Información y microestructura lexicográfica*

La información que vamos a encontrar en esta sección lexicográfica viene dada por los siguientes aspectos:

a) por un parte, reconstrucción y reordenación de la esfera semántica de las unidades terminológicas polisémicas pertenecientes al vocabulario pictórico-artístico, con la consiguiente enumeración y discriminación de sus significaciones asociadas, lo cual, además de contribuir a la desambiguación y clarificación de los términos semánticamente muy densos y difusos -y por tanto equívocos en contexto-, también facilita la labor de descodificación interpretativa que tienen que llevar a cabo nuestros especialistas cuando se enfrentan a un texto o discurso artístico;

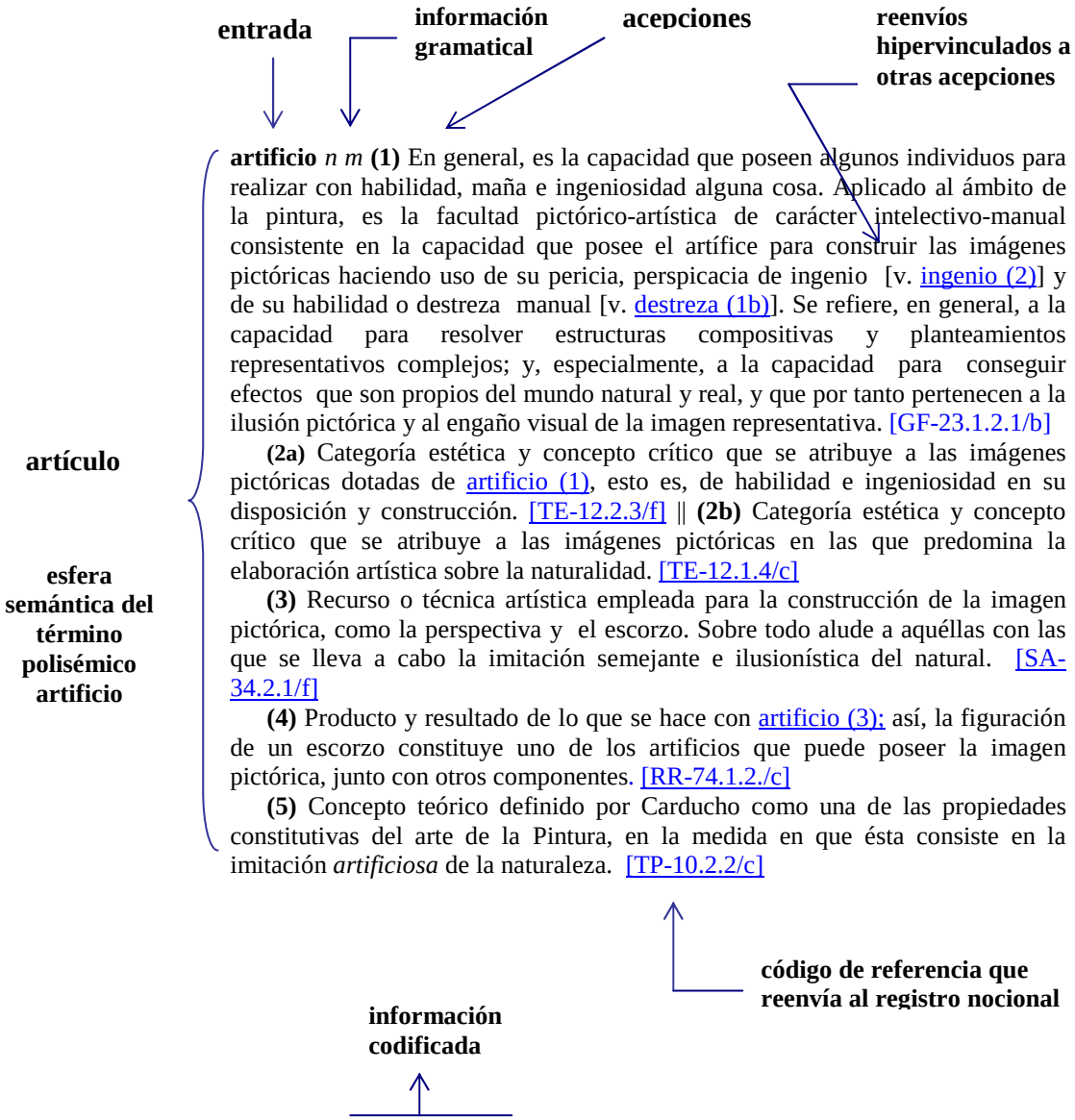
b) por otra parte, registro de las expresiones lingüísticas de diversa índole que, utilizadas por los teóricos del arte en la construcción de sus discursos, caracterizan y conforman no sólo el vocabulario específico del dominio artístico sino también las prácticas lingüístico-discursivas que definen el uso del lenguaje en nuestro ámbito de especialidad;

c) a su vez, la disposición conjunta -como se puede ver en la fig. 53- de todas las significaciones pictórico-artísticas que se encuentran asociadas a una misma forma léxica facilita el análisis y estudio de las posibles relaciones que se puedan establecer entre ellas, contribuyendo de ese modo a una descripción mejor y más precisa de cada una.

Por lo que respecta a la microestructura lexicográfica, es decir, la información propiamente dicha que conforma el artículo que se dispone tras cada una de las entradas del diccionario, nuestra intención principal ha sido, a fin de no ser redundantes y reiterativos, extractar dicha información, reenviando en su defecto a los registros conceptuales donde se puede obtener el resto de los datos terminológico-lingüísticos pertinentes[2].

Según se aprecia en el ejemplo de la fig. 53a, tras la entrada, mantenemos el tipo de información codificada que también aparece en la representación gráfica de la estructura nocional. A continuación, se dispone la información gramatical; y, tras ésta, las distintas acepciones que conforman la esfera semántica de la unidad terminológica, con sus definiciones respectivas y su código de referencia identificativo.

[2] Las cuestiones relativas a la información terminológico-lingüística que forma parte de los registros conceptuales se expone en el epígrafe III.1.3.1.b. del capítulo III. 3. l



artificio *n m* **(1)** En general, es la capacidad que poseen algunos individuos para realizar con habilidad, maña e ingeniosidad alguna cosa. Aplicado al ámbito de la pintura, es la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su pericia, perspicacia de ingenio [v. ingenio (2)] y de su habilidad o destreza manual [v. destreza (1b)]. Se refiere, en general, a la capacidad para resolver estructuras compositivas y planteamientos representativos complejos; y, especialmente, a la capacidad para conseguir efectos que son propios del mundo natural y real, y que por tanto pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual de la imagen representativa. [GF-23.1.2.1/b]

(2a) Categoría estética y concepto crítico que se atribuye a las imágenes pictóricas dotadas de artificio (1), esto es, de habilidad e ingeniosidad en su disposición y construcción. [TE-12.2.3/f] || **(2b)** Categoría estética y concepto crítico que se atribuye a las imágenes pictóricas en las que predomina la elaboración artística sobre la naturalidad. [TE-12.1.4/c]

(3) Recurso o técnica artística empleada para la construcción de la imagen pictórica, como la perspectiva y el escorzo. Sobre todo alude a aquéllas con las que se lleva a cabo la imitación semejante e ilusionística del natural. [SA-34.2.1/f]

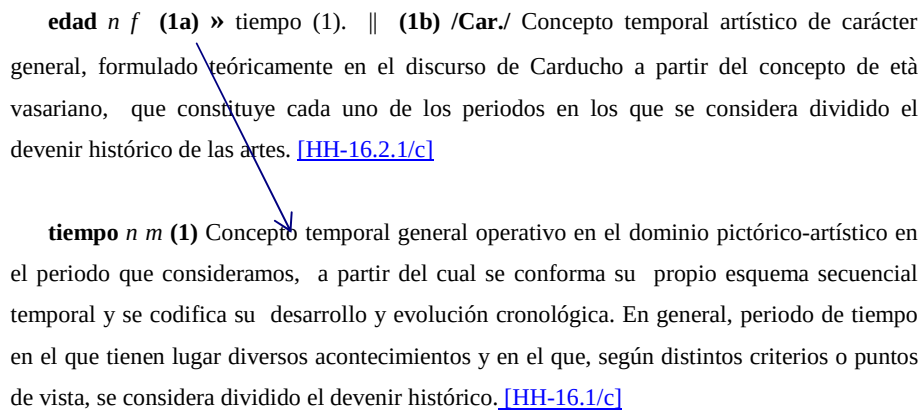
(4) Producto y resultado de lo que se hace con artificio (3); así, la figuración de un escorzo constituye uno de los artificios que puede poseer la imagen pictórica, junto con otros componentes. [RR-74.1.2./c]

(5) Concepto teórico definido por Carducho como una de las propiedades constitutivas del arte de la Pintura, en la medida en que ésta consiste en la imitación *artificiosa* de la naturaleza. [TP-10.2.2/c]

caudal *n m* **(1) /met./ /Pac./** Concepto teórico; una de las partes -junto con la noticia (1) y el decoro- en las que se subdivide la invención en el sistema de la pintura que formula F. Pacheco.

Fig. 53a: contenido y presentación formal del artículo de la sección lexicográfica [TES II].

Los sinónimos, que en la representación gráfica de la estructura nocional (sección 3.3.) se disponen en cursiva bajo el término del que se pueden considerar como tales sinónimos [v. figs. 29 y 36], en esta parte aparecen seguidos del símbolo **»,** remitiéndonos al artículo en el que se encuentra definida la noción que designan en ese uso concreto, así como el código de referencia correspondiente. [fig. 53b]



edad *n f* **(1a) »** tiempo (1). ‖ **(1b) /Car./** Concepto temporal artístico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho a partir del concepto de età vasariano, que constituye cada uno de los periodos en los que se considera dividido el devenir histórico de las artes. [HH-16.2.1/c]

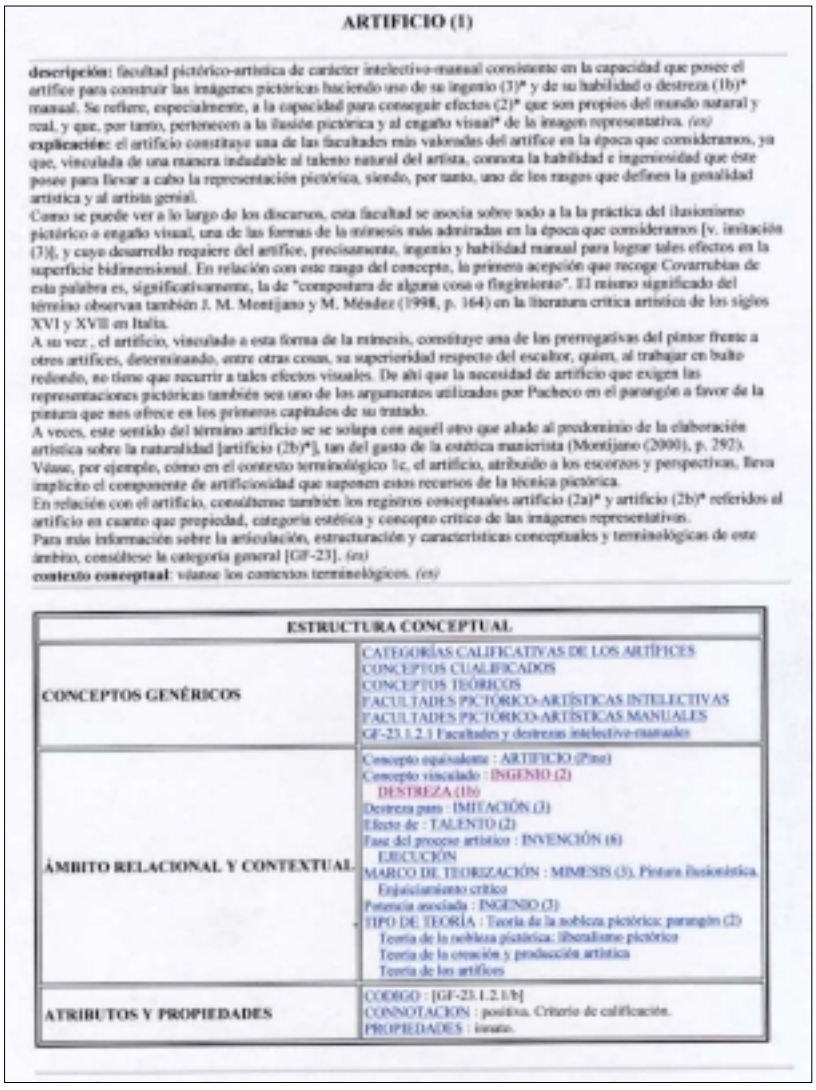
tiempo *n m* **(1)** Concepto temporal general operativo en el dominio pictórico-artístico en el periodo que consideramos, a partir del cual se conforma su propio esquema secuencial temporal y se codifica su desarrollo y evolución cronológica. En general, periodo de tiempo en el que tienen lugar diversos acontecimientos y en el que, según distintos criterios o puntos de vista, se considera dividido el devenir histórico. [HH-16.1/c]

Fig. 53b: remisión de sinónimos.

Este código de referencia es el que funciona, precisamente, como elemento de correlación, conduciéndonos -mediante hipervínculo si utilizamos la versión digital- al registro conceptual donde se encuentra el resto de la información pertinente, tanto nocional como lingüística [fig. 54].

En el caso de que utilicemos la versión impresa, el funcionamiento es similar, sólo que tendremos que buscar manualmente en la parte del corpus conceptual (sección 4.4.) el registro correspondiente a la acepción nocional que queramos consultar.

artificio *n m* En general, es la capacidad que poseen algunos individuos para realizar con habilidad, maña e ingeniosidad alguna cosa. Aplicado al ámbito de la pintura, es la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su pericia, perspicacia de ingenio [v. ingenio (2)] y de su habilidad o destreza manual [v. destreza (1b)]. Se refiere, en general, a la capacidad para resolver estructuras compositivas y planteamientos representativos complejos; y, especialmente, a la capacidad para conseguir efectos que son propios del mundo natural y real, y que por tanto pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual de la imagen representativa. [GF-23.1.2.1/b]



ARTIFICIO (1)

descripción: facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su ingenio (3)* y de su habilidad o destreza (1b)* manual. Se refiere, especialmente, a la capacidad para conseguir efectos (2)* que son propios del mundo natural y real, y que, por tanto, pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual* de la imagen representativa. *(es)*
explicación: el artificio constituye una de las facultades más valoradas del artífice en la época que consideramos, ya que, vinculada de una manera indudable al talento natural del artista, connota la habilidad e ingeniosidad que éste posee para llevar a cabo la representación pictórica, siendo, por tanto, uno de los rasgos que definen la genialidad artística y al artista genial.
Como se puede ver a lo largo de los discursos, esta facultad se asocia sobre todo a la la práctica del ilusionismo pictórico o engaño visual, una de las formas de la mimesis más admiradas en la época que consideramos [v. imitación (3)], y cuyo desarrollo requiere del artífice, precisamente, ingenio y habilidad manual para lograr tales efectos en la superficie bidimensional. En relación con este rasgo del concepto, la primera acepción que recoge Covarrubias de esta palabra es, significativamente, la de "compostura de alguna cosa o fingimiento". El mismo significado del término observan también J. M. Montijano y M. Méndez (1998, p. 164) en la literatura crítica artística de los siglos XVI y XVII en Italia.
A su vez, el artificio, vinculado a esta forma de la mimesis, constituye una de las prerrogativas del pintor frente a otros artífices, determinando, entre otras cosas, su superioridad respecto del escultor, quien, al trabajar en bulto redondo, no tiene que recurrir a tales efectos visuales. De ahí que la necesidad de artificio que exigen las representaciones pictóricas también sea uno de los argumentos utilizados por Pacheco en el paragón a favor de la pintura que nos ofrece en los primeros capítulos de su tratado.
A veces, este sentido del término artificio se se solapa con aquél otro que alude al predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad [artificio (2b)*], tan del gusto de la estética manierista (Montijano (2000), p. 292). Véase, por ejemplo, cómo en el contexto terminológico 1c, el artificio, atribuido a los escorzos y perspectivas, lleva implícito el componente de artificiosidad que suponen estos recursos de la técnica pictórica.
En relación con el artificio, consúltense también los registros conceptuales artificio (2a)* y artificio (2b)* referidos al artificio en cuanto que propiedad, categoría estética y concepto crítico de las imágenes representativas.
Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23]. *(es)*
contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos. *(es)*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVAS DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS MANUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : ARTIFICIO (Pino) Concepto vinculado : INGENIO (2) DESTREZA (1b) Destreza para : IMITACIÓN (3) Efecto de : TALENTO (2) Fase del proceso artístico : INVENCIÓN (8) EJECUCIÓN MARCO DE TEORIZACIÓN : MIMESIS (3), Pintura ilusionística Enjuiciamiento crítico Potencia asociada : INGENIO (3) TIPO DE TEORÍA : Teoría de la nobleza pictórica: paragón (2) Teoría de la nobleza pictórica: liberalismo pictórico Teoría de la creación y producción artística Teoría de los artífices
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CODIGO : [GF-23.1.2.1/b] CONNOTACION : positiva. Criterio de calificación. PROPIEDADES : innato.

Fig. 54: hipervinculación entre las acepciones recogidas en la sección lexicográfica y los registros del corpus conceptual (sección 4.4).

III.1.2.2.b. *Correlación e interrelación entre las partes*

Antes de finalizar este capítulo, revisaremos el funcionamiento del tesauro por lo que respecta a las interconexiones que se establecen entre sus diversas partes. Esta interrelación es sumamente importante, ya que es la que nos permite trasladarnos por la estructura –multidimensional y polivalente- del tesauro siguiendo distintas direcciones y, en consecuencia, la que hace posible el que podamos completar y complementar la información que se considere oportuna. Es, pues, el mecanismo en el que se verifica plenamente el principio de integración y complementación que lo fundamenta.

Esta interrelación se lleva a cabo desde dos puntos de vista, según se utilice la versión digital o impresa. En la edición digital, los elementos de interrelación son los hipervínculos, de tal modo que haciendo clic con el ratón en el lugar pertinente, accedemos a la parte del tesauro que en ese momento queramos consultar. En la edición impresa, los elementos de interrelación vienen dados por los códigos de referencia, cuya configuración quedó explicada en epígrafes anteriores.

En dichos epígrafes expusimos también cómo, si nos situamos en la sección 3 del tesauro dedicada a la representación gráfica de la estructura nocional (secciones 3.1, 3.2 y 3.3), y hacemos clic con el ratón sobre el código de referencia correspondiente, podemos acceder a los registros que constituyen el corpus conceptual (sección 4), donde se encuentra compilada toda la información relativa al concepto, categoría o subcategoría que queramos consultar [fig. 33]. En el caso de que manejemos la edición impresa, sólo tenemos que buscar alfabéticamente en el corpus el registro en el que estemos interesados.

A su vez, desde los registros, y haciendo clic nuevamente en el código de referencia correspondiente, podemos acceder a la posición que ocupa dicha noción, categoría o subcategoría en la estructura de conocimiento general. Si utilizamos la edición impresa, procederemos de la misma forma, aunque de modo manual.

Asimismo, desde la sección lexicográfica, y haciendo clic en el código de referencia que volvemos a situar junto a las acepciones identificadas -cada una de éstas dispuesta, a su vez, bajo la forma lingüística con la que se expresa-, accedemos al registro conceptual en que dicha noción se define y describe [fig. 54]. En el caso de que utilicemos la versión impresa, sólo tendremos que buscar manualmente en la parte del corpus conceptual -ordenada alfabéticamente- el registro correspondiente a la acepción nocional que nos interese.

III.1.2.3. Componentes del tesauro pictórico-artístico

Además de las diversas partes que acabamos de describir, y que son las que construyen en su interrelación esa estructura múltiple y ambivalente que caracteriza a nuestro modelo de tesauro, éste también se encuentra constituido por una serie de componentes, que son los que han sido objeto de estudio, análisis, codificación y registro.

Estos componentes son:

a) *las unidades conceptuales y lingüístico-terminológicas* propiamente dichas, que son las que conforman el corpus conceptual y lingüístico registrado y analizado en el tesauro;

b) *las diversas categorías y subcategorías* semánticas que articulan y vertebran la macroestructura general;

c) *el conjunto de relaciones* que constituyen la microestructura horizontal de relaciones internas;

d) *los marcos de teorización y los tipos de teorías*, que contextualizan los conceptos y términos; y

e) los *fragmentos textuales*, trascritos directamente de los discursos analizados, y que suponen la incorporación de la realidad discursiva, con todas sus dosis de variabilidad y actualización concreta, al producto codificado y sistematizado que es en sí mismo el tesauro.

A fin de proceder a su respectivo análisis, codificación y registro, y como señalábamos en los epígrafes anteriores, para algunos de estos componentes hemos tenido que elaborar una clasificación tipológica previa, siguiendo para ello criterios adecuados a las características específicas de nuestro ámbito de especialidad, de todo lo cual -criterios y clasificaciones tipológicas- hablaremos con detenimiento en el bloque IV de esta exposición. Así, dispondremos de una tipología de conceptos, de relaciones y de términos pictórico-artísticos, además de la sistematización de los marcos de teorización y de los tipos de teorías.

Cada una de estas clasificaciones tipológicas aparece explícita y gráficamente representada en la sección 2 del tesauro, además de disponer también de su propio registro en la parte del corpus conceptual –concretamente, en las secciones 4.2. y 4.3.-, de cuya distinta conformación y características hablaremos en el capítulo siguiente.

Al establecer este tipo de configuración, nuestra pretensión no ha sido otra que la de facilitar la consulta a los futuros usuarios del tesauro: así, si un concepto aparece en su registro correspondiente clasificado bajo la tipología de *conceptos metadisciplinares* y no sabemos qué es lo que se entiende en este tesauro por tales conceptos, podemos acceder, o bien a la representación gráfica de los tipos de conceptos (sección 2.1.), donde aparecerá convenientemente clasificada la categoría de *conceptos metadisciplinares*; o bien, a su registro correspondiente (sección 4.2.1.), donde encontraremos los datos necesarios para su comprensión.

Además, junto a la utilidad práctica que esta configuración pueda tener, de este modo se amplía también el espectro informativo del tesauro más allá de los simples datos relativos a los conceptos y términos, incrementándose, en consecuencia, su capacidad y rendimiento en cuanto instrumento de conocimiento e investigación.

III.1.3. EL CORPUS CONCEPTUAL Y LA CONFIGURACIÓN DE LOS REGISTROS

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, el corpus conceptual es la sección del tesauro en la que se ordenan alfabéticamente según su término de entrada las unidades conceptuales pictórico-artísticas que aparecen clasificadas y ordenadas jerárquicamente en la representación gráfica de la estructura nocional, en la parte terminográfica del tesauro.

Para la descripción y definición exhaustiva de cada una de estas unidades conceptuales hemos elaborado un tipo de registro, estructurado en una serie de campos de información, cuyo conjunto es el que constituye propiamente este corpus conceptual.

Precisemos nuevamente que, a diferencia de la parte lexicográfica en la que se enumeran alfabéticamente todas las expresiones lingüísticas utilizadas en los discursos para la designación de los conceptos pictórico-artísticos –conformando así ese corpus lingüístico del que hablábamos en el capítulo anterior-, en esta parte lo que se registran son conceptos, unidades nocionales representadas por un término -el que llamamos *término entrada*- que funciona a modo de etiqueta denominativa. De ahí que en esta sección no se registren en su orden alfabético todas las unidades terminológicas que conforman el tesauro, sino sólo aquéllas que funcionan como los términos entrada de los diversos conceptos.

A su vez, y como decíamos también en el capítulo anterior, en esta sección hemos incluido igualmente los registros de las diversas categorías y subcategorías que configuran la macroestructura semántica del tesauro (sección 4.1.) -de los que ya hablamos en el correspondiente epígrafe [III.1.2.1.ab.]-, así como los registros relativos a cada uno de los componentes considerados: tipologías conceptuales (sección 4.2.1.), relaciones (sección 4.2.2.), tipos de términos (sección 4.2.3.) y marcos de teorización (sección 4.3.).

Puesto que cada uno de estos componentes requiere un tipo de información distinta, la conformación de los registros, aunque siguiendo un modelo base, será también diferente para cada uno de ellos. En las líneas siguientes expondremos, pues, su diversa configuración, así como su respectivo alcance informativo.

III.1.3.1. Configuración del registro conceptual y tipos de información

Podemos definir el registro como un repositorio estructurado de datos, convenientemente categorizados y codificados, que en su conjunto constituyen la información conceptual y lingüístico-terminológica relativa a las unidades nocionales y a sus correspondientes expresiones verbales.

En cuanto estructura, este registro se configura a partir de una serie de campos interrelacionados -mediante hipervínculos en el formato digital-, cada uno de los cuales contribuye, en función de los datos que aporta, a la definición y determinación de la unidad conceptual o terminológica que se describe.

Puesto que la información proporcionada por el registro no es unilateral, sino plural, diversa y polivalente, término y concepto quedan descritos y definidos desde distintos puntos de vista. A su vez, estos tipos de informaciones, de diferente naturaleza, pueden funcionar independientemente, pero también combinándose entre sí, lo que permite optimizar los modos de consulta. En líneas generales, estos tipos de información se agrupan en tres categorías:

a) información de carácter nocional y semántica;

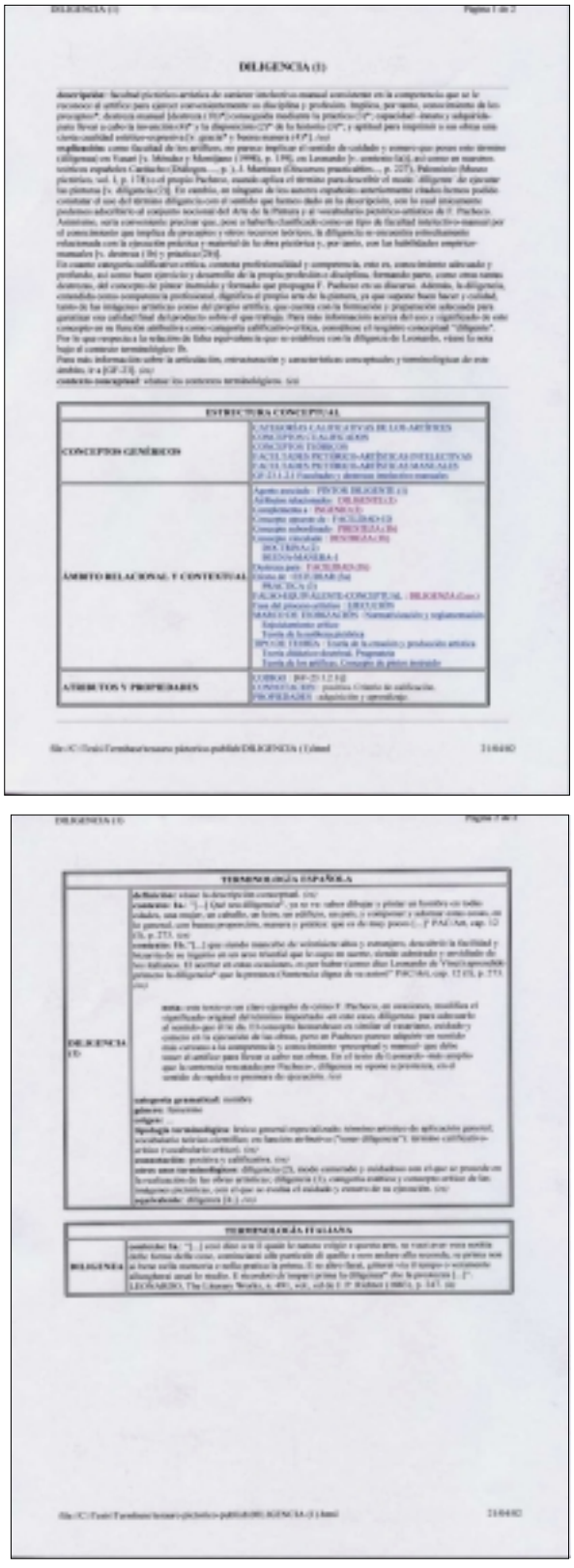
b) información de carácter lingüística;

c) información de carácter textual.

Según se pude comprobar, esta triple naturaleza informativa se ajusta plenamente a las distintas vertientes que hemos distinguido en nuestro modelo de unidad terminológica [fig. 21]: el *término-símbolo*, o el término como mera etiqueta de un concepto, que es lo que realmente se considera y estudia; el *término-palabra*, o el término como unidad lingüística especializada, siendo esta unidad lingüística en su consustancialidad de forma y contenido el objeto

del análisis; y el *término textualizado*, o lo que es lo mismo, el término actualizado y usado en un contexto textual y discursivo concreto.

Por lo que respecta a la presentación y distribución formal de la distinta información proporcionada por el registro, ésta se resuelve modo en el que aparece en la fig. 55:



III.1.3.1.a. *Información de carácter conceptual*

Describimos a continuación los campos y datos que constituyen la información de carácter conceptual [figs. 56 y 57].

a) ***Descripción***: descripción en la que se precisan de manera breve y concisa las características y propiedades específicas y definitorias de cada concepto. El conjunto de descripciones que podemos encontrar en el tesauro conforman un sistema interdependiente, en la medida en que éstas se hallan interconectadas entre sí mediante lo que llamamos *conceptos vinculados*, esto es, conceptos presentes en la descripción de una unidad nocional determinada que, a su vez, son también conceptos con identidad individual en la estructura del tesauro, y que como tales cuentan con sus propios registros en el corpus conceptual, donde se hallan descritos y definidos.

Estos conceptos vinculados –*entailed terms* en la terminología de R. F. Riggs[1]- aparecen señalados en la descripción por medio de la visualización convencional de los hipervínculos, esto es, subrayados y en color azul; en el caso de que utilicemos la versión digital, el enlace hipertextual nos permitirá acceder directamente a sus registros correspondientes. De esta forma, el especialista puede completar la información sobre el concepto consultado de un modo mucho más efectivo y comprehensivo.

b) ***Explicación***: explicación de todas aquellas cuestiones relativas al concepto que se consideren pertinentes para clarificar su alcance semántico: contextos de uso; evolución diacrónica; relación con sus equivalentes conceptuales, etc. La información proporcionada por este campo es fruto del análisis textual realizado previamente, pero también de los datos facilitados por otras fuentes y documentos, los cuales nos han permitido verificar y confrontar las conclusiones obtenidas en un primer momento, es decir, en nuestro enfrentamiento directo -y no mediado- con el discurso teórico, para

[1] *Informe Interconcept..., ob. cit.*; *The Intercocta Manual..., ob. cit.*; RIGGS, F. W., MALKIA, M. AND BUDIN, G., "Descriptive Terminology: the INTERCOCTA approach..., *ob. cit.*, p. 192; "Onomantics and

construir en una segundo estadio una interpretación coherente, fundada y razonada.

Asimismo, buena parte de los datos aportados por este campo responde al tipo de información que solemos llamar enciclopédica, extranocional por tanto, pero que es susceptible de facilitar la compresión de la unidad conceptual considerada en cada caso. Precisemos, además, que el tipo de información registrada se circunscribe a la semántico-nocional propiamente dicha, ya que las cuestiones de carácter terminológico y lingüístico se consideran en la parte del registro destinada específicamente a estos aspectos.

A su vez, y en la medida en que se ha considerado necesario, hemos procurado desarrollar textual y discursivamente los datos que aparecen codificados en la parte del registro dedicada a la información de tipo estructural y relacional, de la que hablaremos a continuación. Así, por ejemplo, si el concepto aparece formando parte del tipo de teoría que nosotros hemos denominado *Pragmateia o metodología teórica*, en la explicación se ha tratado de justificar y argumentar el porqué de esta adscripción. Pensamos que este procedimiento clarifica y facilitar aún más la consulta del registro.

Si la información que se quiere proporcionar ya se encuentre presente en otra parte del tesauro, se utiliza el mecanismo convencional de la remisión, a fin de evitar cuanto sea posible las informaciones reiterativas.

Al final de cada explicación se ha incorporado, además, un reenvío al registro de la categoría general a la que pertenece el concepto [fig. 56]. En primer lugar, porque allí, en cuanto se ofrece una panorámica general del ámbito nocional –según vimos en el epígrafe correspondiente [III.1.2.1.ab]-, se puede encontrar información útil para entender el concepto consultado; y, en segundo lugar, porque esto nos permite situar dicho concepto individual dentro de un contexto más amplio y global, del que forma parte y en función del cual también se explica y entiende.

Terminology. Part II: The Core Concepts", 1997. Disponible en http://www2.hawaii.edu/~fredr/6-oat7a.htm.

c) ***Contexto conceptual***: fragmento textual, trascrito directamente de los discursos analizados, que constituye el contexto textual y discursivo en el que se ha identificado el concepto en cuestión, independientemente de que en éstos exista un término preciso para su designación o no. A diferencia, pues, de los *contextos terminológicos*, que consideraremos a continuación, en este tipo de contexto lo único que se ha tenido en cuenta ha sido la presencia de la "idea" en sí. De hecho, en ocasiones, no nos ha sido posible constatar ninguna expresión verbal concreta, pese a que el concepto sí se nos haya aparecido claramente definida en el espectro nocional del discurso y en la mente del autor[2]. Por su parte, estos contextos han sido seleccionados en función de la calidad de los datos que aportan para la delimitación, descripción y compresión de la unidad conceptual considerada.

En el caso de que el fragmento textual sea traducción, trascripción o se fundamente directamente en otra fuente teórica o discursiva, lo cual resulta sumamente frecuente en virtud del modo en que nuestros autores suelen llevar a cabo la formulación doctrinal, incorporamos también los datos relativos a dicha fuente y al fragmento original en cuestión que sirve de fundamento o inspiración[3]. Como nos muestra el ejemplo de la fig. 56, las referencias a los discursos españoles y a las fuentes originales asociadas aparecen en los registros de manera abreviada, pudiéndose consultar la referencia completa en las *Indicaciones previas y la nota introductoria del tesauro* (vol. III). Nuestro objetivo es conectar en un futuro estas referencias bibliográficas con un corpus de fuentes y documentos en el que se encuentren informatizados y compilados el conjunto más amplio posible de los discursos conocidos sobre la pintura, clasificados según sus distintas tipologías y marcos cronológicos. Un corpus documental, pues, que pueda funcionar de manera independiente y autónoma, pero al mismo tiempo hipervinculado con el tesauro de términos y conceptos pictórico-artísticos.

[2] Recuérdese que en el capítulo anterior explicábamos cómo el símbolo [s.t.] nos había servido para determinar aquellas expresiones lingüísticas conformadas por nosotros mismos, de las que nos hemos servido para representar en la estructura nocional los conceptos carentes de una designación expresa.

[3] Los datos han sido tomados directamente de los que aparecen citados en las ediciones críticas utilizadas.

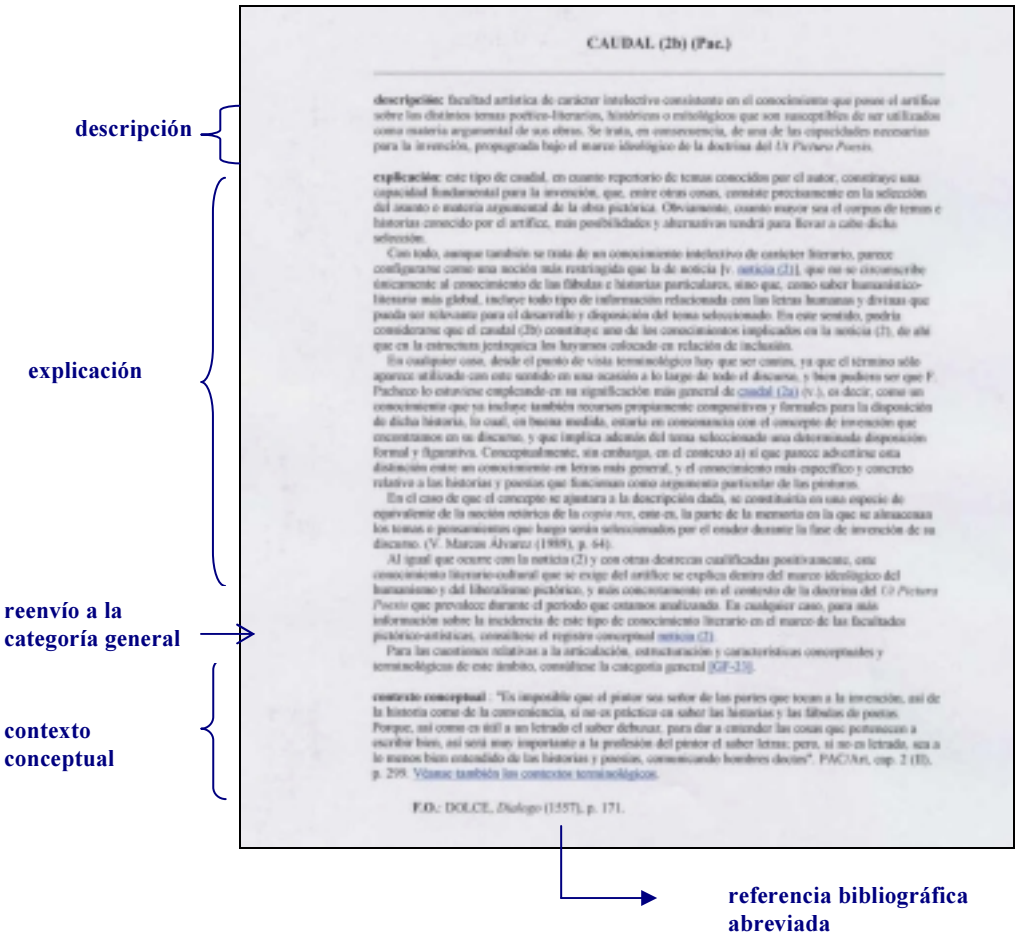


Fig. 56: información de carácter conceptual contenida en los registros.

d) ***Información estructural y relacional*** [fig. 57]. En el registro, también hemos reservado un apartado para la información de carácter estructural y relacional considerada pertinente en la descripción y explicación del concepto, y que viene a complementar la que hemos visto en las líneas anteriores.

En esta parte mostramos, en primer lugar, su concepto genérico o los varios de ellos, en el caso de que se trate de una unidad polijerárquica y, por tanto, clasificada bajo diversas tipologías de conceptos, así como la categoría o subcategoría semántica bajo la que se agrupa y clasifica, y que

nos indica su posición concreta -o posiciones, si se incluye en más de una de ellas- dentro de la macroestructura general.

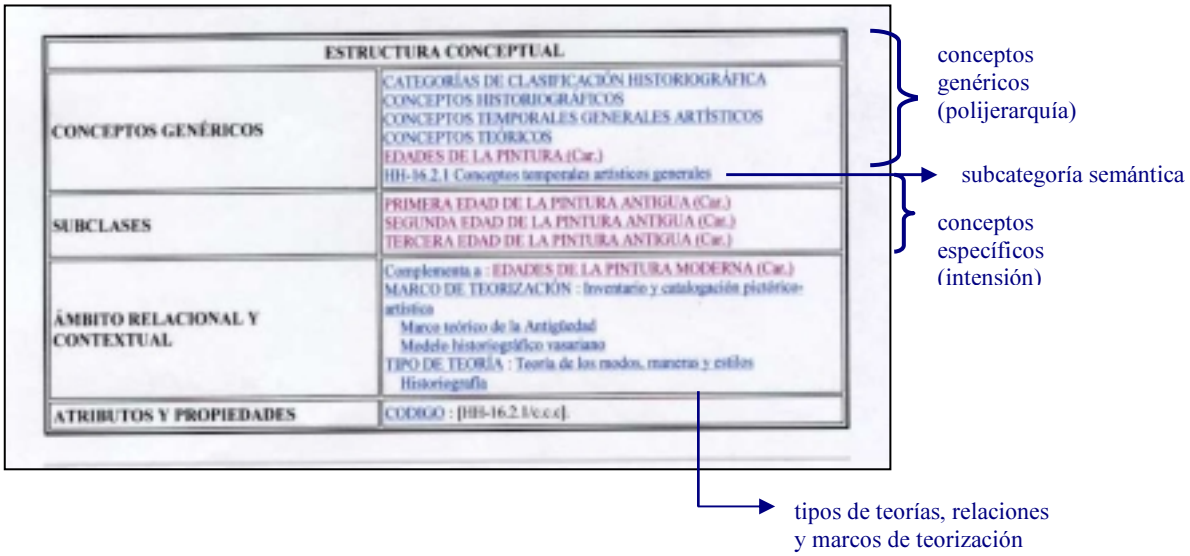


Fig. 57: información estructural y relacional del registro de conceptos.

También se muestran los conceptos específicos (subclases) que dependen jerárquicamente de dicha noción -esto es, su extensión[4]-; y, en lo que llamamos *ámbito relacional y contextual*, el conjunto de conceptos pictórico-artísticos, registrados también en el tesauro, con los que mantiene algún tipo de relación significativa. Estos conceptos relacionados se encuentran, a su vez, agrupados según la clase de relación establecida[5].

Por lo que respecta al criterio que hemos seguido en la determinación de estas relaciones, diversas en cada ámbito, éste, además de ajustarse únicamente a las relaciones -como hemos dicho- significativas, también se ha basado en la distinción de dos tipos básicos:

[4] El conjunto de los conceptos específicos que dicha unidad conceptual tiene subordinados en su condición de concepto genérico o concepto superordinado.

[5] Por lo que respecta a las distintas clases de relaciones consideradas para la construcción del tesauro, remitimos al capítulo IV.2.3, donde tratamos específicamente de ellas

1. *relaciones generales*, esto es, relaciones que se pueden aplicar en cualquier ámbito y que funcionan de modo general en todo el tesauro; por ejemplo, las relaciones de género-especie, relaciones jerárquico-cualitativas, relaciones opositivas, de complementariedad, etc.;

2. *relaciones específicas* del ámbito, esto es, las que sólo se pueden aplicar a ese ámbito en concreto. A su vez, éstas las hemos dividido en dos tipos:

2.1. *intracategoriales*, las que mantienen entre sí los conceptos del mismo ámbito o categoría semántica;

2.2. *intercategoriales*, las que se establecen con los conceptos pertenecientes a otras categorías o ámbitos del tesauro.

Recordemos, no obstante, que para facilitar la consulta, estas relaciones aparecen también explicitadas y representadas gráficamente en la sección 2 del tesauro, concretamente en la sección 2.2., disponiendo a su vez cada una de ellas de su registro correspondiente en la sección 4.2.2. del corpus conceptual, cuya información puede ayudarnos a clarificar qué significa cada tipo de relación y, por tanto, a entender el ámbito relacional del concepto. En el caso de que utilicemos el formato digital, la consulta se facilita aún más, porque desde el propio registro del concepto que estamos consultando nos es posible acceder mediante hipervínculo al registro del tipo de relación que queramos revisar.

En esta parte dedicada a la información relacional también hemos incluido los datos relativos a los *marcos de teorización* a los que se asocia o vincula el concepto, así como el tipo o tipos de teorías bajo las cuales éste se formula, teoriza y define. Al igual que en el caso de las relaciones, los tipos de marcos de teorización y de teorías aparecen también explicitados y representados gráficamente en la sección 2 del tesauro –concretamente, en la sección 2.3.-, teniendo asimismo cada uno de ellos su registro correspondiente en la sección 4.3. del corpus conceptual.

De igual modo, a estos registros se puede acceder desde el propio concepto utilizando el enlace hipertextual. Si, por el contrario, estamos

consultando la versión impresa, entonces los buscaremos manualmente en la sección del corpus en la que se compilan.

Además de lo dicho, otras informaciones consideradas en esta parte son:

- el ***código*** de referencia identificativo del concepto, a partir del cual -y como dijimos en el epígrafe [III.1.2.1.ac.]- podemos situarlo en la posición concreta que ocupa dentro de la estructura de conocimiento general, la cual aparece representada gráficamente en la parte terminográfica del tesauro (sección 3). El hipervínculo, a su vez, nos permite acceder directamente a dicha posición;

- ***connotación***, esto es, los valores connotados o añadidos que forman parte de la esfera semántica del concepto y que son igualmente necesarios para su descripción y comprensión: valoración del concepto como superordinado o subordinado; significaciones extranocionales adquiridas -afectivas, sociológicas, etc.-; enjuiciamiento positivo o negativo; criterios calificativos o descalificativos, etc.;

- ***propiedades***, breves anotaciones que nos indican algunos de los rasgos definitorios de los conceptos. Estas propiedades han sido establecidas generalmente en función del ámbito semántico y sus peculiaridades específicas. Por ejemplo, en la categoría temática dedicada a la agrupación y clasificación de las facultades y destrezas de los artífices -[GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística*]-, hemos establecido como propiedades dos tipos de valores, según:

a) su condición adquisitiva: facultades susceptibles de adquisición y aprendizaje // facultades innatas // facultades susceptibles de formación y desarrollo;

b) rango de exigencia: facultades prescriptivas (es decir, obligatorias y necesarias) // facultades recomendadas.

III.1.3.1.b. *Información lingüístico-terminológica* [fig. 58]

Por lo que respecta a los datos lingüístico-terminológicos, éstos se dividen en dos grupos básicos de información: la relativa a la terminología y a los recursos expresivos de nuestra lengua española, y la correspondiente a la terminología o formas lingüísticas equivalentes, esto es, las pertenecientes a otros idiomas.

En relación con este último grupo de información, y según se puede verificar consultando los registros conceptuales, debemos precisar que de momento sólo hemos considerado los equivalentes italianos, puesto que son las fuentes teóricas de este país vecino las utilizadas fundamentalmente por nuestros autores seiscentistas para la construcción y desarrollo de sus discursos, de modo que, de acuerdo con los criterios restrictivos de actuación que expusimos en el capítulo anterior, nos hemos limitado a considerar los términos o expresiones equivalentes que aparecen expresamente transcritos o traducidos en los dos tratados analizados.

Además, y en función también de los mismos criterios restrictivos, el tipo de información lingüístico-terminológica equivalente que por ahora hemos contemplado en la elaboración del tesauro se ha limitado al simple registro del término -que también aparece en la representación gráfica de la estructura nocional- y al contexto textual original en el que se constata la presencia y uso de dicho término con el sentido consignado.

No obstante, nos gustaría señalar que, en nuestro modelo de tesauro, esta parte ha sido concebida para alcanzar en un desarrollo ulterior un estatuto propio como dimensión integrante de dicho tesauro pictórico-artístico, por lo que, en consecuencia, la presentamos como un campo abierto susceptible de configurar el objeto específico de una futura línea de investigación que iría encaminada a incrementar y completar esta dimensión del tesauro siguiendo los mismos criterios y características que comentaremos ahora en relación con la información lingüístico-terminológica propiamente española, que es la que ha constituido nuestro campo concreto de estudio en esta investigación.

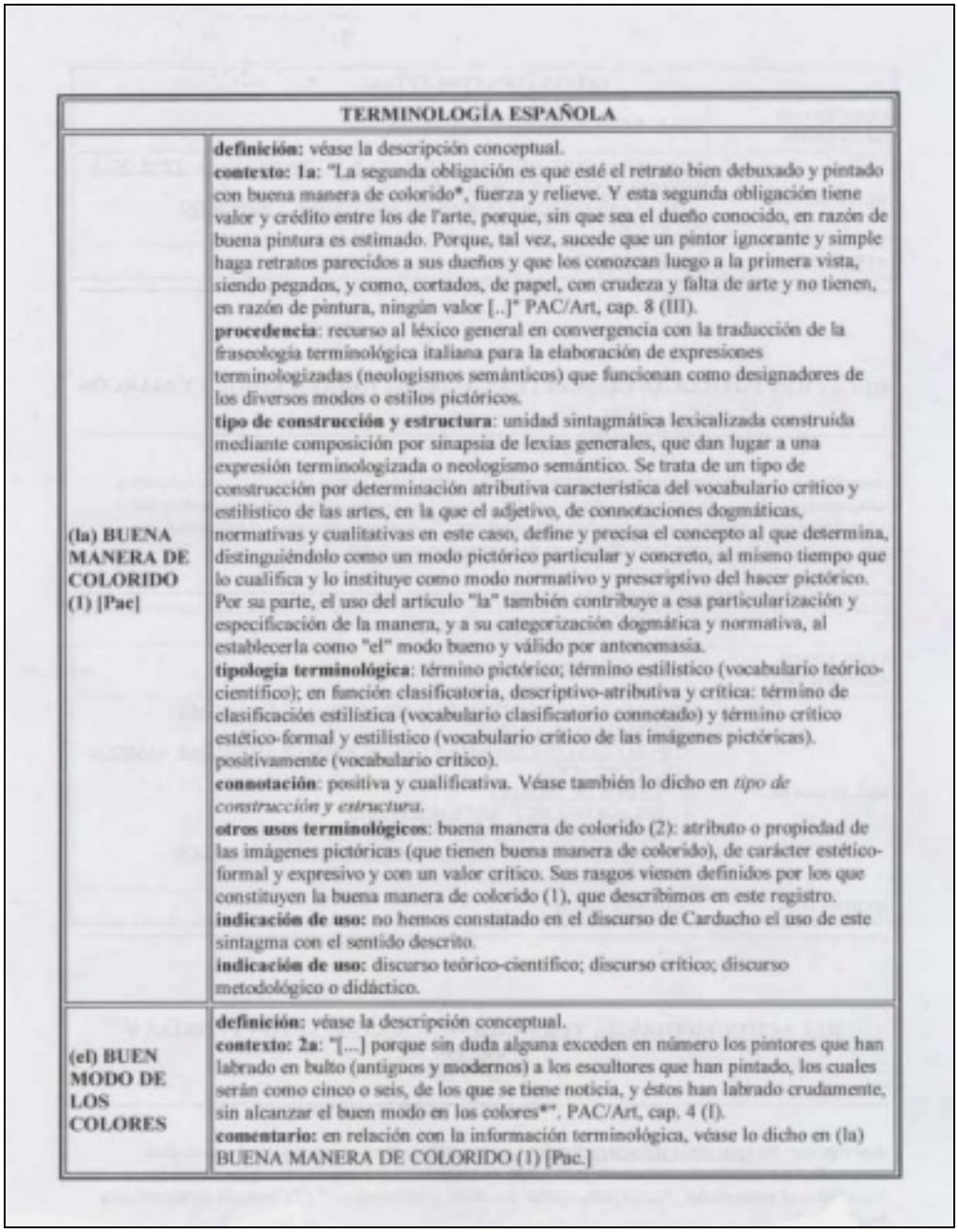
Lo interesante de esta propuesta, que como decimos dejamos abierta, es que la condición del tesauro se enriquece y diversifica, al convertirse, en función de este desarrollo, en un tesauro de naturaleza multilingüe.

Describimos a continuación los campos y datos que constituyen la información de carácter lingüístico-terminológica.

a) *Términos y expresiones lingüísticas*: esto es, todos los recursos y expresiones lingüísticas, independientemente de su grado de especificidad terminológica, que se han constatado en los discursos como designadores de la unidad nocional en cuestión. Éstos aparecen en la parte izquierda del cuadro que hemos utilizado para ordenar y agrupar este tipo de información, con los datos correspondientes dispuestos en el lado derecho.

Antes de pasar a enumerar y describir dichos datos, puede resultar interesante subrayar el hecho de que estos términos y expresiones lingüísticas funcionan como sinónimos en los discursos, y que son los mismos que aparecen dispuestos en la representación gráfica de la estructura nocional bajo el concepto concreto que designan, según los criterios y parámetros que expusimos en el epígrafe III.1.2.1.ac. (v. también la fig. 40). Así pues, lo que tenemos en primer lugar en esta parte del registro conceptual es un campo de sinónimos, que se complementa a su vez con el campo de equivalentes lingüísticos y terminológicos dispuesto a continuación.

sinónimos terminológicos



TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
(Ia) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) [Pac]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "La segunda obligación es que esté el retrato bien debuxado y pintado con buena manera de colorido*, fuerza y relieve. Y esta segunda obligación tiene valor y crédito entre los de l'arte, porque, sin que sea el dueño conocido, en razón de buena pintura es estimado. Porque, tal vez, sucede que un pintor ignorante y simple haga retratos parecidos a sus dueños y que los conozcan luego a la primera vista, siendo pegados, y como, cortados, de papel, con crudeza y falta de arte y no tienen, en razón de pintura, ningún valor [..]" PAC/Art, cap. 8 (III). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología terminológica italiana para la elaboración de expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por sinapsia de lexias generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas, normativas y cualitativas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, al mismo tiempo que lo cualifica y lo instituye como modo normativo y prescriptivo del hacer pictórico. Por su parte, el uso del artículo "la" también contribuye a esa particularización y especificación de la manera, y a su categorización dogmática y normativa, al establecerla como "el" modo bueno y válido por antonomasia. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, descriptivo-atributiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). positivamente (vocabulario crítico). **connotación**: positiva y cualificativa. Véase también lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **otros usos terminológicos**: buena manera de colorido (2): atributo o propiedad de las imágenes pictóricas (que tienen buena manera de colorido), de carácter estético-formal y expresivo y con un valor crítico. Sus rasgos vienen definidos por los que constituyen la buena manera de colorido (1), que describimos en este registro. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.
(el) BUEN MODO DE LOS COLORES	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "[...] porque sin duda alguna exceden en número los pintores que han labrado en bulto (antiguos y modernos) a los escultores que han pintado, los cuales serán como cinco o seis, de los que se tiene noticia, y éstos han labrado crudamente, sin alcanzar el buen modo en los colores*". PAC/Art, cap. 4 (I). **comentario:** en relación con la información terminológica, véase lo dicho en (Ia) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) [Pac.]

Fig. 58: información de carácter lingüístico-terminológica contenida en los registros

b) *Definición*: puesto que en la mayoría de los casos definición y *descripción conceptual* coinciden, a fin de no ser reiterativos, en este campo reenviamos a dicha parte del registro.

c) *Contexto terminológico*: fragmento textual, trascrito directamente de los discursos analizados, que constituye el contexto textual y discursivo en

el que se ha podido constatar el uso de esa unidad lingüística en concreto con el significado expuesto en la *descripción*. Por lo que respecta al tratamiento de las fuentes originales, de las que éstos fragmentos textuales pueden ser trascripción, traducción literal o adaptación, así como por lo que concierne a las referencias bibliográficas correspondientes, los criterios seguidos han sido los mismos que los ya señalados en relación con los *contextos conceptuales*.

d) *Información gramatical* pertinente, categoría gramatical y género.

e) *Procedencia:* procedencia de las unidades terminológicas (léxico general, otros vocabularios especializados, etc.)

f) *Expresiones frecuentes y significativas:* datos relativos a las expresiones frecuentes en las que suele ocurrir la unidad lingüística con el sentido concreto considerado –colocaciones, adjetivaciones asociadas, etc.-, así como aquéllas que puedan resultar significativas para la compresión del concepto que designan.

g) *Tipo de construcción y estructura:* información sobre cómo se ha construido -o se suele construir- sintagmáticamente la expresión lingüística o terminológica con la que se designa el concepto en cuestión. Este tipo de información es interesante en la medida en que puede revelar cómo se conceptualiza y entiende dicha unidad nocional o aspecto pictórico-artístico.

h) *Tipología terminológica:* clasificación terminológica, es decir, tipo o tipos de términos bajo los cuales de puede clasificar la unidad o expresión lingüística considerada. Como indicamos en el epígrafe III.1.2.3., y al igual que el resto de los componentes constitutivos del tesauro, también los términos pictórico-artísticos han sido clasificados según diversas tipologías –establecidas en función de la singularidad específica de nuestro dominio de especialidad-, de las que hablaremos expresamente en el capítulo IV.3., al que remitimos. Asimismo, y según hemos visto en el caso de las relaciones, marcos de teorización, tipos de teorías, etc., estas tipologías terminológicas aparecen explicitadas y representadas gráficamente en la sección 2.4. del tesauro, disponiendo, además, cada una de ellas de su registro explicativo correspondiente (sección 4.2.3.), al que se puede acceder -mediante

hipervínculo en el formato digital- para su consulta. Por ejemplo, si el término ANTIGÜEDAD (1b) aparece clasificado como un tipo de *término calificativo-crítico*, consultando su registro correspondiente podremos saber concretamente qué es y cuáles son las características que definen los términos calificativo-críticos y, por tanto, al término Antigüedad en cuanto tal.

i) *Connotación*: valores connotados del término: carácter despectivo, peyorativo o calificativo; rasgos y matices afectivos; valor positivo o negativo, etc.

j) *Otros usos terminológicos:* enumeración de los otros sentidos que, según hemos constatado, asume la misma unidad terminológica en los discursos teórico-artísticos. Como se puede advertir, lo que nos define este campo no es otra cosa, en realidad, que la polisemia del término. Para facilitar nuevamente la consulta, éstos se encuentran ligados mediante hipervínculos a los registros correspondientes en los que aparecen descritos y explicados en función de dichos sentidos, de modo que en la versión digital podemos acceder a ellos directamente.

En el caso de que manejemos la edición impresa, el funcionamiento es el mismo, salvo que deberemos proceder de manera manual, buscando en el corpus (sección 4.4.) el registro en el que estemos interesados. Si el término en cuestión que buscamos no es un *término-entrada* -es decir, si no ha sido seleccionado como encabezamiento de registro-, entonces no aparecerá en dicho corpus, por lo que en ese caso deberemos buscar el término en la ordenación alfabética de la parte lexicográfica, en la cual se nos reenviará al *término-entrada* correspondiente del que funciona como sinónimo, y que es el que encabeza el registro de la sección 4.4., en el que encontraremos el término buscado.

No obstante, y para agilizar la obtención de información, hemos procedido a detallar brevemente en este campo los diversos sentidos asumidos por el término en sus distintos usos.

k) *Equivalente***:** la unidad terminológica que funciona como el equivalente concreto en otro idioma; por ejemplo, antigüedad y *antichità* [it.]

l) *Estatuto del término*: campo en el que contemplamos la consistencia y entidad terminológica de la expresión lingüística; esto es, si se trata de un término ya reconocido y aceptado como específico, o si se encuentra todavía en fase de consolidación; si es un término propuesto, recomendado, prescrito, estandarizado, obsoleto, explícitamente codificado, etc.

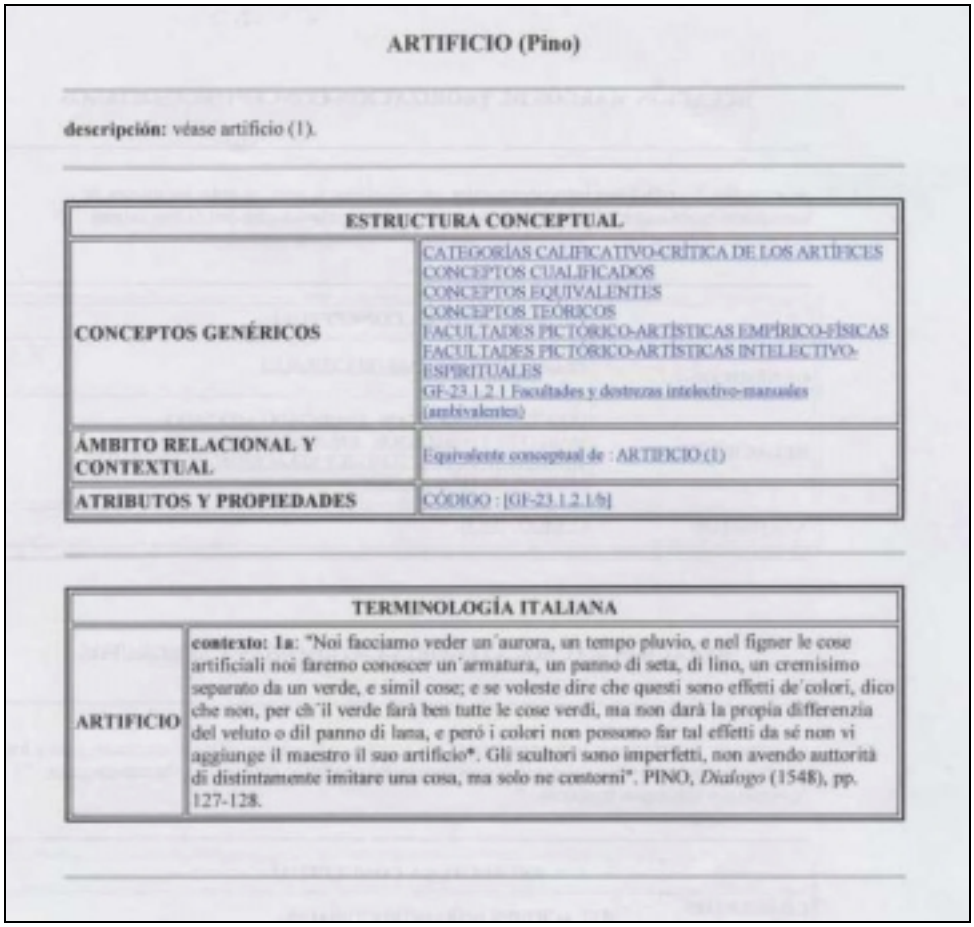
m) *Restricción de uso*: información sobre los usos restringidos del término; por ejemplo, si sólo se ha constatado como parte del vocabulario de un autor en concreto; si se utiliza únicamente en un tipo de discurso determinado, en relación con un aspecto temático-conceptual en particular, etc.

n) *Restricción temporal*: marco cronológico en el que el término o expresión lingüística funciona como tal, asume el significado descrito y puede ser clasificado del modo indicado. La restricción temporal que por defecto aparece en el tesauro es la de la Edad Moderna, de modo que si no hay ninguna especificación al respecto, consideramos que el término o expresión lingüística se encuentra operativa con el sentido descrito durante todo este periodo.

ñ) *Indicaciones de uso y comentarios*: comentarios o anotaciones diversas sobre cuestiones relativas al uso del término en los discursos teórico-artísticos analizados, tipos de discursos en los que aparece, incidencias, etc.

En el caso de que el registro corresponda a uno de los conceptos equivalentes registrados en el tesauro, la información que se ha tenido en cuenta, según se ha dicho anteriormente, resulta más restringida, dejando, no obstante, la línea de investigación abierta para ulteriores desarrollos. Tal y como se puede verificar en el gráfico de la fig. 59, en este registro reenviamos al del concepto del cual funciona como equivalente, en el que se puede encontrar toda la información semántico-nocional asociada. Incluimos, pues,

únicamente la relación de equivalencia conceptual, a través de la que podemos acceder mediante hipervínculo al registro del concepto en cuestión del que -según decimos- funciona como equivalente; el código identificativo, que nos permite situar el concepto en la estructura de conocimiento representada gráficamente en la parte terminográfica del tesauro (sección 3.3.), así como los términos o expresiones lingüísticas utilizadas en los discursos para su designación, acompañadas en cada caso de sus correspondientes fragmentos textuales o contextos terminológicos.



ARTIFICIO (Pino)

descripción: véase artificio (1).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : ARTIFICIO (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/b]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ARTIFICIO	**contexto: 1a**: "Noi facciamo veder un´aurora, un tempo pluvio, e nel figner le cose artificiali noi faremo conoscer un´armatura, un panno di seta, di lino, un cremisimo separato da un verde, e simil cose; e se voleste dire che questi sono effetti de´colori, dico che non, per ch´il verde farà ben tutte le cose verdi, ma non darà la propia differenzia del veluto o dil panno di lana, e però i colori non possono far tal effetti da sé non vi aggiunge il maestro il suo artificio*. Gli scultori sono imperfetti, non avendo auttorità di distintamente imitare una cosa, ma solo ne contorni". PINO, *Dialogo* (1548), pp. 127-128.

Fig. 59: información y configuración de los registros relativos a los equivalentes conceptuales.

III.1.3.2. Tipos de registros

Sobre este modelo que acabamos de exponer, hemos realizado las adecuaciones necesarias para elaborar los distintos tipos de registros correspondientes a cada uno de los componentes que constituyen el tesauro.

El modelo que acabamos de describir es el que se corresponde con las unidades conceptuales propiamente dichas que constituyen la estructura nocional pictórico-artística representada gráficamente en la parte terminográfica del tesauro (sección 3.3.), y que se compilan en la sección 4.4. del corpus; no volveremos, pues, sobre ello.

Asimismo, otro de los tipos de registros que ya hemos considerado es el que nos informa acerca de los aspectos relativos a las categorías y subcategorías que conforman el sistema categorial jerárquico de la macroestructura, a cuyo epígrafe remitimos [III.1.2.1.ab.] Éstos se compilan concretamente en la sección 4.1. del corpus.

Nos quedarían por considerar, pues, los registros correspondientes a los tipos de conceptos, de relaciones, de términos, y a los marcos de teorización y teorías.

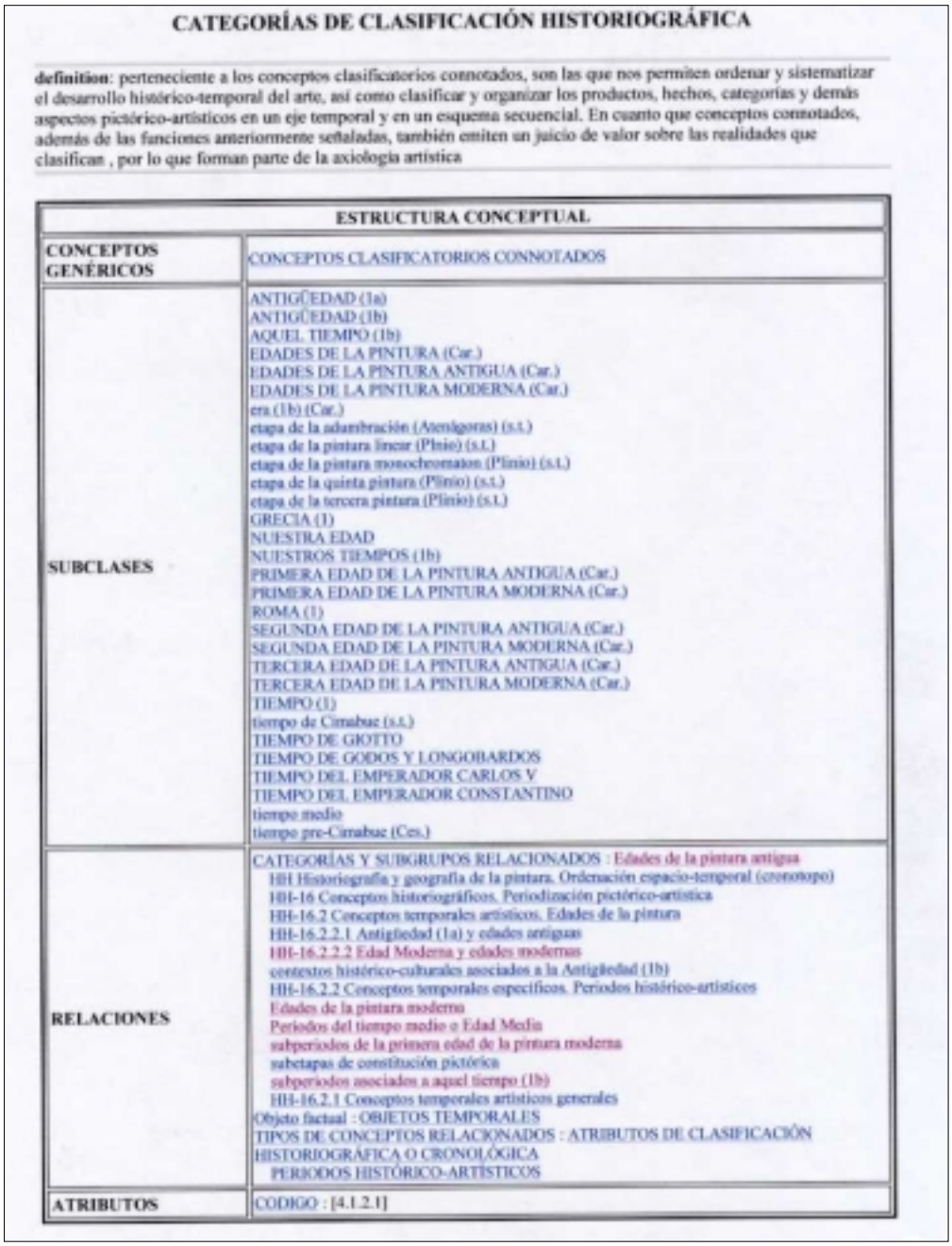
En los registros que nos informan sobre las diferentes ***tipologías conceptuales, terminológicas y relacionales*** identificadas [fig. 60], compilados en las secciones 4.2.1., 4.2.2. y 4.2.3 del corpus, vamos a tener en cuenta los siguientes datos:

a) *descripción*: definición y breve descripción sobre la tipología considerada;

b) *explicación*: si resulta necesario, aclaraciones que se consideren pertinentes para su mejor compresión;

c) *información estructural y relacional*:

- *concepto genérico y subclases:* datos relativos a las relaciones jerárquicas de género-especie, esto es, la tipología genérica de la que depende la tipología en cuestión que estamos examinando y tipologías más específicas en las que se subdivide;



CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

definition: perteneciente a los conceptos clasificatorios connotados, son las que nos permiten ordenar y sistematizar el desarrollo histórico-temporal del arte, así como clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje temporal y en un esquema secuencial. En cuanto que conceptos connotados, además de las funciones anteriormente señaladas, también emiten un juicio de valor sobre las realidades que clasifican , por lo que forman parte de la axiología artística

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
SUBCLASES	ANTIGÜEDAD (1a) ANTIGÜEDAD (1b) AQUEL TIEMPO (1b) EDADES DE LA PINTURA (Car.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) era (1b) (Car.) etapa de la adumbración (Ateniágoras) (s.t.) etapa de la pintura lineal (Plinio) (s.t.) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) (s.t.) etapa de la quinta pintura (Plinio) (s.t.) etapa de la tercera pintura (Plinio) (s.t.) GRECIA (1) NUESTRA EDAD NUESTROS TIEMPOS (1b) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA MODERNA (Car.) ROMA (1) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA MODERNA (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA MODERNA (Car.) TIEMPO (1) tiempo de Cimabue (s.t.) TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : Edades de la pintura antigua HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas contextos histórico-culturales asociados a la Antigüedad (1b) HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos Edades de la pintura moderna Periodos del tiempo medio o Edad Media subperiodos de la primera edad de la pintura moderna subetapas de constitución pictórica subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales Objeto factual : OBJETOS TEMPORALES TIPOS DE CONCEPTOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CODIGO : [4.1.2.1]

Fig. 60: información y configuración de los registros relativos a las tipologías conceptuales.

- *relaciones*: datos relativos a su ámbito relacional, pertinentes y significativos[6]:

- *tipos de conceptos y de relaciones asociadas*: tipologías con las que se establece algún tipo de vinculación significativa;

- *categorías y subgrupos relacionados*: el conjunto de categorías y subcategorías semánticas en las que se contempla, analiza o resulta operativa dicha tipología;

- *tipos de teorías y marcos de teorización relacionados*: igualmente, tipos de teorías o de marcos con los que la tipología se relaciona;

d) *código*: código que nos indica su posición en la clasificación jerárquica, que se representa a su vez gráficamente en la sección 2 del tesauro. Este código constituye un enlace hipertextual, de modo que en la versión digital podemos acceder directamente a dichas clasificaciones.

Finalmente, en los registros dedicados a los ***tipos de teorías y marcos de teorización,*** se han tenido en cuenta los siguientes aspectos:

a) *descripción*: definición y breve descripción del marco considerado;

b) *explicación*: información relativa a los criterios seguidos para su distinción y establecimiento, así como anotaciones, aclaraciones y otros datos susceptibles de ampliar la información sobre dicho marco y, asimismo, facilitar su compresión;

c) *información estructural y relacional*:

- *sistematización jerárquica*: datos correspondientes al *marco teórico genérico* en el que se integra y a los *marcos teóricos específicos* (subclases) en los que se subdivide;

- *relaciones o ámbito relacional*: teorías y marcos teóricos con los que se relaciona o vincula;

-*ámbito nocional*:

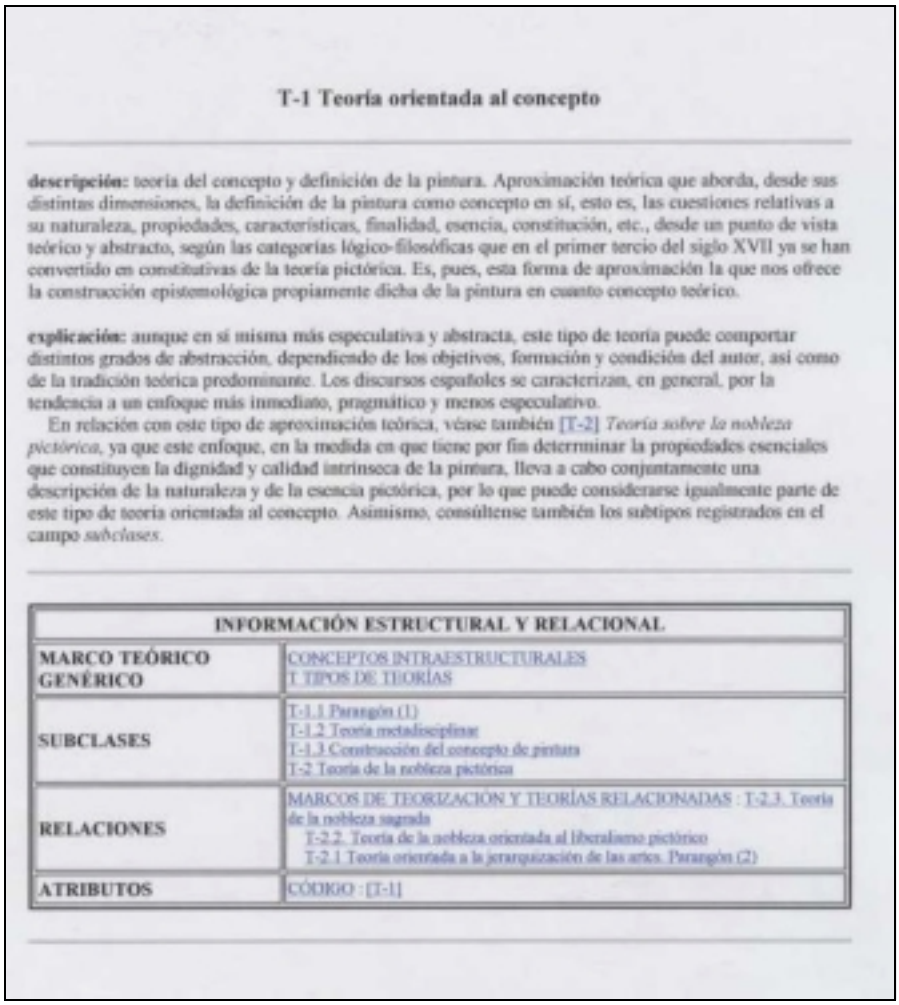
- *conceptos asociados*: conjunto de las unidades conceptuales asociadas a dicho marco;

[6] Por lo que respecta a este tipo de relaciones que hemos denominado intraestructurales, consúltese el capítulo IV.2.3.

- *objetos y ámbitos relacionados:* en el caso de que se trate de uno de los tipos de teorías pictórico-artísticas identificadas, conjunto de los conceptos o ámbitos semánticos vinculados a dicho tipo de teoría;

- *tipologías conceptual, relacional y terminológicas asociadas:* las tipologías asociadas o vinculadas de algún modo a la teoría o marco de teorización en cuestión que se esté definiendo;

d) *código*: código que nos indica su posición en el sistema jerárquico, representado gráficamente en la sección 2.3. del tesauro.



T-1 Teoría orientada al concepto

descripción: teoría del concepto y definición de la pintura. Aproximación teórica que aborda, desde sus distintas dimensiones, la definición de la pintura como concepto en sí, esto es, las cuestiones relativas a su naturaleza, propiedades, características, finalidad, esencia, constitución, etc., desde un punto de vista teórico y abstracto, según las categorías lógico-filosóficas que en el primer tercio del siglo XVII ya se han convertido en constitutivas de la teoría pictórica. Es, pues, esta forma de aproximación la que nos ofrece la construcción epistemológica propiamente dicha de la pintura en cuanto concepto teórico.

explicación: aunque en sí misma más especulativa y abstracta, este tipo de teoría puede comportar distintos grados de abstracción, dependiendo de los objetivos, formación y condición del autor, así como de la tradición teórica predominante. Los discursos españoles se caracterizan, en general, por la tendencia a un enfoque más inmediato, pragmático y menos especulativo.

En relación con este tipo de aproximación teórica, véase también [T-2] *Teoría sobre la nobleza pictórica*, ya que este enfoque, en la medida en que tiene por fin determinar la propiedades esenciales que constituyen la dignidad y calidad intrínseca de la pintura, lleva a cabo conjuntamente una descripción de la naturaleza y de la esencia pictórica, por lo que puede considerarse igualmente parte de este tipo de teoría orientada al concepto. Asimismo, consúltense también los subtipos registrados en el campo *subclases*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T. TIPOS DE TEORÍAS
SUBCLASES	T-1.1 Paragón (1) T-1.2 Teoría metadisciplinar T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Paragón (2)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1]

Fig. 61: información y configuración de los registros relativos a los marcos de teorización.

Recordemos que, en la versión digital, todos los datos incluidos y codificados en estos registros se encuentran hipervinculados entre sí mediante enlaces hipertextuales, de manera que, si manejamos este formato, haciendo clic con el ratón en el dato o aspecto en el que estemos interesado, podemos acceder directamente al registro correspondiente donde encontraremos la información requerida.

III.2. UTILIDADES, OBJETIVOS Y POTENCIALIDADES DEL TESAURO PICTÓRICO-ARTÍSTICO

A lo largo de las páginas anteriores hemos ido viendo varias de las utilidades y posibilidades que el modelo de tesauro pictórico-artístico, con su integración de paradigmas y su estructura múltiple, polivalente y versátil, nos ofrece. Realizaremos ahora una síntesis general a fin de calibrar los beneficios, las ventajas y las potencialidades que se derivan de éste, que son las que en definitiva nos permiten considerarlo un auténtico objeto de conocimiento, herramienta de trabajo e instrumento de investigación.

Pues bien, el valor heurístico y las utilidades de nuestro modelo de tesauro, elaborado de acuerdo con los criterios expuestos, se materializan en tres aspectos:

a) en primer lugar, en el tipo de conocimiento que es susceptible de aportar en relación con el signo terminológico en su triple vertiente (*término-símbolo*, *término-palabra* y *término textualizado*) y, en consecuencia, en su enfoque triádico: conceptual, lingüístico y textual-discursivo;

b) en segundo lugar, por su misma configuración, es decir, por la forma de presentar dicha información, diversa pero al mismo tiempo complementaria; y

c) en tercer lugar, por las prestaciones que desde el punto de vista del usuario se derivan de éste.

Teniendo en cuenta estos tres aspectos, consideraremos en las líneas siguientes cada una de las partes (terminográfica –[TES I]- y lexicográfica –[TES II]-) que lo constituyen.

1. *El tesauro como instrumento lexicográfico o diccionario especializado*. El tesauro, en cuanto instrumento lexicográfico o diccionario especializado, que se rige en su construcción y configuración formal por los criterios del paradigma lexicológico / lexicográfico, nos permite:

1.1. por una parte, y como hemos mencionado, la enumeración de las distintas acepciones conceptuales asociadas a un mismo término polisémico, proporcionándonos así una descripción exhaustiva de la unidad terminológica desde el punto de vista semántico, que queda de este modo descrita en toda su virtualidad y potencialidad significativa;

1.2. la discriminación, delimitación y ordenación consecuente de las distintas significaciones vinculadas a la unidad terminológica, de gran utilidad si tenemos en cuenta la alta densificación semántica de los términos artísticos;

1.3. asimismo, la enumeración consecutiva de las acepciones conceptuales bajo una misma forma lingüística hace posible la reconstrucción del área semántica del término, poniendo así de manifiesto su riqueza nocional y su amplitud semántica;

1.4. a su vez, la formalización y codificación de esta área semántica, además de presentarnos la multiplicidad de significaciones o acepciones conceptuales asociadas a la unidad terminológica, facilita, debido a su exposición conjunta bajo la misma forma léxica, el estudio y establecimiento de las relaciones que éstas mantienen o pueden mantener entre sí, lo cual, resulta sumamente interesante por lo que concierne a la dimensión cognoscitiva y epistemológica de las disciplinas especializadas;

1.5. además, este paradigma, debido al recorrido interpretativo que se encuentra implícito en la orientación forma → contenido propia de la metodología semasiológica [figs.7 y 17] -orientación denominada por B.

Pottier *recorrido semasiológico*[1]-, se nos revela como el más práctico para la descodificación de los términos desconocidos o confusos que pueden aparecer en las configuraciones discursivas. Hay que tener en cuenta que, ante un texto, lo que el usuario-especialista encuentra es el signo propiamente dicho, y lo que en consecuencia le interesa conocer es el conjunto de acepciones conceptuales asociadas a dicho término, a fin de determinar cuál es la que ha sido utilizada en un contexto determinado. De donde se desprende el interés que comporta este paradigma para aquellas disciplinas caracterizadas por la condición polisémica de sus unidades terminológicas.

Por su parte, y en relación con este aspecto, la posibilidad que este paradigma nos ofrece de discriminar las distintas significaciones asociadas al signo convierte esta construcción lexicográfica en un instrumento de gran utilidad para la desambiguación conceptual y terminológica en el nivel textual y, en consecuencia, para el ejercicio interpretativo de naturaleza hermenéutica que es siempre necesario en los estudios historiográficos y de Teoría del Arte;

1.6. a todo ello hay que añadir la propia utilidad implícita en la distribución alfabética, que facilita el proceso de búsqueda. Esta distribución tiene como inconveniente, no obstante, la ruptura arbitraria que trae consigo de la estructura conceptual y relacional de la dimensión cognoscitiva, lo que se puede solventar, en cierto modo, haciendo explícitas dichas relaciones mediante los característicos reenvíos que solemos encontrar en los diccionarios[2]. En nuestro tesauro particular, esta ruptura queda compensada, en lo concerniente al nivel de contenido, con la parte [TES I] elaborada según los principios y métodos terminográficos y con la adopción de los mecanismos propios de las ontologías, la Epistemografía y los tesauros, vinculados fundamentalmente a los criterios de ordenación conceptual y sistemática.

[1] *Semántica..., ob. cit*., pp. 11-18.

[2] Nos referimos, concretamente, a la especificación de los sinónimos, antónimos, significados asociados o relacionados, etc.

2. *El tesauro como instrumento terminográfico o cuerpo estructurado de conocimiento especializado.* El valor heurístico y las utilidades vinculadas a esta parte de nuestro modelo de tesauro, elaborada según los principios y mecanismos del paradigma terminológico / terminográfico, son:

2.1. desde el punto de vista informativo o nivel de contenido,

2.1.1. hay que destacar, en primer lugar, la propia información conceptual y epistemológica que nos ofrece. Si tenemos en cuenta que uno de los cometidos fundamentales de estos productos –de acuerdo con los objetivos de la propia Terminología- es la definición, descripción y clasificación de las unidades de conocimiento especializado, en cuanto contenido referencial de los términos, podemos deducir con claridad que la información de naturaleza conceptual y epistemológica ofrecida por estas obras resulta de gran valor para los especialistas de nuestra disciplina. Constituye, en definitiva, la materialización concreta y efectiva de la semántica epistemológica desarrollada por la Terminología;

2.1.2. ahora bien, el nivel definicional y descriptivo-semántico de estos productos depende, en buena medida, de cuáles sean los mecanismos que se apliquen y de cómo[3], ya que estos métodos –definición, agrupación y clasificación nocional, interconexión relacional, etc.- pueden aparecer conjuntamente o no. Por eso, de acuerdo con nuestra opción por una descripción exhaustiva, hemos optado por la complementariedad y pluralidad de los enfoques, en la medida en que sus componentes –definiciones, sistemas, relaciones, etc.- pueden funcionar como especificaciones semánticas interdependientes que en su conjunto contribuyen a la descripción completa de la noción o concepto. De ahí, a su vez, el carácter polivalente y plural del tipo de información que este tesauro nos ofrece;

[3] El tipo, naturaleza y cantidad de información terminológica y conceptual varía en cada caso, según los objetivos específicos e individuales de los distintos productos terminográficos, que pueden incluir o no definiciones, mayor o menor cantidad de información pragmática, etc. Por ejemplo, Boutin-Quesnel (*ob. cit*., p. 29) define los distintos productos terminográficos que ella identifica en función del tipo de información que cada uno comporta.

2.1.3. no olvidemos, además, la labor epistemológica implícita en el propio proceso de elaboración de los sistemas nocionales y establecimiento de las relaciones conceptuales, todo lo cual hace de estos productos auténticos instrumentos cognitivos;

2.1.4. asimismo, la información aportada por nuestro modelo de tesauro es más amplia que la que suelen ofrecer los productos terminográficos convencionales, al haber incorporado una serie de datos –valores connotados, aspectos relativos a los marcos de teorización e ideologías particulares, rasgos pragmáticos o de uso, consideraciones diacrónicas, etc.- ausentes por lo general en aquéllos como consecuencia de las posiciones teóricas de la Terminología clásica (TGT) [v. II.1.2.2.a].

2.2. por lo que respecta a su presentación y ordenación, aunque la disposición según criterios conceptuales tiene como inconveniente la desarticulación de las áreas semánticas de las unidades terminológicas, al quedar cada unidad conceptual situada en su campo o sistema correspondiente, sin embargo, existen una serie de ventajas importantes que se derivan de dicha presentación:

2.2.1. puesto que lo que se están ordenando y clasificando son conceptos de naturaleza epistemológica y teórica, esta disposición sistemática de las unidades registradas se convierte, como dijimos en capítulos precedentes, en la presentación visual y gráfica de la estructura cognoscitiva pictórico-artística, la cual, mediante estos procesos, es objeto de racionalización y ordenación. De este modo, además de la labor epistemológica inherente -fundamental desde el punto de vista del desenvolvimiento de la propia disciplina-, este tipo de construcción se nos presenta como un instrumento sumamente útil para la conceptualización del dominio por parte de los usuarios, al quedar éste formalmente estructurado en sus correspondientes materias, campos, vertientes ideológicas e investigadoras, etc.;

2.2.2. por su parte, la arbitrariedad de la ordenación alfabética, en la que cada signo se configura como una especie de entidad aislada sin relación aparente con las unidades próximas, es sustituida por la lógica de las relaciones y la situación del concepto en el sistema o campo al que pertenece, que se constituye en un auténtico entorno definicional, al quedar en ellos descrita y delimitada la unidad conceptual en función de las relaciones que mantiene con los otros conceptos próximos, los cuales, a su vez, la circunscriben en su propia extensión semántica;

2.2.3. a su vez, además de contribuir a la semántica del concepto, la visualización de estas unidades así ordenadas y clasificadas, relacionándose y delimitándose mutuamente, facilita su aprehensión y adquisición[4] . Con lo cual, esta configuración conceptual y sistemática también comportan un indudable valor didáctico para el aprendizaje de la propia disciplina o materia.

2.3. *Repositorios de campos denominativos.* Además de todo lo dicho, este tipo de estructura nos permite conformar los llamados *campos denominativos* o *familias de términos*, los cuales, constituidos al aplicar los principios de la metodología onomasiológica extralingüística [v. II.2.1.3] y presentados gráficamente según los criterios expuestos en el epígrafe III.1.2.1.ac., nos ofrecen información sobre los términos que han sido o son empleados para la designación de determinados conceptos.

Por su parte, estos mismos campos denominativos, considerados desde la perspectiva semasiológica consustancial al paradigma lexicológico, que tiene en cuenta los otros valores semánticos asociados a los diversos signos lingüísticos que lo conforman[5], nos ofrece la posibilidad de estudiar cualitativa e interpretativamente esta variación léxica, analizando en cada caso -y apoyándonos, precisamente, en esos otros valores asociados al signo- las posibles recategorizaciones nocionales implícitas en el cambio de designación.

[4] Véase RIGGS, F. W., *Informe Interconcept..., ob. cit.,* p. 22.

[5] Lo que no es viable desde el punto de vista del paradigma terminológico, que considera el término como una mera etiqueta neutra, despojada de cualquier significación ajena al concepto que representa.

2.4. *Producción y codificación.* Finalmente, la orientación conceptual del paradigma terminográfico (contenido → forma), identificado también con el recorrido onomasiológico del proceso discursivo[6] [figs. 6 y 18], que va desde la conceptualización propiamente dicha hasta la semiotización o verbalización de los contenidos nocionales, hace de esta obra un instrumento adecuado para la producción y codificación de discursos y textos, ya que la consignación -de acuerdo con la metodología onomasiológica- de las distintas posibilidades denominativas correspondientes a cada una de las unidades conceptuales y la conformación de los mencionados campos denominativos nos permiten conocer los términos con los que pueden ser o han sido expresados dichos conceptos y, por tanto, elegir -una vez descartada la codificación de unidades preferenciales- la expresión que se considere más adecuada. No se trata, en este caso, de conocer lo que significa un término concreto localizado en un contexto discursivo, como decíamos al hablar de las ventajas asociadas a la estructura lexicográfica, sino de saber los nombres que pueden -o han podido- ser utilizados cuando se quiere expresar un concepto dado. En consecuencia, también desde este punto de vista, esta parte funciona como complementaria de la lexicográfica, permitiendo así la integración de los dos recorridos discursivos y de los procesos correspondientes de codificación-producción y descodificación interpretación.

3. Feedback y network. Para concluir, recordaremos que, según dijimos al hablar de la concepción –abierta y prospectiva- del tesauro, el modelo que proponemos se funda en la idea de una colaboración interactiva entre la comunidad de especialistas que constituye nuestra disciplina. De manera que éste deberá ir creciendo progresivamente, entre otras cosas, a partir de las contribuciones enviadas por todos aquellos interesados en los problemas terminológicos y conceptuales que afectan al campo de la pintura en particular y de las artes en general. Se trata, pues, de un producto abierto y en crecimiento constante, en el que las actualizaciones realizadas en su versión digital y

[6] POTTIER, B., *Semántica..., ob. cit.*, pp. 11-18.

cibernética evitarán cualquier tipo de desfase. Estas actualizaciones, a su vez, serán recogidas en publicaciones impresas de carácter periódico.

Para estos procesos de *feedback*, tenemos en mente el desarrollo de unos formularios también digitalizados y de uso internáutico, que podrán ser utilizados, no sólo para la proposición de nuevos conceptos y términos cuya presencia no se haya detectado en el tesauro, sino también para realizar toda serie de comentarios e indicaciones que los especialistas consideren oportuno. Así pues, el tesauro necesitará de una gestión constante y continuada que hará de éste un instrumento vivo y dinámico, impidiendo su anquilosamiento y consiguiente pérdida de vigencia.

Además, la conformación de una red de trabajo (*network*), sustentada en las posibilidades que nos ofrece hoy la comunicación online y otros procedimientos de comunicación interactiva, nos permitirá el desarrollo de un marco virtual de exploración terminológico-conceptual en el que hacer viable y canalizar, haciendo uso de todas las posibilidades implícitas en las nuevas tecnologías, ese ámbito de estudio interdisciplinar que también forma parte de las propuestas de este trabajo que presentamos.

III.3. SOFTWARE Y SISTEMA DE GESTIÓN: EL GESTOR DE TERMINOLOGÍAS ONTO TERM[1]

Como conclusión de este bloque, describiremos brevemente el gestor de terminologías Onto Term™ desarrollado por el Dr. Antonio Moreno Ortiz[2], que ha sido el software del que nos hemos servido para el tratamiento y la construcción informática de nuestro modelo de tesauro pictórico-artístico.

No es nuestro objetivo, ni tampoco creemos que resulte relevante para esta exposición, detenernos en la descripción del funcionamiento y manejo concreto del programa, por lo que en las líneas siguientes nos limitaremos a indicar los motivos que han condicionado nuestra elección y a señalar las características básicas que explican este sistema gestor, tanto en lo que respecta a su estructura como en lo que concierne a su concepción o filosofía subyacente.

---

[1] MORENO ORTIZ, A., *Diseño e Implementación de un Lexicón Computacional para Lexicografía y Traducción Automática*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 1997; MORENO ORTIZ, A., "OntoTerm: un sistema abierto de representación conceptual". *Actas del XVI Congreso de la SEPLN Sociedad Española para el Procesamiento del Lenguaje Natural*, 2000; MORENO ORTIZ, A. Y PÉREZ HERNÁNDEZ, C., "Reusing the Mikrokosmos Ontology for Concept-Based Multilingual Terminology Databases". *Proceedings of the 2nd International Conference on Language Resources and Evaluation LREC 2000 Athens, Greece. 31 May-2 June*, 2000, pp. 1061-1067; PÉREZ HERNÁNDEZ, CH., *Explotación de los córpora..., ob. cit*., pp. 247-297. Además de la bibliografía pertinente, para más información se puede visitar la web de OntoTerm en http://www.ontoterm.com

[2] El Dr. Antonio Moreno Ortiz es profesor de la Universidad de Málaga y miembro del grupo de investigación Onco Term (proyecto de investigación PB 98-1342, financiado por el Ministerio de Educación y Cultura). Queremos hacer constar nuevamente nuestro agradecimiento al Dr. Moreno, por habernos permitido participar activamente en el diseño de dicho sistema y por la diligencia con la que ha ido implementando desinteresadamente todas nuestras sugerencias. También queremos agradecerlos el tiempo dedicado a explicar y aclararnos algunos de los temas relacionados con los softwares y sistemas informáticos para el tratamiento de datos terminológico-conceptuales.

La elección de dicho software de entre los diversos que nos ofrece el mercado[3] se explica en virtud de una serie de aspectos básicos, que resumimos en los siguientes puntos:

1. en primer lugar, porque la filosofía y la concepción que lo fundamenta, como veremos a continuación, se adecuan al concepto de instrumento que nosotros proponemos, esto es, a cómo entendemos el tesauro en cuanto objeto de conocimiento y herramienta de trabajo e investigación –según quedó expuesto en el capítulo III.1.-, y también a nuestra manera de afrontar la realidad terminológica, abordando su triple vertiente -conceptual, lingüística y textual- como parámetros diversos pero complementarios de un mismo fenómeno multidimensional y polivalente;

2. en segundo lugar, porque este programa gestor se ajusta a los criterios de información que nosotros habíamos establecido como pautas para la definición y descripción de los conceptos y términos pictórico-artísticos, otorgándonos a su vez un interesante grado de flexibilidad para su adaptación y adecuación a nuestros objetivos particulares;

3. asimismo, Onto Term se conforma con los estándares y normas vigentes por lo que a tratamiento de terminologías y construcción de base de datos se refiere, lo que facilita indudablemente los posibles procesos de intercambio y trasvase de información, que es uno de los requisitos básicos e ineludibles para el desarrollo científico actual[4];

---

[3] Los sistemas gestores de terminología específicos que se encuentran en el mercado o que han sido desarrollados para bancos terminológicos específicos varían considerablemente en sus aspectos técnicos, comerciales o en lo que se refiere a las posibilidades de modelado y presentación final de la información que ofrecen al usuario. El proyecto *POINTER* (POINTER poject, *Proposals for an Operational Infraestructure for Terminology in Europe*, capítulo 5, 1998 Documento disponible en http://www.mcs.surrey.ac.uk/AI/pointer/report) realizó un estudio comparativo de siete sistemas gestores de bases de datos terminológicas basándose en una serie de criterios técnicos, comerciales, de modelado de datos y de facilidad de intercambio y distribución de la información. Puesto que no es nuestro objeto analizar dichas cuestiones, remitimos a la siguiente bibliografía, en la que se puede encontrar una selección comentada de los softwares más interesantes MILSTEAD, J. L., "Specifications for Thesaurus Softwares", *Information Processing & Manegement,* vol, 27, n. 2-3, 1991, pp. 165-175; ROWLEY, J. E., "Selection and evaluation of software", *Aslib Proceedings*, vol. 45, n. 3, 1993, pp. 77-81; ROSA, A. de la, "Tesauros, tesauros automáticos, tesauros automáticos online", *El profesional de la información*, vol. 8, n. 7-8, julio-agosto, 1999, pp. 4-15.

[4] Los estándares y categorías de datos normalizados en OntoTerm están basados en los que contempla la norma ISO 12620: 1999, *Computer Aplications in Terminology – Data Categories* (v. WRIGHT, S.E., "Data Categories for Terminology Management", en WRIGHT, S. E. Y BUDIN, G., *Handbook of*

4. además, uno de los principios del funcionamiento de Onto Term en cuanto sistema gestor es la presentación de toda la información pertinente en informes con formato HTML, los cuales son generados automáticamente por el programa. De este modo, Onto Term se nos presenta como una herramienta, que no sólo nos facilita la colocación de estos repositorios terminológico-conceptuales en la red para su consulta online, sino que también conceptualmente ha sido pensada de manera expresa para optimizar el aprovechamiento de las posibilidades que hoy día nos ofrece la cibernética; un evidente carácter prospectivo que se aviene con la concepción misma que preside nuestro modelo de tesauro;

5. finalmente, un aspecto que nos parece fundamental: el usuario no tiene por qué ser un especialista en computación, Onto Term ofrece una interfaz gráfico claro y amigable que facilita las operaciones de gestión comunes, como agregar, editar, eliminar, cambiar, etc.

Por lo que respecta a su estructura y a la concepción sobre la que ésta se sustenta, Onto Term se define en líneas generales como un sistema de gestión de base de datos que integra un gestor de ontologías (*Ontology Editor*) y un gestor de datos terminológico-lingüísticos (*Termbase Editor*), posibilitando, a su vez, relacionar de forma directa los conceptos de la ontología con los términos contenidos en la base de datos terminológica, por lo que -como resulta fácil comprobar- su propia conformación como tal sistema de gestión se adecua al enfoque multidimensional de nuestro estudio, que toma como objeto tanto los conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística (construcción de una ontología o cuerpo de conocimientos estructurado) como el vocabulario operativo en nuestro ámbito de especialidad, esto es, los

Terminology Management, vol. II, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, 2000) y en la propuesta llevada a cabo por el grupo de trabajo denominado *CLS Framework.* El marco de trabajo conocido como *CLS Framewor*k ha sido desarrollado por el *Translation Research Group* de la Brigham Young University en colaboración con el Instituto de Lingüística Aplicada de Kent State University (EE.UU.) El interés fundamental de este marco se centra en la estructura y el contenido de las bases de datos terminológicas. Su objetivo fundamental es la creación de un modelo genérico de base de datos que sirva de marco de trabajo común para el desarrollo posterior de diferentes tipos de bases terminológicas, ya sean éstas textuales, relacionales u orientadas a los objetos. Información adicional sobre las actividades del *CLS Framework* se encuentra disponible en su servidor Web en http://www.ttt.org.

recursos lingüístico-terminológicos utilizados por nuestros especialistas para la designación nocional.

Así, en este sistema la representación de información atañe a los tres aspectos fundamentales que constituyen nuestra perspectiva triádica anteriormente señalada:

a) información conceptual del área de conocimiento, de cuyo tratamiento se encarga el editor de ontologías (*Ontology Editor*);

b) información lingüística relevante; e

c) información sobre el uso que los especialistas del área hacen de los términos, tal y como se desprende del estudio de los textos que éstos producen. Estos textos, a su vez, también quedan incorporados como parte de la propia información representada. Del tratamiento de éstos dos últimos conjuntos de datos se encarga el editor de bases de datos terminológicos (*Termbase Editor*).

Pues bien, esta integración de un gestor terminológico y un gestor nocional, que conforma la base estructural y conceptual de Onto Term, y que nos permite canalizar el enfoque multidimensional desde el que abordamos nuestra investigación, constituye una de las singularidades que dicho sistema nos ofrece en relación con los programas disponibles en la actualidad en el mercado, de ahí, entre otras cosas, nuestra opción por dicho sistema.

Pero, además, este sistema también posibilita que la información representada cumpla dos características que nos parecen esenciales para una buena gestión terminológica:

a) estar organizada de forma sistemática; y

b) tal y como hemos mencionado, contar con un formato estándar de representación que asegure no sólo la reutilización y el intercambio de la información, sino también la consistencia y coherencia interna de los datos.

Junto a todo lo dicho, merece la pena reseñar otros puntos destacados de este sistema que han condicionado igualmente nuestra elección y que nos dan muestra asimismo de su versatilidad y potencialidades:

a) *escalabilidad*: OntoTerm está pensado para la creación de ontologías a gran escala, por lo que nos permite operar con un número muy elevado de nodos y relaciones entre los nodos, siendo el usuario el que impone los límites al sistema informático según la complejidad y especificidad del universo nocional con el que trabaja, y no al contrario;

b) *flexibilidad*: el usuario es, pues, quien decide el nivel de complejidad que quiere otorgar a su sistema, de manera que la aplicación impone sólo un número muy reducido de restricciones; así, por ejemplo, el editor de terminologías (*Termbase Editor*) nos ofrece toda una serie de datos con los que llevar a cabo la descripción lingüística y pragmática de las unidades terminológicas registradas, pero es el usuario, en realidad, quien decide cuál de ellas utilizar y cuándo[5]. Esta característica del sistema gestor es la que nos ha permitido, precisamente, adecuar el programa de una manera muy particularizada y específica a nuestros intereses y a nuestros objetivos, en función siempre del tipo de información que en cada caso hemos consideramos oportuno contemplar;

c) *compatibilidad*: basado en estándares, Onto Term nos permite según hemos dicho la exportación de información a otros sistemas conceptuales y bases de conocimiento;

d) *modularidad*: el sistema de representación conceptual (*Ontology*) es independiente del sistema de gestión terminológica (*Termbase Editor*), con el que interactúa de diversas maneras, pero cuya existencia no presupone. Esto implica una separación y delimitación de la información puramente conceptual, y, por tanto, independiente de la lengua, de la información léxica y administrativa, que se asigna al término en una base de datos independiente;

e) *facilidad de acceso*: el sistema ofrece diversos mecanismos encaminados a una navegación eficaz, una característica que nos resulta fundamental si tenemos en cuenta que se trata de un sistema que permite el trabajo con ontologías a gran escala;

[5] La aplicación se limita a ofrecer las posibilidades y a bloquear las incoherencias o instancias no permitidas.

f) *componentes multimedia*: OntoTerm también nos posibilita incorporar elementos multimedia como parte de la información registrada y compilada (sonido, vídeos, imágenes, etc.), lo cual, en nuestro caso particular, constituye uno de sus rasgos más relevantes, puesto que una de las líneas de investigación futura consistirá en la implementación de la información terminológico-conceptual del tesauro con un catálogo de imágenes consideradas relevantes para complementar la información terminológico-conceptual compilada y estructurada en el tesauro.

IV. Consideraciones Conceptuales y Terminológicas del Ámbito Pictórico-Artístico a la Luz de los Discursos Teóricos (Primer Tercio del Siglo XVII)

MENU SALIR

ESQUEMA E ÍNDICE

IV.1. LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA. CARACTERÍSTICAS, IMPLICACIONES Y TIPOS 143

IV.1.1. LA TEORÍA COMO PARÁMETRO DEL ESTUDIO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL 145

IV.1.1.1. El porqué de una aproximación teórica 145

IV.1.1.2. Distinciones previas en torno al concepto de teoría 146

IV.1.1.3. Un nuevo punto de vista e implicaciones cognoscitivas generales 148

IV.1.2. EL FENÓMENO TEÓRICO: CARACTERÍSTICAS E IMPLICACIONES CONCEPTUALES 157

IV.1.2.1. El proceso de teorización como evolución, desarrollo y construcción teórico-nocional 158

IV.1.2.2. El proceso de teorización como consolidación y asentamiento teórico 170

IV.1.2.3 Influencia de los métodos del pensamiento y de los mecanismos de conceptualización teórica operativos durante el periodo considerado 175

IV.1.2.4. Las formas de aproximación teórica y los tipos de teorías pictórico-artísticas 186

IV.2 CONSIDERACIONES SOBRE LA EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA (SIGLO XVII) 213

IV.2.1. DIMENSIÓN COGNOSCITIVA PICTÓRICO-ARTÍSTICA Y ESTRUCTURA SEMÁNTICO-NOCIONAL DEL TESAURO 215

IV.2.1.1. Dimensión cognoscitiva pictórico-artística. Consideraciones generales 215

IV.2.1.2. Conformación de la estructura semántico-nocional del tesauro pictórico 221

IV.2.2. TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA 235

IV.2.2.1. Sistematización conceptual pictórico-artística desde un enfoque teórico 237

IV.2.2.2. Estructura ontológica pictórico-artística y sistema atributivo 249

IV.2.3. TIPOLOGÍA DE RELACIONES CONCEPTUALES EN EL DOMINIO PICTÓRICO-ARTÍSTICO (SIGLO XVII)..... 283

IV.3 APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICO-TERMINOLÓGICA: TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA..... 299

IV.4. CONTEXTO Y ESQUEMAS IDEOLÓGICOS: SISTEMATIZACIÓN Y CODIFICACIÓN DE LOS DE MARCOS DE TEORIZACIÓN..... 323

En esta sección nos proponemos abordar las características más relevantes que definen y distinguen las dimensiones cognoscitiva y lingüística pictórico-artística; esto es, cómo se configura -o puede configurarse- su estructura epistemológica y qué rasgos principales la definen; cómo son sus conceptos y de qué modo pueden éstos clasificarse; cuáles son las relaciones nocionales y semánticas susceptibles de establecerse entre ellos, vertebrando dicha estructura conceptual pictórica; cómo son sus términos y qué clase de recursos lingüístico-expresivos utiliza, etc.

Por su parte, puesto que uno de nuestros criterios básicos a la hora de abordar este estudio ha sido el enfoque teórico -según quedó dicho en la introducción general-, hemos adoptado como punto referencial de nuestra exposición el fenómeno de la teoría artística, analizando la dimensión nocional y la lingüístico-terminológica en función de dicha perspectiva teórica.

Lo que se expone en las páginas siguientes constituye, por tanto, el resultado del análisis que necesariamente hemos tenido que realizar para la construcción del tesauro, en la medida en que sus objetivos son, fundamentalmente, la reconstrucción de la estructura de conocimiento pictórica -circunscrita, de momento, al contexto del siglo XVII-, así como la ordenación, clasificación y descripción de su corpus conceptual y lingüístico-terminológico.

Creemos que no está de más recordar que uno de nuestros principios metodológicos básicos ha sido la adecuación de dicha reconstrucción, ordenación y clasificación a los aspectos nocionales y lingüísticos tal cual éstos se nos han ido revelando a través de los discursos analizados, a fin de presentar una conformación estructural y una sistematización tipológica lo más cercana y ajustada posible a la realidad conceptual y terminológica del dominio pictórico-artístico seiscentista.

También nos gustaría señalar que, pese a haber restringido coyunturalmente nuestra presente investigación a las primeras décadas del siglo XVII, tanto la estructura cognoscitiva resultante como las tipologías establecidas son susceptibles de aplicarse en sus líneas generales y básicas a otros momentos histórico-culturales e ideológicos del devenir artístico. A fin de llevar a cabo esta adecuación con las correspondientes modificaciones que exige todo cambio de contexto histórico, estructura y tipologías han sido concebidas de un modo flexible y abierto. Así, por ejemplo, la clasificación de los tipos de conceptos -como la de los tipos de relaciones, de teorías, marcos de teorización, etc.- sigue un esquema general, no adscribible de modo exclusivo a ningún periodo concreto. A partir de este esquema básico, la clasificación puede ampliarse y desarrollarse siguiendo múltiples vertientes y direcciones, en función de la especificidad y características propias del momento histórico-artístico en cuestión sobre el que se esté trabajando.

Asimismo, lo que exponemos en las páginas que siguen aparece convenientemente sistematizado, clasificado y representado en las partes correspondientes del tesauro. Lo que concierne a la estructura conceptual y sus representaciones jerárquicas, en la sección 3; las sistematizaciones tipológicas, en la sección 2; y los registros de cada una de estas tipologías con las explicaciones pertinentes, en la sección 4.

IV.1. La Teoría Pictórico-Artística. Características, Implicaciones y Tipos

MENU SALIR

IV.1.1. LA TEORÍA COMO PARÁMETRO DEL ESTUDIO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL

IV.1.1.1. El porqué de una aproximación teórica

El paso de la Edad Media al Renacimiento trajo consigo una profunda revisión de los esquemas de pensamiento generales, un nuevo modo de aproximación al fenómeno de las artes y unos nuevos criterios de valoración y enjuiciamiento crítico. Se estableció un nuevo orden, un nuevo sistema; en suma, una nueva realidad artística. Los hombres del Renacimiento y del Barroco se vieron implicados en un proceso de búsqueda a partir del cual lograron alcanzar las conquistas formales, visuales y representativas que estamos acostumbrados a valorar en las producciones de estos periodos. Pero la transformación del dominio de las artes no se llevó a cabo únicamente desde esta perspectiva, junto a ella se nos revela de modo paralelo otra dimensión artística también nueva, con su propia evolución y sus propias conquistas, aunque desarrollada en un espacio diferente: el de la teoría.

Sin duda, la presencia de la teoría en el dominio artístico fue una de las novedades que trajo consigo el renacimiento de las artes, no menos revolucionaria que la aparición del punto de vista perspectívico en las imágenes representativas. En cualquier caso, es seguro que las situó, tanto a las artes como a sus producciones, bajo un nuevo punto de vista: el de la aproximación teórica.

Las implicaciones que trajo consigo la incorporación de la teoría al contexto de las artes se proyectan sobre tres dimensiones que pueden ser consideradas como los tres aspectos constitutivos de un mismo fenómeno: el fenómeno de la teoría. Nos referimos concretamente a la dimensión conceptual y epistémica que se genera a partir del propio desarrollo teórico; a la

dimensión lingüística, a través de la cual se expresa; y a la dimensión textual, mediante la que se desarrolla y expone. O lo que es lo mismo, la esfera de conocimiento artístico, las prácticas y recursos terminológico-lingüísticos, así como las construcciones y configuraciones discursivas; estas dos últimas dimensiones en su condición de instrumentos de intermediación necesarios para la comunicación de las categorías mentales e intelectuales.

En consecuencia, y esto es lo que nos interesa destacar, la incorporación del fenómeno de la teoría al dominio artístico implicó la aparición de una nueva realidad conceptual, de naturaleza teórica y epistémica; de una nueva realidad lingüística y terminológica, así como de una nueva realidad textual. De este modo, la teoría se convierte en un factor clave en lo que respecta a la configuración de las tres dimensiones sobre las que se desenvuelve el estudio terminológico-conceptual, constituyéndose, por tanto, en un parámetro más de dicho estudio y de nuestro proyecto, donde es abordada tanto como realidad en sí -puesto que la teoría es un fenómeno con identidad propia-, como en lo que concierne a estas implicaciones mencionadas.

IV.1.1.2. Distinciones previas en torno al concepto de teoría

En cuanto parámetro más de nuestro proyecto y, por tanto, objeto de estudio específico, se nos hace necesario adoptar una postura definida ante esta dimensión teórica y formular un concepto en relación con el cual se desenvuelva la investigación subsiguiente. Pues bien, al igual que definíamos el término como un hecho multidimensional y complejo [II.2.2.3.], la teoría también se nos revela, según acabamos de señalar, como un fenómeno triádico en relación. Es esta concepción de la teoría el punto de vista que ha presidido nuestra aproximación, así como el desarrollo del estudio realizado en torno a ella. De hecho, si consideramos el término según lo hemos definido, esto es, como manifestación lingüística de un concepto específico que forma parte de un área determinada del saber, podemos decir que terminología, epistemología y teoría son tres aspectos de un mismo fenómeno, que se encuentran vinculados en una unidad consustancial, siendo la teoría,

propiamente, el factor intermediario: desarrollo del conocimiento especializado que necesita a su vez, tanto para su difusión como para su evolución y profundización, ser verbalizado y textualizado.

Precisaremos brevemente los varios puntos de vista desde los que puede ser considerado el fenómeno teórico.

a) La teoría como forma de aproximación, conocimiento y relación con la realidad empírica.

b) La teoría como contenido, es decir, como producto y resultado del ejercicio de teorización, que como tal se concreta en los sistemas y construcciones lógico-nocionales, en los corpus doctrinales y en el conocimiento especializado de naturaleza teórica.

c) La teoría como proceso, es decir, como ejercicio de teorización propiamente dicho, en el que hay que considerar la función condicionante y constructiva que desempeña sobre las categorías nocionales y lingüístico-terminológicas.

d) Finalmente, la teoría como ideología, pensamiento o concepción determinada, ya sea individual -la teoría de un autor en concreto- o de todo un contexto histórico-cultural.

En lo que concierne a este último aspecto, debemos precisar que no es el nuestro un estudio crítico de ninguno de los discursos artísticos que hemos utilizado como corpus documental para la construcción del tesauro; no ha sido nuestro objetivo fundamental desentrañar la ideología o el pensamiento artístico-estético particular de los autores abordados. El nuestro es un estudio terminológico-conceptual desarrollado en sus tres vertientes: lingüística, cognoscitiva y textual, de modo que las cuestiones relativas a la teoría artística han sido tratadas en virtud de las implicaciones que sobre estas dimensiones tiene el fenómeno teórico; en concreto, su influencia efectiva en la configuración de una nueva realidad cognoscitiva, terminológico-lingüística y textual en el dominio artístico, a cuyos rasgos específicos hemos debido ajustar nuestra aproximación y la construcción del tesauro. Lo cual no quiere decir que, necesaria y complementariamente, hayamos tenido que sacar conclusiones respecto de la posición ideológica, teórica y crítica de los

discursos analizados. Conclusiones que, por otra parte, quedan integradas en la información ofrecida por el tesauro, en la medida en que dichas posiciones teóricas e ideológicas explican los tipos de conceptos y términos que aparecen en dichos discursos, así como su respectivo alcance nocional y semántico.

IV.1.1.3. Un nuevo punto de vista e implicaciones cognoscitivas generales

Con todo, la reflexión teórica sobre el arte no fue algo original que apareciera con los nuevos tiempos que inauguraron la cultura renacentista. Las tres dimensiones vinculadas al concepto de teoría -conceptual, lingüístico-terminológica y textual- existían anteriormente: existían teorías particulares, conceptos y pensamientos diversos sobre el arte; los artífices disponían de un vocabulario específico y, además, circulaban textos sobre técnicas y rudimentos. ¿Por qué, entonces, nos permitimos hablar de un nuevo fenómeno en el ámbito artístico cuando se inicia la Edad Moderna?

Antes del periodo que consideramos, la reflexión teórica consciente sobre el arte, así como la formulación de teorías y conceptos asociados, se había llevado a cabo, tanto en la Antigüedad clásica como en su continuación posterior en el pensamiento medieval y escolástico, desde los ámbitos de la Filosofía y de la Teología, y a su vez desde un punto de vista fundamentalmente especulativo e intelectualista. En esta aproximación teórica al hecho artístico, realizada por filósofos e intelectuales, no se abordó la realidad de las artes en su condición de actividades específicas y determinadas: no se tuvo en cuenta ni la obra de arte como entidad empírica, producto de una técnica, ni mucho menos las cuestiones relativas al proceso de ejecución material. El arte, en su conceptualidad, era sólo un objeto de reflexión teórica, reflexión teórica que, además, se desarrollaba desde ámbitos del conocimiento ajenos al contexto propio y específico en el que las artes se ejercían[1].

[1]Es cierto que la obra de Vitrubio, él mismo arquitecto del siglo I, trata sobre las artes figurativas, pero su aproximación es tan cultural y tan científica que hace difícil establecer alguna comparación de la literatura más concreta y pragmática del taller. (Véase BARASCH, M., *Teorías del arte..., ob. cit.,* p. 68).

Contrariamente, en el ámbito del taller, que era el lugar de producción artística, donde los artesanos trabajaban de acuerdo con unas técnicas determinadas, las artes sólo interesaban y se concebían como una actividad eminentemente pragmática. Es en este contexto donde se encontraba establecido el concepto de arte como oficio, es decir, el arte como actividad concreta de carácter empírico-factual: forma de actuación específica que contaba con sus propios instrumentos, métodos y procedimientos, y que requería además del conocimiento propiamente técnico destreza y habilidad manual. Es en este contexto donde se encontraba establecida *l´arte de la pintura,* agrupada, en el sistema medieval de las artes, bajo las mecánicas y manuales.

El tipo de literatura que surgió en este ámbito concreto, lo que generalmente se conoce como *literatura de taller*, nos pone bajo la pista de cómo se concebía en este contexto el arte y las artes. Esta literatura se centraba en los problemas más inmediatos que entonces se planteaban en la producción y ejecución material de las obras artísticas, proporcionando un conjunto de reglas, modelos establecidos y técnicas, cuya razón de ser respondía a este carácter enteramente funcional e instrumental. No se vinculan con ningún sistema teórico, ni responden a una ideología o posición crítico-estética determinada, ni en ellos las cuestiones artísticas son objeto de conceptualización e intelectualización; lo que estos libros instrumentales nos ofrecen es la descripción directa de la realidad empírica y factual, sin la intermediación especulativa que impone el ejercicio intelectivo que conlleva toda reflexión teórica[2].

A la luz de estas obras podemos deducir que no existía en este ámbito concreto, ni de hecho podía existir, una teoría propiamente dicha, entendida ésta última como construcción epistemológica consciente, en buena medida porque tampoco existía en este ámbito concreto vinculado al taller una aproximación conscientemente reflexiva a las artes, realidad demasiado empírica e inmediata como para permitir un distanciamiento especulativo del objeto y de la actividad que se ejercía. Los autores de estas obras no se

[2] No queremos decir que estas obras no impliquen en sí mismas una determinada concepción del hecho artístico. Como acabamos de decir, son muy significativas a la hora de interpretar cómo se entendía

plantearon cuestiones relativas a la finalidad de su hacer artístico; ni sobre las propiedades esenciales de las obras que salían de sus manos; ni mucho menos cuestiones que implicaran unas categorías de pensamiento más abstractas, como las relativas a la esencia, constitución o naturaleza de cada una de las artes, ya que, además del carácter empírico e inmediato que tenían las artes en el ámbito del taller, sobre este espacio de actividad pesaba otro condicionante: el maestro, el oficial, los técnicos y los artesanos en general, que no eran hombres *doctos* ni *eruditos,* carecían del conocimiento suficiente, del aparato conceptológico apropiado y de las categorías de pensamiento necesarias para acercarse a las artes, a su actividad y a su objeto en estos términos. Preguntarse, por ejemplo, por la esencia y fin de la pintura no sólo significaba adoptar una aproximación teórica consciente sobre el objeto en cuestión, sino también la necesidad de manejar y tener adquiridos los conceptos de *esencia* y *fin*, que son propiamente categorías filosóficas abstractas utilizadas para la conceptualización de la realidad y del pensamiento[3].

Lo que nos encontramos, por tanto, antes de que se inicie este nuevo periodo de teorización es una situación dicotómica: dos conceptos en torno al hecho artístico, relacionados a su vez con sujetos diferentes y con espacios distintos de la actividad y el conocimiento. En suma, dos realidades distintas: una esencialmente conceptual y teórica, otra esencialmente empírica y factual[4].

Pues bien, cuando sobre ésta última, es decir, cuando sobre las artes entendidas y experimentadas como una actividad esencialmente empírica, concurra el punto de vista de la aproximación teórica, cuando los conceptos teóricos se formulen y sistematicen sobre la especificidad de estas artes, habrá nacido, no una nueva teoría o pensamiento sobre el arte, sino "la" teoría de las artes; no una nueva aproximación teórica al arte, sino "la" aproximación teórica a las artes.

---

entonces la realidad de las artes y su práctica.

[3] Y de hecho, tuvo que transcurrir más de un siglo para que la teoría artística alcanzara el grado de madurez suficiente para adentrarse por estos derroteros en el siglo XVI.

[4] A esto hay que añadir que las artes, tal y como eran entendidas en la Antigüedad y en la Edad Media, no se ajustan en concepción ni responden al mismo objeto que encontramos, sobre todo, a partir del siglo XVII, y que solemos identificar con las artes visuales y plásticas. El concepto de arte, como sabemos, era entonces mucho más amplio y abrazaba lo que hoy compartimentamos en oficios, ciencias y artes o

La gestación de la teoría sobre las artes tiene lugar durante el Trecento italiano, cuando los propios artífices empiezan a plantearse la representación artística, la producción de una determinada imagen, como problema. Problema que, por otra parte, no encuentra su solución inmediata acudiendo al recetario, al manual iconográfico o a las tipologías establecidas que ofrecen los libros de taller, sino que por el contrario suscita reflexión y especulación, y es esta especulación y reflexión la condición de necesidad para que surja la Teoría sobre las artes, porque no otra cosa es la teoría, sino reflexión y especulación consciente y sistemática[5].

En este contexto determinado, ¿qué significado adquiere la obra albertiana *Della Pittura* (1435), considerada tradicionalmente por la Historiografía como el inicio de la teorización propiamente artística? Pues bien, a nuestro juicio, *Della Pittura* fue, y de hecho así se entendió en su momento, la primera exposición de un cuerpo de doctrinas y principios sobre la Pintura considerada en su dimensión de "arte", es decir, en su condición de actividad empírico-material específica y concreta; principios que, a su vez, habían sido fruto de la reflexión teórica y de la disquisición intelectual de Alberti, y a los que además se les había dado una conformación sistemática y lógica en un discurso escrito al efecto. *Della Pittura* supuso, por tanto, la primera manifestación pública de que era posible un nuevo punto de vista en la aproximación a la realidad de las artes, convirtiendo la posibilidad de una aproximación teórica en una realidad de hecho, y a la Teoría, en una realidad efectiva del dominio artístico.

Como decimos, la condición inaugural de esta teoría fue advertida en la propia época y así lo manifiesta el mismo Alberti, quien además expresa la plena conciencia con la que asume su labor teórica y su función de teórico de las artes y de la Pintura. Escribe el autor italiano: "Me ha complacido ostentar la gloria de ser el primero en escribir sobre este arte tan sutil. Si dicha teoría tuvo existencia alguna vez, yo la he elevado de las profundidades desconocidas; si no ha

bellas artes.

[5] En cualquier caso, no olvidemos que esta reflexión teórica se explica en el contexto sociohistórico específico del Renacimiento italiano, el cual, imbuido de una nueva mentalidad racionalista, generó la situación y circunstancias –sociales, intelectuales y artísticas- adecuadas que hicieron posible su aparición.

existido nunca, yo la he bajado del cielo"[6]. Y el propio F. Pacheco, dos siglos más tarde, expresa el mismo sentimiento, cuando nos dice refiriéndose a Alberti: "De el primero que escribió eruditamente de estas dos artes y de la arquitectura pondré aquí el fin de sus palabras [...]"[7]

Sin embargo, la obra de Alberti no fue un discurso teórico sobre el oficio artístico, como tampoco lo fue el de la de la mayoría de sus sucesores. En cierta manera, podemos decir que la reflexión teórica de Alberti se proyecta sobre la realidad del taller, pero para superarla. Es verdad que no se puede categorizar, Leonardo, por ejemplo, sí dedica una parte específica de su *Trattato* a las cuestiones relacionadas con las técnicas y rudimentos[8], y durante el siglo XVI hay corrientes y discursos sobre las artes vinculados de un modo más directo al ámbito del taller, como ocurre en el caso concreto de Armenini[9]. Pero lo cierto es que aquella fue la tendencia general de la teoría artística, donde el conocimiento propiamente técnico-factual de *l´arte* va a tener una presencia restringida[10].

[6] *Los tres libros de la pintura,* en *El tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribio Leon Bautista Alberti traducidos é ilustrados por Don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada y académico de honor de la Real Academia de San Fernando,* ed. Fac., Introducción de Valeriano Bozal, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos, 1980, p. 262.

[7] *Arte..., ob. cit.,* p. 131.

[8] "Los materiales del pintor", en *Tratado de Pintura,* edición de Ángel González García, Madrid, Akal, 1995 (1989), pp. 423-436.

[9] Nos estamos refiriendo a *De veri precetti della pittura* (Rávena, 1586), que Schlosser enjuicia del siguiente modo: "Su libro es, por tanto, como fue en su época el del viejo Cennini, un testamento-inventario del Renacimiento; construido enteramente sobre la experiencia práctica, es un auténtico libro de taller". (*Ob. cit.,* p. 333).

[10] Obsérvese la reducida extensión de la parte que dedica Leonardo a estas cuestiones y con la que concluye el tratado, en comparación con el resto de su obra. Como afirma González García: "Su pasión por los secretos de la *cocina* pictórica ha de entenderse dentro de un contexto muy particular, al que no eran ajenas las específicas exigencias de su propia pintura: del *sfumato*, por ejemplo, de la perspectiva aérea y de una revolucionaria teoría de los colores [...] Que Leonardo no se sentía a gusto en el estrecho horizonte técnico de la pintura italiana del XV lo confirman no sólo estas notas, sino aun sus manipulaciones insensatas a la hora de planear la realización de esta o aquella cosa". (*Ob. cit.,* p. 423). Y en relación con la obra de Armenini, cfr. lo que Barasch dice al respecto: "*De veri preccetti* proporciona información real e interesante sobre los materiales auxiliares del taller, tales como las figurillas en diferentes posturas, hechas en madera, terracota y otros materiales, que se empleaban con fines de estudio, en especial del escorzo, y como modelos. Pero tales observaciones [...] son solamente marginales". (*Teorías del arte..., ob. cit.,* p. 196).

Implicaciones cognoscitivas generales. Como hemos dicho, la nueva aproximación teórica supuso la adopción de una actitud distanciada y reflexiva respecto de la realidad empírica que hasta entonces eran las artes. Si atendemos a las citas anteriores de Alberti y Pacheco, queda claro que se trata de *escribir sobre* [...], no de *exercitar*. No obstante, debemos establecer una distinción entre la reflexión entendida de un modo amplio y genérico, que incluiría todo lo dicho y pensado sobre las artes, sin ningún tipo de discriminación, y la teoría propiamente dicha, es decir, la reflexión teórica entendida como construcción conceptual consciente desarrollada sobre principios lógicos y coherentes, que constituye lo que a partir de aquí vamos a llamar *desarrollos teóricos* sobre las artes, asumiendo que éstos pueden presentar distinto grado de rigurosidad sistemática y constructiva.

Pues bien, estos desarrollos teóricos y el ejercicio de teorización que suponen tienen una implicación inmediata en la dimensión cognoscitiva del dominio artístico: son causa y condición de la formación de su realidad epistémica, así como de su configuración en un verdadero espacio del conocimiento especializado con conciencia de sí mismo. Efectivamente, la teoría artística en cuanto que reflexión consciente y sistemática que se proyecta de un modo específico sobre un determinado aspecto de la realidad, intelectualizándolo y categorizándolo, constituye el factor de activación y generación del conocimiento especializado. A través de los desarrollos teóricos se constituyen los sistemas y relaciones conceptuales, se establecen las categorías que rigen el enjuiciamiento crítico, se sistematizan y definen los conceptos específicos, se codifican los significados de los términos, se reglamenta de una manera más o menos dogmática los modos del hacer y, en definitiva, se establecen las categorías fundamentales del entendimiento.

Discursos teórico-artísticos. En consecuencia**,** y sirva éste como primer aspecto implicado en el estudio del fenómeno de la teoría desde una perspectiva terminológico-conceptual, son los discursos teóricos, en los que se manifiestan dichos procesos, los que constituyen propiamente el contexto textual y discursivo en el que encontramos el desarrollo y profundización del conocimiento especializado, y en el que las unidades lingüísticas, asignadas a conceptos propios del dominio artístico, adquieren su entidad y estatuto de

términos. De ahí que éstos conformen nuestro corpus documental básico, frente a otro tipo de textos de índole más administrativa, técnica, etc. Además, constituyen también el contexto donde encontramos el concepto que se tiene de la propia teoría, al adoptarse, en ocasiones, un punto de vista metateórico en el que ésta misma se convierte en su propio objeto de reflexión. Asimismo, es en éstos donde se nos revela la concepción que se tiene y el ordenamiento que se hace del propio dominio de las artes considerado en sí como ámbito específico de actividad y del conocimiento, reflexión metadisciplinar que es consecuencia, igualmente, del nuevo punto de vista de la aproximación teórica.

Por lo que respecta a estas implicaciones cognoscitivas generales que trae consigo el fenómeno de la teoría, podemos considerar tres aspectos básicos.

1. *La Pintura: un nuevo objeto epistemológico.* Toda teoría implica un objeto epistemológico, es decir, el objeto sobre el que se desarrolla el estudio y la reflexión, sobre el que se construyen los sistemas teóricos, sobre el que se proyectan las distintas formas de conceptualización, etc. En consecuencia, la aproximación teórica a las artes no sólo trajo consigo el establecimiento de una nueva realidad en el dominio artístico: la teoría, sino que implicó la reconceptualización de una realidad que ya existía anteriormente: las artes, y en nuestro caso particular, la Pintura, convertida ahora en objeto epistémico y, por tanto, en concepto teórico susceptible de sistematización e intelectualización. Por lo que respecta a la redefinición y recategorización que experimenta el concepto de pintura en sus categorías básicas, puede consultarse la fig. 1 de la sección 2 del tesauro que hemos elaborado al respecto tomando como referente los discursos analizados; asimismo, en el epígrafe IV.1.2.4, y en relación con los tipos o formas de teoría que hemos establecido, exponemos la distinta construcción epistemológica que experimenta el concepto de pintura durante este periodo. En concreto, consúltese el apartado § [T-1.3].

2. *Dos realidades artísticas.* A su vez, la proyección del punto de vista teórico sobre la realidad de las artes dio lugar a la configuración y concurrencia sobre un mismo ámbito de dos realidades distintas, en cierto modo autónomas tanto en su evolución como en su funcionamiento interno, pero en conexión. Todo proceso de teorización o de reflexión en general supone un esfuerzo de intelectualización y conceptualización más o menos profundo mediante el cual el individuo se apropia de la realidad sobre la que reflexiona, sea abstracta o empírica, y la concibe de una determinada forma y bajo un determinado punto de vista, de modo que el objeto teórico, producto de la reflexión, constituye en sí mismo una realidad diferenciada de aquello que es el objeto de reflexión. A partir del siglo XV, pues, tenemos que considerar en el dominio de las artes la confluencia de dos realidades artísticas, según hemos apuntado. Por una parte, *la realidad empírica e inmediata*, es decir, la actividad artística en sí, con sus productos visuales (*las obras de l´arte o cosas artificiales)*; el mundo de relaciones en el que se inscribe (la comunidad del arte); y la contextura sociohistórica en la que se desarrolla. Por otra, *la realidad teórica*, esto es, el conjunto de todo lo que se ha dicho, escrito, pensado o reflexionado sobre el hecho artístico.

No obstante, y según acabamos de apuntar, aunque constituyen realidades distintas que pueden ser consideradas y estudiadas de modo independiente, existe una clara vinculación entre ellas: el ejercicio teórico no se produce en el vacío, sino que se encuentra imbricado en un contexto histórico-cultural artístico determinado, siendo en ocasiones, incluso, producto de una situación coyuntural inmediata. Inversamente, también la teoría se proyecta de un modo efectivo sobre la propia actividad y realidad artística, sistematizando métodos, formas y modos del hacer; legitimando y prestigiando determinados usos, etc. Es esta interrelación lo que da a la teoría en cuanto que realidad en sí su componente cultural, histórico e ideológico.

3. *La dicotomía esencial en el ámbito artístico.* Junto a la dicotomía y concurrencia que se produce en el dominio artístico entre una *realidad artística teórica* y una *realidad artística empírica o inmediata*, la incorporación de la teoría y de los procesos de teorización también supuso el establecimiento de una nueva dicotomía y de una nueva concurrencia, las cuales se proyectan sobre cada una de las dimensiones que -según hemos dicho- forman parte de esta realidad teórica (conceptos, términos y discursos). Nos referimos a la doble condición que ahora adquiere la Pintura: disciplina que desarrolla y construye un conocimiento especializado teórico desde el nuevo punto de vista adoptado; y actividad determinada y específica que comporta un componente factual-empírico y técnico que le es constitutivo.

Pues bien, en relación con esta dualidad que se origina en el dominio artístico, se produce una dicotomía esencial: *lo teórico*, es decir, aquello que pertenece a la teoría propiamente dicha en cuanto desarrollo del conocimiento, que es objeto y producto de la conceptualización y construcción intelectual específica que lleva a cabo la Pintura como disciplina teórico-científica especializada; y *lo técnico-factual*, es decir, aquello que se encuentra directamente relacionado con la realidad empírica de las artes en su condición de actividad técnica específica: procedimientos y operaciones, materiales, instrumentos, productos, etc., y que como tal no es objeto de intermediación intelectual ni producto de la recategorización o construcción mental de un sujeto o de una colectividad. Dualidad ésta que, como decimos y tendremos ocasión de comprobar, se proyecta tanto sobre la dimensión conceptual como terminológica.

En cualquier caso, no debemos olvidar que esta dicotomía, aunque se ajusta a la realidad dual del dominio como espacio de conocimiento especializado y actividad técnica específica, no se puede mantener en términos absolutos, en la medida en que lo técnico-factual también puede ser objeto de conceptualización y teorización, convirtiéndose entonces en parte de la realidad teórica y teorizada.

IV.1.2. EL FENÓMENO TEÓRICO: CARACTERÍSTICAS E IMPLICACIONES CONCEPTUALES

Las implicaciones conceptuales del fenómeno teórico vienen dadas por tres aspectos, fundamentalmente:

a) el proceso mismo de teorización y sus características distintivas, cómo se resuelve, evoluciona, etc.;

b) los mecanismos empleados en dicho proceso, esto es, las operaciones conceptuales, métodos del pensamiento, etc., a través de los cuales se lleva a cabo la conceptualización y reflexión, ya que éstos también van a influir en la aparición de determinadas clases de conceptos;

c) los distintas formas de aproximación teórica al hecho artístico que se van a ir conformando y que se nos aparecen como operativas en el ámbito de especialidad durante el periodo que consideramos; una diversificación que depende, a su vez, del enfoque adoptado, los aspectos del objeto epistémico abordado, de los objetivos y finalidades, etc.; y que nos ofrece un panorama bastante heterogéneo por lo que respecta a los modos de entender y concebir la aproximación teórica al hecho artístico;

d) a todo ello habría que añadir la especificidad que impone el contexto español, cuya incorporación posterior al proceso de teorización; las circunstancias particulares de su realidad histórico-social, imbricada de manera especial en la propia teoría; así como la recepción, integración y reinterpretación que se hace de la tradición teórica precedente, constituyen aspectos que también hay que tener en cuenta.

La realidad teórica, conceptual y epistémica del dominio artístico, tal y como ésta se manifiesta en el contexto del siglo XVII, debe ser abordada y entendida como producto y resultado de un proceso específico. Este hecho nos lleva a plantear y a reflexionar sobre el concepto de teoría artística en su condición de proceso, proceso evolutivo que se desencadena, según hemos dicho, a partir del siglo XV, y que posee en sí mismo una especificidad propia que condiciona la naturaleza de esta realidad conceptual que se configura.

El proceso teórico-artístico es un fenómeno complejo integrado, a su vez, por una diversidad de fenómenos en sí mismos complejos y concurrentes que operan conjuntamente en la construcción de la teoría y de la epistemología de las artes. Pues bien, este hecho constituye el origen mismo de la mayor parte de las ambigüedades conceptuales y terminológicas y de los consiguientes problemas interpretativos con los que se encuentra la Historiografía y el historiador del arte en general, situado en la perspectiva de la distancia histórica e ideológica. A su vez, nos permite entender la heterogeneidad y ambivalencia que, como características esenciales y constitutivas de la teoría sobre las artes, encontramos en todos los órdenes implicados en ella. En las páginas siguientes, consideraremos de manera especial la incidencia de dos aspectos, en la medida en que a lo largo del proceso de investigación se nos han revelado como los más significativos para nuestro estudio conceptual y para la construcción cognoscitiva del tesauro.

IV.1.2.1. El proceso de teorización como evolución, desarrollo y construcción teórico-nocional

La teorización sobre las artes es un proceso en evolución constante, como de hecho ocurre en casi todos los ámbitos del conocimiento especializado. No surge en el dominio de las artes una teoría constituida de una vez por todas con un conjunto de conceptos firmemente definidos y estables, por el contrario, el conocimiento artístico se va constituyendo de un modo progresivo. Es precisamente el carácter evolutivo de la teorización lo que posibilita el crecimiento interno de la dimensión cognoscitiva a través del desarrollo,

profundización y sistematización de los conceptos que se formulan en los distintos discursos teóricos. Los fenómenos que fundamentalmente configuran dicho proceso, y que en consecuencia van a ejercer una influencia decisiva en la conformación de la dimensión conceptual y epistémica, son: la diversificación, la disociación, la redefinición y la asimilación o integración conceptual.

La ***diversificación conceptual*** es un fenómeno crucial para entender el proceso teórico porque repercute en todos los aspectos implicados en él[11]. Desde el punto de vista estrictamente conceptual, la consecuencia más inmediata y obvia es la multiplicación de los conceptos artísticos, lo que da lugar paralelamente al enriquecimiento y ampliación del espacio epistémico. Pero el fenómeno que llamamos diversificación también afecta a la unidad conceptual en sí, ya que mediante el ejercicio de teorización, un concepto con entidad y sustantividad como tal es susceptible de diversificarse en otros conceptos, que a su vez podrán ser considerados *especificaciones conceptuales* de una categoría semántica más amplia -que es la que hemos llamado *macroconcepto* [III.1.2.1.ac.]-, los cuales suelen quedar vinculados entre sí manteniendo algún tipo de relación, aunque también pueden llegar a constituirse en categorías opuestas.

En relación con este proceso de diversificación, consideremos, por ejemplo, el concepto de *decoro*, clave en el contexto teórico del siglo XVII. El *decoro* es una categoría de procedencia retórica que aparece en la teoría de las artes -entre otras posibilidades conceptuales- como una propiedad de la imagen artística, en virtud de la cual ésta se define como representación adecuada por *conveniente* y *verdadera*, en tanto en cuanto se conforma, por una parte, con aquello que en la época se considera lo apropiado, y por otra, con la *verdad* objetiva, tanto factual como histórica. De este modo, queda garantizada la verosimilitud y credibilidad de la imagen, así como su legibilidad y claridad expositivas, aspectos asociados a su vez a la concepción

[11] A medida que la teoría de las artes se desarrolla se diversifican los conceptos y las tipologías conceptuales, pero también las ideas particulares y las tendencias del pensamiento, las estructuras textuales y discursivas; se diversifican los receptores, la condición y el grado intelectual de los autores, los objetivos y los temas de interés.

de la imagen artística como discurso visual[12]. Pues bien, junto a este concepto, el proceso de teorización va a hacer también del *decoro* una categoría de carácter religioso y moral, una propiedad de las imágenes sagradas a través de la cual se define igualmente su *adecuación y conveniencia*, pero en este caso a ciertos cánones de moralismo y decencia. Propiamente hablando, sin embargo, la nueva categoría ya nada tiene que ver con la Retórica de la que procede originalmente.

Así pues, el concepto de *decoro* queda diversificado conceptualmente en dos tipos de categorías epistemológicas: retórica y religioso-moral, que concurren bajo una categoría semántica más amplia: el *decoro* en cuanto adecuación y conveniencia[13].

Disociación conceptual. Pero no acaba aquí la evolución lógico-semántica del concepto de *decoro*: si nos atenemos a la sistematización teórica de A. Palomino, comprobamos que aquél acaba perdiendo su componente retórico. El autor español mantiene entre las fórmulas conceptuales del *Museo Pictórico* (1724) el concepto de *decoro*, pero ya únicamente bajo este sentido religioso-moral. Así escribe: "Resta ahora el ir purificando cada parte, de suerte, que conste de la debida perfección, en razón de dibujo, en razón de propiedad, y en razón del decoro [...] De cuanto a el decoro de la invención, bien sea de historia, o bien de figura sola, es menester poner gran atención en la honestidad, recato, y decoro de las pinturas [...]"[14]

---

[12] "Esto supuesto, una de las cosas más importantes al buen pintor es la propiedad, conveniencia y decoro en las historias o figuras, atendiendo al tiempo, a la razón, al lugar, al efecto y afecto de las cosas que pinta, para que la pintura, con la verdad posible, represente con claridad lo que pretende". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., pp. 299-300).

[13] Precisemos que la reformulación conceptual de carácter religioso-moral que experimenta el concepto de *decoro* no se limita únicamente a los aspectos señalados. Así, el *decoro* concebido como adecuación a la *verdad* de las cosas se convierte en el contexto de las imágenes sagradas, sobre todo a partir de Gilio da Fabriano *(Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo si ragiona de le parti morali et civili appartenenti a Letterati, Cortigiani... nel secondo si ragiona degli errori de´Pittori circa l´historie con molte annotatione fatte sopra il giudizio universale dipinto dal Buonarroti,* Camerino, 1564), en la adecuación a la *verdad* del dogma y a la ortodoxia católica, dando lugar, por tanto, a otra especificación conceptual vinculada a la categoría semántica de *decoro*. (Al respecto, véase LEE, W. R., *ob. cit.,* pp. 68 y ss.) Por otra parte, este autor pones de manifiesto cómo en la primera formulación sobre el *decoro* "artístico" que es la de Alberti, ya hay una desviación del concepto de *decoro* hacia la conformidad y adecuación con lo decente y apropiado en materia de moralidad y religión, desviación que se puede ver, incluso, en la propia *Poética* de Horacio.

[14] *Ob. cit.,* vol. II, p. 259.

Por su parte, la *propiedad*, que durante el siglo XVII es sinónimo -tanto conceptual como terminológico- del *decoro* en sus distintas especificaciones conceptuales, queda circunscrita en la sistematización teórica de Palomino a los siguientes aspectos: "[...] se debe considerar lo primero la calidad de la persona. Lo segundo, el traje que le corresponde. Lo tercero, el afecto que le pertenece [...]"[15] Lo que se ha producido, pues, es una disociación epistemológica de lo que hasta entonces estaba agrupado bajo una misma categoría semántica amplia: el *decoro*, que ahora queda limitado a su condición de categoría moral. Esta disociación también se produce desde el punto de vista terminológico, ya que los términos*: propiedad, decencia, conveniencia, honestidad y decoro* alternan indistintamente en el discurso del siglo XVII[16], mientras que ahora observamos una restricción de su uso en función del concepto al que se aluda.

Por lo que respecta al fenómeno de la ***redefinición o reinterpretación*** conceptual, que confluye con el de la diversificación en la conformación de la dimensión cognoscitiva artística, en el epígrafe III.1.2.1.ac. expusimos que dicho fenómeno se produce cuando sobre un mismo concepto teórico o sobre un mismo aspecto de la realidad artística, que ya han sido objeto de teorización y sistematización anterior, concurren una diversidad de aproximaciones teóricas que desde distintas concepciones del hecho artístico lo definen y describen, dando lugar a ligeras divergencias y reinterpretaciones del sentido, a veces sólo marginales, y a su inserción en marcos de pensamiento teórico-doctrinales diversos, que acaban afectando igualmente a su entidad epistémica y extensión semántica, aunque en rigor no podamos hablar la existencia de dos conceptos distintos, sino de recategorizaciones o redefiniciones de una misma categoría semántica más amplia (*macroconcepto*).

Muchas veces, como decimos, estas redefiniciones no son más que ligeras matizaciones y, sin embargo, aplicando los criterios más rigurosos de la Lógica y de la Epistemología, deberían ser considerados, sistematizados y clasificados como conceptos distintos y diferenciados, puesto que en algún

[15] *Ibídem,* p. 255.

[16] Efectivamente, según hemos podido constatar en los discursos analizados, no existe ninguna distinción conceptual en el uso de estos términos. *Decoro, decencia* o *propiedad* se utilizan para designar tanto el *decoro* en su condición de propiedad retórica de las imágenes, como el *decoro* en su condición de

punto sus características intensionales varían. Teniendo en cuenta este aspecto, la noción de *reinterpretación* -o *redefinición*-, asociada a su vez a la de *macroconcepto*, según ya expusimos, constituye una categoría más amplia que nos permite explicar y abordar el estudio de la epistemología artística de una forma mucho más aproximada a la realidad del fenómeno en sí y a la naturaleza de los conceptos que la constituyen: nos permite establecer la distinción entre dichos conceptos, pero al mismo tiempo mantenerlos vinculados entre sí, como realmente ocurre debido a las relaciones de solapamiento y convergencia que se dan entre algunos de sus rasgos semánticos[17].

Por lo general, estas redefiniciones o reinterpretaciones vienen dadas por varios factores.

a) Por la conceptualización particular que cada autor realiza de acuerdo con la individualidad de su aproximación teórica, ya que una de las características de la teoría artística durante el periodo que consideramos es, precisamente, la individualidad que impera en este sentido, al menos hasta la aparición de la Academia, que procurará un marco institucional hasta cierto punto unitario para su desarrollo[18]. Pero en el periodo que nosotros abordamos, cada autor concibe su desarrollo teórico de manera independiente y autónoma, con unos presupuestos teóricos y metodológicos

propiedad moral.

[17] La redefinición no es sólo un fenómeno que influye de modo efectivo sobre el proceso de teorización, sino que está vinculado al propio concepto de teoría y es inherente a ésta. La redefinición sólo puede producirse en el ejercicio intelectivo y especulativo que todo desarrollo teórico lleva implicado, y en consecuencia las redefiniciones que se producen sobre un mismo concepto pertenecen enteramente a la realidad conceptual. Es, por tanto, una característica exclusiva de la dimensión conceptual teórica, esto es, la constituida por aquellos conceptos que han sido objeto de conceptualización y construcción mental y se encuentran vinculados a sistemas teóricos determinados. (En relación con este tipo de *conceptos teóricos*, véase el capítulo dedicado a la sistematización de la tipología conceptual pictórico-artística, IV.2.2, en concreto, el apartado § [C-1.2]). Por el contrario, los conceptos que podríamos llamar *factuales*, es decir, los que mantienen una relación directa con la realidad y no han sido objeto de conceptualización teórica, no se recategorizan, aunque sí pueden ser objeto de ordenación y clasificación según distintos criterios, dando lugar a taxonomías y a campos conceptuales de diverso orden. En relación con esta noción de *reinterpretación*, véase también la tipología conceptual pictórico-artística en el capítulo anteriormente mencionado, y en concreto el apartado § [C-7.3]. Por lo que respecta a cómo se visualiza este tipo de relaciones y de conceptos en la representación gráfica de la estructura nocional del tesauro (sección 3.3.), recuérdese lo dicho en III.1.2.1.ac.

[18] No quiere esto decir que la teoría artística se desarrollara bajo el marco de la Academia de manera homogénea y unitaria en sus planteamientos. Como sabemos, las polémicas, debates y controversias se sucederán a lo largo del trascurso histórico.

propios y específicos, de ahí que estas recategorizaciones y redefiniciones sean en realidad lo general, lo común específico de la teoría sobre las artes, consustancial a ella y a su epistemología durante esta época. Podría decirse que, sin que varíe el esquema de pensamiento general o el marco ideológico imperante -considérese, por ejemplo, la aceptación general de la doctrina del *Ut Pictura Poesis* durante el seiscientos español-, la diversa posición teórica y doctrinal de cada autor redefine y reconceptualiza las nociones generales asociadas a dicho marco de pensamiento, de tal manera que cada discurso se presenta como una individualización del sistema teórico-doctrinal general.

Esta circunstancia explica el porqué en nuestra sistematización de los *marcos de teorización* hemos dedicado una categoría específica a estos contextos teóricos individuales, en cuanto que marcos que contribuyen a la interpretación de los conceptos y términos. Al respecto, véase el capítulo IV.4, y en concreto el apartado § [M-2.3]. Asimismo, en la representación gráfica de la estructura nocional del tesauro (sección 3.3.), la atribución de los conceptos a sus autores respectivos mediante el código correspondiente -ej.: GENIO (Car.)-, según quedó dicho en la sección III de esta exposición, también nos permite visualizar esta relación entre concepto y sistema de pensamiento individual, en función del cual dicho concepto explica y describe.

b) Por la inserción del concepto en sistemas teórico-nocionales diferentes en los que se define en función de la contigüidad y de las distintas relaciones que mantiene con los otros conceptos pertenecientes al mismo sistema. Considérese, por ejemplo, el concepto de *dibujo*. En el sistema vasariano, que es el que rige de un modo general en el contexto teórico-artístico, el *disegno*, convertido por Vasari en *padre de las artes hermanas*, se define como parte constitutiva de todas las artes que participan de él, siendo, por tanto, un concepto relacional clave entre ellas, ya que, en virtud de éste, quedan vinculadas teórica y conceptualmente a un mismo sistema (*las artes del debuxo* / *arti del disegno*). Sin embargo, si lo comparamos con el sistema de las artes que aparece en el *Arte de la Pintura*, observamos que

se produce una reformulación del sistema propiamente vasariano[19]. La operación que lleva a cabo el teórico sevillano consiste en hacer del *debuxo* parte constitutiva y elemento consubstancial de la Pintura, pero vinculándolo a ella de un modo exclusivo y unilateral, es decir, como un concepto propio de *L´arte de la Pintura*: "[...] a lo del debuxo respondo (y nótese esto) que es propio del pintor, y dél lo han tomado todas las demás artes"[20]. A su vez, puesto que el *debuxo* no deja de ser parte esencial y necesaria de las otras artes con las que sigue manteniendo también una relación constitutiva, la consecuencia que se impone no puede ser otra que la intermediación de la Pintura, de quien necesariamente lo tienen que tomar las demás artes para su constitución como tales[21].

Desde el punto de vista conceptual y epistémico, son varias las implicaciones que se deducen de esta reformulación. Por una parte, se opera un cambio en el propio concepto de *debuxo*, el cual se recategoriza según esta relación unilateral y exclusiva que ahora mantiene con la *Pintura*, experimentando igualmente un cambio de posición en el sistema, que en consecuencia también se redefine de modo general: la función del *debuxo* como elemento unificador desaparece, y con ella la visión integradora del sistema artístico. A su vez, también se reformulan el tipo de relaciones que las artes mantienen entre sí: junto a la relación de jerarquía cualitativa por la que se define la superioridad de la *Pintura* -o de cualquiera otra de las artes-, en el discurso de Pacheco se establecen relaciones causativas y de dependencia, es decir, la *Pintura*, en virtud de su vinculación consustancial con el *debuxo*, se convierte en *causa y principio* de las demás, condición que constituye, precisamente, el factor que la

[19] La postura que describimos a continuación no es exclusiva de F. Pacheco, sino que forma parte de un pensamiento común en el contexto teórico español. Autores como Céspedes, Jáuregui, Butrón, Díaz del Valle, García Hidalgo o el mismo Calderón entienden el dibujo sólo como una parte de la pintura, de donde la toman las demás artes, obviando la función del disegno como aglutinador y unificador de las artes. (Véase HELLWIG, K., *ob. cit*., pp. 164 y ss.)

[20] *Arte..., ob. cit.,* p. 109.

[21] Cfr.: "[...] porque todo lo imita el debuxo del pintor; que él es de donde se enriquecen casi todas las artes y exercicio convenientes al uso de los hombres; y principalmente la escultura, arquitectura, platería, bordadura, arte de texer y otra innumerables tocantes a traza y perfiles". (*Ibídem,* p. 344); o bien: "[...] pues según hemos dicho, el debuxo y líneas que es parte esencial destas dos artes, lo recibe la escultura de la pintura, como de inventora; y recibe también los accidentes, que son los colores, para conseguir perfetamente la verdadera imitación de todas las obras, principalmente de la naturaleza". (*Ibídem.,* p.

prestigia como concepto superordinado en su relación con el resto de las artes[22].

c) Por la distinta valoración crítica y enjuiciamiento teórico de los que es objeto en cada uno de los diversos sistemas de pensamiento o marcos en los que se integra, donde será calificado distintamente como concepto priorizado, cualificado, subordinado o desprestigiado[23], según una escala de valor axiomática que se sistematiza como tal desde la propia teoría[24]. En este caso, hablamos de una *recalificación*, y no podemos encontrar un ejemplo más tópico en relación con este aspecto que la distinta categorización que se hace del *debuxo* y del *colorido* en los marcos teóricos veneciano y florentino-romano. La diversa calificación teórica de estos conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística genera una polémica que, suscitada ya en el siglo XVI, arrastra sus consecuencias hasta la centuria siguiente, dando lugar desde el punto de vista estético a una bipolarización de las categorías de calificación crítica que, en relación con

140).

[22] "Donde se debe notar la conclusión deste discurso, que atento a que la escultura no puede hacer una imagen perfectamente sin el dibujo, que es la parte esencial de la pintura, y sin sus colores para que tenga hermosura y vida, queda bastantemente probado, que respeto de la pintura es pobre, oscura y muerta; y que la imagen pintada tiene el ser de suyo, sin aprovecharse de la escultura, y tiene los colores de suyo que le dan vida, y es generosa, rica y fecunda; pues se comunica, no sólo a la escultura, sino a tantas artes que de ella proceden". (*Ibídem,* p. 136). No dudamos de la originalidad del planteamiento de F. Pacheco en este sentido; así, aunque el sistema de pensamiento manierista y académico postula la superioridad de la Pintura y comprehende al *debuxo* bajo ella, sin embargo, continúa manteniendo este mismo sistema de relación. De esta forma, dice Carducho: "[...] y así se ponderó tanto el saber dibujar entre los antiguos, y se pondera oi entre los modernos, porque sin comentos, ni interpretaciones es el fundamento desta ciencia, y su basis; y así dixe, que estaba comprehendido en la pintura". (*Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* (1633), edición, prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 241). No obstante, el mismo Carducho afirma en otro contexto: "Yo juzgo, como otros muchos lo hazen, estas dos facultades, dos hermanas mui amadas, la una y la otra engendradas de un mismo padre (que es el dibujo interior) y no solo quiso el divino Michaelangel, que sean estas dos hermanas, mas también que lo sea la Arquitectura [...] Mas hablando de estas dos por quien se haze este discurso, digo, que solo se diferencian en que la Pintura salió más hermosa, más dócil y afable, mas esparcida y airosa, mas gallarda, y mas fecunda de operaciones y afectos que la Escultura su hermana, que salió robusta, esquiva, y de mas osada aspereza, y menos tratable de condición, aunque en la sustancia son iguales". (*Ibídem.,* p. 313).

[23] En relación con este tipo de conceptos, véase la sistematización de la tipología conceptual pictórico-artística en el epígrafe IV.2.2.1., y en concreto el apartado § [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa*.

[24] En relación con este modo de llevar a cabo la elaboración doctrinal, véase más adelante IV.1.2.3, y particularmente § 5. *Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica*.

estos conceptos, presiden el enjuiciamiento crítico de las imágenes representativas[25].

d) Por su distinta vinculación a sistemas de pensamiento o concepciones filosóficas que funcionan como marco para la reflexión y explicación de los conceptos, lo cual puede afectar a la propia condición y naturaleza epistémica de las unidades nocionales en cuestión, propiciando diferencias cualitativas importantes entre las diversas recategorizaciones. Este es el caso de uno de los conceptos teórico-artísticos que ha sido objeto constante de redefinición, diversificación e interpretación historiográfica. Nos estamos refiriendo a *la idea* -también denominada, *concetto o forma interior-,* en cuanto que imagen mental del artista que precede y sirve de modelo a la representación empírico-visual propiamente dicha. Si tenemos en cuenta la procedencia de esta *idea*, para apreciar las diferencias que el concepto experimenta basta comparar el origen claramente empírico-sensorial que tiene la *idea-forma interior* vasariana, configurada mediante un proceso intelectual abstractivo vinculado al ejercicio del *debuxo* en la imitación; y el origen claramente metafísico e incluso trascendental que la misma categoría semántica, es decir, la *idea* en cuanto que concepto previo a la representación material y visual artística, adquiere en las teorías de Lomazzo y Zuccaro, asociadas al pensamiento platónico y escolástico respectivamente[26].

e) La redefinición también puede producirse por la concurrencia en el ámbito de teorización de una diversidad de aproximaciones teóricas asociadas a distintas conceptualizaciones del hecho artístico, o lo que es lo mismo, a distintas formas de concebir y entender la realidad de las artes, que funcionan como marco general desde el cual se lleva a cabo su definición y la construcción teórica. Lo que se produce, en esta ocasión, es una recategorización de la realidad artística en su conjunto. A su vez, esta

[25] Cfr.: "Bien me parece que he percibido la esencia y naturaleza del dibujo, aunque es tan dificultoso como necesario; pero dime algo del colorido, que lo deseo saber fundamentalmente, para poder juzgar sobre las porfías que se ofrecen en dar el primer lugar: y cual de los dos es más importante, el dibujo, o el colorido; porque los coloristas dicen, que sin colores no hay pintura, y los dibujantes sustentan, que no la hay sin el dibujo". (CARDUCHO, V., *Diálogos..., ob. cit.,* p. 245).

[26] Cfr. PANOFSKY, E.., *Idea..., ob. cit.,* pp. 91-92. Aunque las ideas de Vasari, en este sentido, anuncian

conceptualización general desde la que se entiende y define la realidad artística sirve también de marco para la formación de otros conceptos vinculados a ella, funcionando, en cierto sentido, como un verdadero factor de activación epistémica. La redefinición considerada desde este punto de vista abarca un espectro amplio de posibilidades: puede asociarse a una situación coyuntural y contextual específica o inmediata; a un determinado espacio de actividad (academia *versus* taller); a una determinada esfera de conocimiento, etc., en la medida en que cada uno de estos aspectos implique una concepción diferente del hecho artístico.

La concepción moralista de la pintura, asociada al contexto específico de la Contrarreforma, es un ejemplo que ilustra bien este fenómeno. El *moralismo*, en cuanto forma de pensamiento específica, supuso una redefinición del concepto de pintura en función de toda una suerte de categorías morales y religiosas de raigambre teológica, que alcanzó a todos los aspectos de la dimensión conceptual pictórica: afectó a la pintura en su condición de imagen representativa, facultad disciplinar y actividad.

En relación con su condición de imagen, se puede decir que este conjunto de categorías religioso-morales vino a concebir la representación pictórica en función de los *efetos:* la imagen producto de la actividad artística pasó a valorarse y a ser objeto de consideración teórica en virtud, principalmente, de los beneficios o perjuicios que era susceptible de producir en el espectador y en relación con las "utilidades" que de ella podían derivarse[27], para concluir, dentro de esta concepción prioritariamente instrumental de la imagen artística, en la legitimación teórica de lo que se consideró la "utilidad suprema": su aplicación al servicio divino[28].

---

las de Zuccaro, su doctrina no llega a la fundamentación metafísica y trascendental de éste último.

[27] Así, dice F. Pacheco, traduciendo literalmente a Paleotti: "[...] decimos que si el precio de las personas grandes, el incitar a la virtud, la disciplina y enseñanza que causa en el pueblo son partes para hacer una arte, o un artífice verdaderamente noble, no hay duda que, concurriendo todas juntas en ésta de que hablamos, será de sumo precio, dignidad y esplendor [...]"; y más adelante: "La parte no sólo propia, pero más principal a que se encamina la pintura, es a mover el ánimo de quien la mira; y tanto mayor alabanza le da, cuanto más noble es el efecto". (*Discorso intorno le imagini sacre e profane, diviso in 5 libri, cove si scuprono varii abusi loro e si dichiara el mondo che cristianamente si dee osservare nelle chiese e ne´ luoghi pubblici,* Bologna, 1582, citado en PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* pp. 237 y 254).

[28] "A que se llega a otra principal razón, sacada del fin altísimo que se pretende con las cristianas pinturas; porque siendo todas las acciones propias de aquella virtud, a cuyo fin son ordenadas, y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que unir

La aproximación a la imagen artística y representativa desde este punto de vista, que estaba vinculado, como hemos dicho, a una situación coyuntural determinada que tenía nombre propio: Trento y la Contrarreforma, afectó también a las categorías del enjuiciamiento crítico, subordinándose las propiamente artísticas y estéticas a la moralidad y a la moralina imperante[29]. Por su parte, tanto el concepto *efetos* como el concepto *utilidad* se incorporaron a la teoría y epistemología de las artes, convirtiéndose ambos en conceptos artísticos específicos en su condición de propiedades constitutivas de la Pintura y categorías de calificación crítica[30].

A su vez, el ámbito relacional que se priorizó desde esta concepción no fue el de imagen representativa-objeto de imitación (interno o externo), como en el marco teórico vinculado a la doctrina de la *mímesis,* sino la relación imagen-recepción o imagen-espectador[31]. Paralelamente, puesto que la reflexión se planteaba dentro del contexto de la pintura religiosa o imagen sagrada, éstos también se recategorizaron en su condición de *fieles*[32]. Estos espectadores, que debían ser catequizados y a los que no se podía escandalizar, necesitaban unas determinadas condiciones de recepción: decente, en cuanto que respetuosa con la calidad de lo sagrado; y conveniente, en cuanto que conformada literalmente con la ortodoxia católica y la verdad dogmática, evitando de este modo posibles desviaciones heréticas. En consecuencia, esta función atribuida a la imagen sagrada

los hombres con Dios, que es el fin de la caridad, manifiestamente se sigue que el exercicio de formar imágenes se reduce a la mesma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima [...] Y esta arte es como medio e instrumento para volar más alto, y en esto consiste principalmente su dignidad [...] Así, que hablando a nuestro propósito, la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste; y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria; y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor". (PACHECO, F., *Arte.., ob. cit*., pp. 239 y 249). Obsérvese el criterio de valoración en el enjuiciamiento de las imágenes artísticas que se deduce de estas palabras.

[29] "Finalmente, adviértase la obligacion que corre a los pintores de pintar las imagines con devoción, pues, quien lo considerare atentamente, verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravilla y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte". (*Ibídem,* p. 558). Véase también la nota anterior.

[30] En relación con estos tipos de conceptos, categorías de calificación crítica y propiedades constitutivas, consúltense los epígrafes IV.2.2.1 y IV.2.2.2 dedicados a la sistematización de la tipología conceptual pictórico-artística, y en concreto los apartados § [C-4.2.1] y § [O-1.7.4.9.2].

[31] Este ámbito relacional está igualmente presente de modo prioritario en la concepción retórico-persuasiva de la imagen que recorre el s. XVI y el siglo XVII, y que se asocia también a esta concepción moralista.

también reorientó la teorización artística hacia la formulación de unas determinadas formas y modos de hacer, que adquirieron un carácter prescriptivo como parte de la actividad pictórica y artística en general, y que fueron sistematizadas teóricamente bajo el concepto de *decoro*, constituyéndose así en uno de los conceptos metodológicos prescriptivos de la teoría artística[33].

Pues bien, estos factores a partir de los cuales se originan los fenómenos de redefinición y recategorización son los que hemos tenido en cuenta a la hora de conformar los *marcos de teorización* [IV.4.] que se incorporan al tesauro como contextos explicativos y descriptivos de los conceptos y términos.

En relación con el fenómeno de la ***integración y asimilación conceptual***, que también forma parte de este proceso de teorización y que confluye igualmente en la configuración de la dimensión cognoscitiva artística, a fin de no ser reiterativos remitimos a lo dicho en el epígrafe III.1.2.1.ac. donde señalamos sus consiguientes implicaciones nocionales.

[32] Véanse las notas 27 y 28.

[33] "Su concepción fundamental [la de Gilio de Fabriano], se inspira en un concepto dominante en la estética del Renacimiento, el del *decorum,* que se identifica con lo que está regulado por la Iglesia". (SCHLOSSER, J., *ob. cit.,* p. 365). Véanse las palabras de F. Pacheco al respecto: "Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio del pintor que de los precetos de su arte, es tan poco usada aun de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y de aquí vemos en las obras de muchos, más valentía que decoro. Y si esto es tan necesario generalmente en todas las obras de pintura, cuánto más en los misterios de nuestra fe y redención (concedidos pintar, con acuerdo del cielo, en la Iglesia Católica), los cuales han de ser verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles [...]. Y por aquí todos los descuidos o cuidados inconsiderados de los profesores desta arte [...]"; y más adelante, refiriéndose a Miguel Ángel añade: "Y este fue mi principal intento en poner aquí esta censura, infiriendo que si a tan grande artífice no se perdonó, ni faltó quien le culpase, más justamente se hará con nosotros, si no guardáremos la decencia y el decoro debido". (*Arte..., ob. cit.,* pp. 300 y 335). En relación con la influencia que desde el punto de vista cognoscitivo tiene esta concepción moralista de la pintura, véase también lo dicho en el epígrafe IV.1.2.4. en relación con la *teoría sobre la nobleza sagrada* § [T-2.3].

IV.1.2.2. El proceso de teorización como consolidación y asentamiento teórico

El desarrollo teórico extendido en un espacio temporal amplio no sólo supone evolución, diversificación y redefinición conceptual, también lleva implícito un proceso inevitable de asentamiento y consolidación que afecta igualmente a la conformación de la dimensión cognoscitiva. El fenómeno que hemos llamado *consolidación* se produce, fundamentalmente, desde dos perspectivas diferentes.

Asentamiento y operatividad de la tradición teórico-artística. Tal y como hemos dicho, la sedimentación progresiva de la diversidad de conceptos, formulaciones y sistemas conceptuales que se incorporan a un ámbito determinado del saber de la mano de la teoría es un proceso inherente y consustancial al desarrollo teórico en sí, como lo es el de su evolución y crecimiento epistémico. A medida que en el dominio artístico se va produciendo este proceso de asentamiento, empieza a sentirse, primero de manera intuitiva y posteriormente con plena conciencia, la existencia de un patrimonio teórico que con el paso del tiempo acaba constituyéndose en una auténtica tradición teórico-artística propia, a la que se puede recurrir, bien para reutilizar algunos de sus elementos, bien como punto de referencia, autoridad y fundamento.

Pues bien, esta teoría, a medida que se va consolidando y asentando, ejerce una influencia efectiva sobre el propio proceso de teorización artística. Veamos algunos parámetros de esta influencia.

a) Por una parte, la teorización artística da lugar a la configuración y establecimiento de lo que podríamos llamar *categorías del pensamiento artístico*, que son aquellas categorías mentales que determinan la forma de concebir y entender la realidad de las artes en los diversos periodos contextuales a los que se vinculan. Si tenemos en cuenta, por ejemplo, el marco teórico de la *mímesis* artística, a pesar de las continuas redefiniciones que sobre este concepto se operan, éste llega a constituirse en un verdadero esquema de pensamiento, de forma que en el periodo que consideramos la

imagen artística se piensa y se plantea en relación con aquello que es objeto de su imitación o representación, con aquello que está fuera de sí misma, sea éste un hecho empírico o conceptual; y con el que tiene que conformarse o adecuarse, aunque el tipo de relación establecida, así como la naturaleza y condición de su objeto de imitación, sean susceptibles de especulación y debate teórico[34].

b) Por otra parte, la presencia efectiva y constante en los discursos teóricos de ciertos conceptos y principios, no sólo implica su consolidación como específicos de la teoría y de la epistemología de las artes, sino que algunos de ellos empiezan a sentirse -y de hecho así se establecen en el espacio teórico-artístico- como verdaderos axiomas, y, por tanto, ineludibles en cualquier desarrollo teórico. Paralelamente, se van estableciendo los conceptos superordinados y subordinados, mientras que los criterios que rigen el enjuiciamiento teórico-crítico acaban convirtiéndose en categorías de calificación a las que se les otorga un valor absoluto. En definitiva, de modo insensible se van configurando y estableciendo aquellos conceptos y criterios que, dentro del ámbito de la teoría artística, se consideran incuestionables.

c) Y si esto ocurre en relación con los conceptos propiamente dichos, también los aspectos relativos a la reflexión artística, es decir, aquellas cuestiones cuyo tratamiento se considera necesario como parte de una exposición teórica sobre las artes -*naturaleza, finalidad, partes o constitución*, etc.-, se convierten igualmente en constitutivas de dicha teoría, siendo objeto de atención con mayor o menor grado de profundidad en la mayoría de los discursos.

[34] Aunque también existen otras concepciones y planteamientos en relación con las imágenes pictóricas -pintura simbólica, discurso visual, retórica persuasiva, etc.-, que se superponen o se priorizan sobre su función de representación propiamente dicha, la condición imitadora y representativa de la pintura, en cuanto que categoría mental y estructural del pensamiento artístico en el periodo en cuestión que estudiamos, se encuentra implícita y es constitutiva del propio concepto de pintura. Cfr.: "Y no negamos (pues ya se ha dicho) que la pintura es imitadora, como lo dice por galana manera el mayor Filostrato: `si alguno inquiere el nacimiento desta arte, la imitación es invención antiquísima y casi de igual tiempo a la naturaleza´. Por lo cual, si es nobleza y calidad ser imitadas della todas las obras artificiales, grandes y pequeñas, bien se pueden atribuir a sí mesmas el ser originales de la pintura, pues las imita todas". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 136).

La consolidación teórico-artística también lleva implicados otro fenómeno que podríamos denominar *topicalización*. Esta topicalización o constitución de tópicos se relaciona con otro de los fenómenos característicos de los discursos teóricos sobre las artes: la *reutilización* que se hace de una serie de elementos que aparecen en el ámbito teórico-artístico de modo continuo, aunque bajo distintas formas y manifestaciones, según al diversidad de intereses. La topicalización es, de hecho, uno de los fenómenos más significativos de la teoría artística por el amplio espectro que cubre[35]. Incluso las argumentaciones que se aducen para un tema específico se convierten en tópicos y pueden reutilizarse en otros contextos teóricos como criterios argumentales de cuestiones diferentes, recategorizándose y redefiniéndose, por tanto. Considérese, por ejemplo, el recurso al tópico del *Deus Artífex* por parte de los pintores o escultores, utilizado indistintamente en su versión de *Primus Artífex* para la reivindicación respectiva de la prioridad genealógica y cronológica de la Pintura o de la Escultura.

El problema del tópico es que pierde significación en sí mismo como objeto de interpretación al convertirse en un elemento de uso genérico. La mera presencia en un discurso de la noción *poesía muda*, que es en sí un tópico en cuanto que conceptualización metafórica que se hace de la pintura dentro del marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis*, no nos dice nada del autor en sí ni de su forma de pensar la realidad artística, en todo caso nos revela una forma general de concebir la pintura en un determinado momento o marco teórico específico al que dicho discurso se vincula. Sin embargo, el tópico otorga valor interpretativo precisamente a la reutilización que se hace del mismo. El factor que se debe tener en cuenta en la consideración de los tópicos reside, en consecuencia, es la reutilización específica que un determinado autor hace de un elemento o factor ya repetido, acomodándolo a su particular punto de vista, aproximación o argumentación teórica. Desde esta perspectiva, se nos revela como posible un tipo de práctica interpretativa que podríamos denominar como *interpretación del uso*,

[35] Todo es susceptible de convertirse en tópico y ser objeto de reutilización según intereses diversos: desde los mitos, las anécdotas y leyendas vinculadas de alguna forma con la actividad artística, hasta los

susceptible de aplicarse al estudio conceptual y terminológico, en la medida en que el estudio de dicho fenómeno puede revelar, según la reutilización específica que se hace de ellos y las diferencias que se establecen con sus usos anteriores, la extensión semántica de un concepto concreto o la función designativa de unidades terminológicas determinadas.

La normativización y sistematización dogmática. La normativización y la sistematización dogmática constituye la segunda perspectiva desde la que hay que considerar este proceso de consolidación. A diferencia de lo visto anteriormente, no se trata de un asentamiento o "sedimentación" progresiva, sino de la "imposición", desde la sistematización teórica llevada a cabo conscientemente, de una serie de categorías de valor axiomático, dogmas, reglas codificadas y conceptos normativos de carácter prescriptivo. Este proceso acabará desembocando en el establecimiento del concepto dogmático del *Verdadero Arte*, que encuentra su auténtica sistematización y desarrollo bajo el marco institucional de la Academia y su teoría normativa. En cuanto que categoría absoluta, el concepto de *Arte Verdadero* lleva implícito una visión dicotómica entre aquello que se considera la *verdad*, lo *bueno* y lo *perfecto* en el arte, y lo que no lo es; entre lo que está dentro de *la Buena Manera*[36] y lo que queda fuera; entre *el verdadero conocimiento*[37] y el error en la consideración de lo artístico.

Este hecho tiene una importancia decisiva desde el punto de vista teórico, ya que todo aquello que constituye cambio o variedad y que de algún modo pueda amenazar con perturbar el sistema categorizado como bueno tiene que ajustarse y plantearse para no ser objeto de descalificación y rechazo dentro de este esquema axiomático. En este sentido, resulta bastante

debates y las polémicas; considérese, por ejemplo, el tan traído y llevado *Juicio Final* de Miguel Ángel.

[36] "Que estos son los doctores a quien se ha de dar crédito en esta dotrina, en cuanto se conformaren con la razón, guía de todas las arte; considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debaxo de la verdad de la arte [...]"; "Esto hacen los de Castillo, y yo lo he visto en Madrid, donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen otros modos de labores y hojas, fuera de la buena manera". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* pp. 413 y 462). En relación con este concepto, puede consultarse el registro Buena Manera (5) (macroconcepto) en la sección 4.4. del tesauro.

[37] "[...] y quien le dé luz y muestre los medios con que más fácil y científicamente llegue a conseguir la perfección que deseare, y el verdadero conocimiento del Arte, para le atribuya de justicia, y sin opiniones

significativa la explicación de raigambre aristotélica que da V. Carducho de la existencia de una pluralidad de *maneras o modos* artísticos ante las dudas lógicas que asaltan al discípulo de los *Diálogos...* cuando trata de conciliar el concepto de *la buena pintura* con la variedad y diversidad que observa en los trabajos de los pintores: "Digo, señor, que todavía me queda alguna duda de lo que al principio propuse y dudé, no obstante, que yo quedo bien capaz de qual ha de ser la buena pintura [...] Pregunto, como son todos celebrados por buenos (como lo deben de ser) siendo tan contrarias las diferencias, pues todos miran a un mismo fin; y se ha de entender tendrán todos unos mismos preceptos?; a lo que responde el maestro: Esa diferencia no es en la sustancia, ni en la esencia del Arte, sino en los accidentes y modo de la explicación [...]"[38] Así pues, los diferentes modos de pintar, hecho ineludible de la realidad artística y de la individualidad connatural de sus artífices, quedan subsumidos bajo un concepto más amplio: *la buena pintura* o *la Buena Manera*.

Este proceso que, debido a su condición normativa y dogmática, se define por su carácter impositivo y determinante sobre el desarrollo de la teoría artística, mantiene una tensión dialéctica, en lo que concierne a la construcción de la estructura epistémica de las artes, con los fenómenos de diversificación y redefinición considerados anteriormente, en tanto en cuanto estos procesos implican un desarrollo progresivo del conocimiento artístico. Esta tensión también tiene su manifestación en las controversias, debates y cuestionamientos que se originan en torno a dichos principios y conceptos desde posiciones teóricas opuestas[39].

Por su parte, considerados simultáneamente, la evolución y la consolidación teórico-artística, con sus procesos, fenómenos y consecuencias implicadas, se nos presentan como los dos aspectos de una misma realidad. De este modo, la teorización sobre las artes se resuelve en tensión interna entre aquello que implica evolución, cambio y diversificación, y aquello que supone consolidación, sistematización normativa y dogmatismo teórico.

---

la nobleza que se le debe". (CARDUCHO, V., *ob. cit.,* p. 21).

[38] *Ibídem,* p. 260.

[39] Algunos de estos debates y controversias han sido sistematizados como parte de *los marcos de*

IV.1.2.3. Influencia de los métodos del pensamiento y mecanismos de conceptualización teórica operativos en el periodo considerado

Hay que tener en cuenta que todo proceso de teorización, en cuanto construcción mental consciente, implica el uso y desarrollo de unas determinadas formas o instrumentos de conceptualización, métodos del pensamiento que tienen como objeto propio la actividad de pensar y razonar, a través de los cuales se lleva a cabo la intelectualización y la sistematización teórica propiamente dicha. Mediante dichas operaciones lógicas y ejercicios de naturaleza intelectual, se ordena, define, clasifica, divide, etc. la realidad que es objeto de reflexión. El uso determinado y específico que se hace de este tipo de operaciones y actividades del pensamiento supone por parte del teórico una determinada forma de concebir y afrontar dicha realidad objeto de intelectualización y construcción teórica, en nuestro caso particular, el hecho artístico. Por su parte, desde el punto de vista estricto de la dimensión epistémica, también conllevan una serie de implicaciones no menos interesantes: tienen una influencia efectiva en la diversificación que experimentan las tipologías conceptuales o categorías epistemológicas; indican el origen mismo del concepto que se formula, origen entendido, no como procedencia específica de un ámbito del conocimiento dado, sino en cuanto naturaleza o génesis nocional; inciden igualmente en la configuración de los distintos tipos de relaciones, sistemas y estructuras...

De esta manera, lo que en el presente estudio llamamos *formas o modos de conceptualización* se configura como otro de los factores que condiciona la constitución de la dimensión teórico-conceptual artística y, por tanto, en otro parámetro más en la consideración de la teoría como parte del estudio terminológico-conceptual.

Las que exponemos a continuación son, fundamentalmente, las formas de conceptualización e intelectualización que tienen una presencia efectiva en el proceso de teorización artística en el periodo que consideramos y en los discursos analizados. Son, por tanto, las formas mediante las que se lleva a

teorización. Al respecto, véase el capítulo IV.4.

cabo el ejercicio de construcción teórica y mediante las que se define, sistematiza y conceptualiza la realidad pictórica (epistemológico-conceptual y empírica) en el contexto en el que se desenvuelve nuestro estudio concreto. De ahí que, además de comportar para nosotros una información muy valiosa en cuanto nos ha permitido establecer buena parte de las tipologías conceptuales pictórico-artísticas que conforman la dimensión cognoscitiva del tesauro, también nos ofrezcan una interesante panorámica sobre cómo se lleva a cabo la teorización de las artes y cómo se construyen los sistemas teóricos en la época que abordamos.

1. Préstamo conceptual y metaforización. La forma de construcción teórica basada en el préstamo conceptual no es otra que aquélla que se fundamenta en un aparato de conceptos tomados de otros marcos teóricos o sistemas de pensamiento ajenos al dominio teórico-artístico y que se adecuan a través de un proceso de redefinición y especialización a la particularidad de este ámbito concreto y a la realidad de las artes en general. Este tipo de desarrollo doctrinal se explica originariamente si se tiene en cuenta el vacío teórico que existe en el campo específico de las artes cuando se inicia su teoría en el siglo XIV, pero no es privativo ni de este momento inicial ni de esta circunstancia; como cualquier disciplina, la teorización sobre las artes va a seguir recurriendo hasta nuestros días a otros ámbitos del saber para la explicación de su propio objeto de estudio. Lo que sí es cierto es que, en el periodo que consideramos, estos préstamos conceptuales adquieren una significación especial.

En lo que concierne a la dimensión cognoscitiva, la consecuencia más inmediata es un enriquecimiento del universo conceptual y epistémico, ya que implica la incorporación al dominio pictórico-artístico de todo un cuerpo de conceptos, de naturaleza semántico-nocional no estrictamente artística –ej.: *Naturaleza*, *virtud*, *honestidad*, *temperamento*, etc.- que se redefinen y especializan[40].

[40] Por lo que respecta a la tipología de conceptos que este tipo de mecanismo teórico genera -*préstamos conceptuales*, *conceptos asociados especializados*, etc.-, consúltese el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto el apartado § [C-3.1], donde se exponen en el conjunto general de la tipología conceptual pictórico-artística

Ahora bien, el préstamo no sólo funciona ni se desenvuelve en el nivel del concepto individual, sino que implica conjuntamente el establecimiento de un espacio relacional con aquellos sistemas nocionales y marcos teóricos asociados a la propia teorización artística, incorporándose, en ocasiones, más que el concepto individual en sí, el esquema de pensamiento que estos sistemas comportan, o bien ambas cosas[41]. Asimismo, y en virtud de este espacio relacional que se constituye, lo que viene a establecerse en la teorización sobre las artes es una diversidad de *ámbitos de reflexión* -filosófico, teológico, retórico, poético, etc.- desde los que se explica y conceptualiza el hecho artístico, y desde los que se sistematiza y construye la realidad teórica[42].

En relación con el préstamo conceptual, hay que considerar igualmente la incidencia de la metáfora y de los procesos de metaforización, sumamente fértil en el periodo que abordamos. Estos procesos constituyen una forma de conceptualización teórica en sí[43], definibles como un modo de préstamo conceptual, pero que comporta un funcionamiento específico. Este funcionamiento que caracteriza a los procesos de metaforización tiene su fundamento en la relación de analogía semántica que es constitutiva del pensamiento metafórico, consistente en la creación de imágenes mentales de ciertas cosas, las cuales posteriormente, y mediante el establecimiento de relaciones de analogía, son proyectadas sobre otra realidad distinta, facilitando así su compresión, pero recategorizándola al mismo tiempo como objeto de conocimiento.

En relación con los tipos de términos a los que da lugar, véase el capítulo IV.3., y en concreto el apartado § [L-1.1].

[41] En nuestro artículo "Metáfora conceptual genésica aristotélico-tomista..., *art. cit.,* argumentamos cómo en el sistema de pensamiento teórico-artístico que se desarrolla a finales del siglo XVI vinculado a la filosofía escolástica reactualizada por la teoría manierista de Zuccaro, se encuentra un pensamiento en sí metafórico de la realidad artística, al que no es ajeno el sistema conceptual que se adopta. Remitimos, pues, a dicho artículo a modo de ejemplo.

[42] Las unidades conceptuales vinculadas a estos ámbitos de reflexión se registran y clasifican específicamente en la macrocategoría [MA] *Conceptos y sistemas de pensamiento asociados a la teoría pictórico-artística* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3).

[43] Hablamos aquí de la metáfora en cuanto mecanismo de conceptualización teórica, no en cuanto tropo o figura retórico-literaria, aunque el funcionamiento de base sea el mismo. En relación con la función de la metáfora en el desarrollo del conocimiento especializado, puede verse GAUDIN, F., "Langue, travail scientifique..., *art. cit.*; GAUDIN, F., "Socioterminologie: propos et propositions..., *art. cit.*; HERMANS, A., "Quelques caractèristiques..., *art. cit.*; GAUDIN, F., "Socioterminologie: du signe au sens..., *art. cit.*,

En cuanto forma específica de conceptualización teórica, la metáfora también conlleva una serie de implicaciones conceptuales y epistémicas propias. Por lo que respecta a la tipología de conceptos a que da lugar –*conceptos metafóricos (específicos), conceptos metafóricos (no específicos), concepto metaforizados*, etc.-, véase el epígrafe IV.2.2.1., y en concreto el apartado § [C-3.1.2], donde se exponen en el conjunto general de la sistematización tipológica conceptual[44].

Desde el punto de vista del concepto individual**,** la metaforización teórica tiene una influencia efectiva en su configuración y constitución, influencia que se puede considerar desde una doble perspectiva: por una parte, el universo epistemológico se enriquece como consecuencia de la incorporación de los nuevos conceptos prestados, lo que es inherente a todo proceso de préstamo conceptual, como hemos visto; pero, al mismo tiempo, el universo epistémico se recategoriza**,** y es en este sentido en el que queremos considerar el funcionamiento específico del proceso de metaforización.

Esta recategorización o redefinición metafórica a la que nos referimos se produce cuando los conceptos que se asocian desde otro ámbito del conocimiento, general o especializado, se proyectan sobre los conceptos específicos del dominio artístico que ya han sido objeto de conceptualización e intelectualización anterior, y que ocupan un lugar determinado en la estructura epistemológica. La proyección de estos conceptos asociados da lugar al establecimiento de relaciones de analogía en el nivel individual con los conceptos artísticos que se redefinen metafóricamente, en virtud de las cuales estos últimos asumen ciertas características semántico-nocionales específicas de los asociados, que quedan incorporadas a su dimensión epistémica respectiva. De este modo, el concepto artístico experimenta un fenómeno dual: construcción epistémica y, al mismo tiempo, recategorización o redefinición.

[44] Los conceptos relacionados con esta forma de conceptualización metafórica se registran y clasifican específicamente en la categoría [TT-13] *Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3). Por lo que respecta al tipo de términos a que da lugar, véase el capítulo IV.2., y en concreto el apartado §[L-2.2].

Considérese, por ejemplo, la descripción metafórica de la pintura, de carácter aristotélico, que encontramos en el discurso de Pacheco, en virtud de la cual ésta se explica como un *compuesto artificial*, que asume la misma composición del *compuesto natural*, cuyo sistema de partes componentes -*esenciales* e *integrales*- se transvasa de modo literal; y cuyas categorías vinculadas -*materia* / *forma*, *sustancia* / *accidente*- se proyectan con la misma literalidad sobre sus propios elementos constitutivos: el *debuxo* y el *color* -o *colorido*-, con los que llega a identificarse[45]. Así pues, se establece una correspondencia exacta entre el sistema filosófico-ontológico aristotélico y el sistema propiamente artístico que se genera mediante esta operación, al mismo tiempo que los conceptos implicados, *debuxo* y *colorido*, asumen los rasgos semánticos de los conceptos originarios: *materia* y *forma*.

Pero los conceptos artísticos no sólo asimilan los valores lógico-semánticos, sino que también incorpora los valores connotados de los conceptos que se asocian. Así, si la *forma* en su relación con la *materia* es un concepto calificado positivamente en el pensamiento aristotélico, esa valoración positiva también pasa al concepto artístico, en este caso, al *debuxo* en su relación con el *colorido*. De este modo, la metaforización conceptual contribuye a la calificación valorativa de los conceptos artísticos.

2. *Aplicación de categorías abstractas o lógico-abstractas.* En segundo lugar, el proceso teórico también se desarrolla mediante la aplicación a la definición de la Pintura y de las artes en general de las categorías abstractas o lógico-abstractas pertenecientes al pensamiento filosófico –*esencia / substancia, fin, causa, género, especie,* etc.- La conceptualización teórica mediante este tipo de categorías, además de situar la teoría de las artes en un ámbito de reflexión propiamente filosófico, contribuye a la construcción

[45] "[...] Porque dice Aristóteles que en todas las cosas de la naturaleza (añado, y del arte) hay partes esenciales y partes integrales [...] Las esenciales son forma y materia; sea exemplo: el hombre es cosa natural, y consta de materia y forma, que es alma y cuerpo [...] Esta regla corre también en las cosas artificiales; que tampoco dexaría de ser un pintor valiente, teniendo forma y materia perfeta [...] Pues teniendo cada arte su forma y materia, que son partes esenciales, también las tiene la pintura y la escultura. La forma de ambas artes es el debuxo (aunque originalmente, como probamos, es de la pintura) y la materia será madera, barro, cera y mármol; y la de la pintura, papel, lienzo, tabla y colores". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 130).

epistemológica de la Pintura y a la conformación de ésta como concepto en sí, al quedar definida en su naturaleza, esencia, finalidad, propiedades y constitución específica. De hecho, forma parte de lo que vamos a denominar en el epígrafe siguiente § [T-1] *Teoría artística orientada al concepto*, y, en concreto, § [T-1.3.3] *Construcción filosófica del concepto de pintura*.

Desde el punto de vista cognoscitivo, las implicaciones asociadas a esta forma de conceptualización hay que entenderlas de una manera dual: por una parte, supone la incorporación al espacio de conocimiento artístico de estas categorías que constituyen, propiamente, el aparato nocional necesario para llevar a cabo la conceptualización en estos términos definicionales y filosóficos. Éstas pueden llegar incluso a tener una entidad en sí como conceptos específicos de la propia teoría del arte, siendo ellas mismas objetos de definición[46]. Es el caso, por ejemplo, de la categoría de *Fin*, cuya función en la teoría artística la entiende Varchi del siguiente modo: "[...] así en la arte se debe atender, principalmente, a considerar el fin, y según fuere el fin más o menos dignos, así la arte será más o menos noble; y, como cualquier ciencia, toma su unidad de su sugeto, y es una sola y distinta de todas las otras, así l´arte toma su unidad y ser particular, no de su sujeto, mas de su fin, y es sola y distinta de todas las otras, por tener un fin sólo distinto de los demás"[47].

En este sentido, también resulta ejemplar el tratado de Palomino, en el que encontramos una auténtica sistematización de las categorías lógico-abstractas que, a juicio del teórico, deben ser operativas en una teoría sobre la Pintura: "Dejámosla, pues, constituida en el libro antecedente, en lo metafísico en lo físico, y en lo integral; declarando el género, la especie, y la diferencia; resta ahora, para cumplir con los cinco predicables, o universales de la lógica, declarar los propios, y accidentes de la Pintura"[48].

---

[46] Por lo que respecta a este tipo de categorías, consúltese el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto § [C-2.1.2.4] *Categorías definicionales*. Asimismo, éstas se registran y clasifican de manera específica en la categoría [MT-6] *Categorías con una función específica en el sistema teórico-nocional* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3).

[47] *Due Lezzioni..., nella seconda si disputa quale sia piú nobile arte la Scultura, o la Pittura con una lettera d´esso Michalgnolo, & piú altri eccellentiss pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta,* (1546), tomado de PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 423.

[48] *Ob. cit.,* vol. I, p. 221.

Por otra parte, este modo de conceptualización trae consigo, paralelamente, el enriquecimiento de la epistemología artística a partir de todo el conjunto de conceptos que surgen de la propia teorización que se lleva a cabo de acuerdo con este procedimiento. Considérese, por ejemplo, las *propiedades constitutivas* y *accidentales* que se definen y codifican como propias y específicas de la Pintura[49].

3. *Definición.* En tercer lugar, debemos considerar la *definición*, puesto que es una de las operaciones que alcanza una mayor entidad como parte de la teorización sobre las artes. Este tipo de operación no es, sin embargo, esencialmente diferente de la forma de conceptualización anterior, sino que se incluye en ella, formando en consecuencia parte del tipo de *teoría orientada al concepto*[50].

A su vez, y al igual que las categorías vistas anteriormente, también es objeto de definición en sí misma, incorporándose, por tanto, a su aparato metateórico: "Esta difinición no es diferente de la mía en lo esencial; pero los que tuvieron gusto en las letras verán fácilmente que el Maestro Medina describe antes la arte de la pintura que la difine. La difinición que yo hago parece más regular [...] Esta es la definición. Para esplicación de la cual se ha de saber que toda difinición debe constar de género y diferencia. El género, según los lógicos, es una razón común que se dice de muchos diferentes en especie; diferencia es todo aquello por los cual una especie se distingue de cualesquier otras del mismo género. Esto supuesto, la difinición de la Pintura consta de género y diferencia"[51].

---

[49] Cfr., por ejemplo, las que aduce Palomino en las páginas en el volumen I de su tratado. (*Ob. cit.,* pp. 218-327). Por lo que respecta a este tipo de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1., y en concreto § [C-2.4.1] *Propiedades constitutivas de la pintura*. Asimismo, éstas se registran y clasifican específicamente en la categoría [TP-10] *Conceptos vinculados y constitutivos del concepto de pintura*, de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3). Se relaciona, a su vez, con el tipo de enfoque teórico que hemos llamado § [T-1.3.3] *Construcción filosófica del concepto de pintura*. [IV.1.2.4.]

[50] En concreto, constituye lo que hemos denominado § [T-1.3.2] *Construcción lógica del concepto de pintura*. Al respecto, véase IV.1.2.4.

[51] *Arte..., ob. cit.,* pp. 75-76. Por su parte, Carducho, en el capítulo que dedica expresamente a la *definición y esencia de la Pintura,* afirma: "Cicerón quiere, que todos los que escriben y enseñan, comiencen por la difinición de lo que tratan, dándola de modo, que según doctrina de Aristóteles, convengan con lo difinido; y en que diferencias y especies se divide, que siguiendo atentamente esta distinción, conseguiremos nuestros deseos [...]" (*Ob. cit.,* p. 150). Los conceptos vinculados con este tipo de definición también se registran y clasifican en la categoría [MT-6] *Categorías con una función especifica en el sistema teórico-nocional* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3).

Observamos también en este texto la clara influencia escolástica que acusa esta *definición de la Pintura*, ya que la definición que se propone es la aristotélica o genérica, lo que también va a tener su importancia desde el punto de vista cognoscitivo, al quedar determinada no sólo la naturaleza de la pintura en virtud de su género próximo y diferencia específica, sino también la propia extensión de género pictórico, esto es, las distintas especies o disciplinas pictóricas que dependen de dicha facultad, y en consecuencia el sistema lógico-jerárquico -variable según los objetivos e intereses del teórico- del *arte de la Pintura*[52].

4. *Sistematización y clasificación.* En cuarto lugar debemos considerar *la sistematización y la clasificación,* procesos que implican una racionalización y ordenación de la dimensión conceptual y empírica, y que también tienen una presencia efectiva en los desarrollos teórico-artísticos, afectando desde lo más general y amplio, como es el propio *Sistema de las Artes*, que va a ser durante este periodo objeto de reestructuración[53], hasta lo más particular y concreto, como es la clasificación empírico-material –lo que hemos llamado *nomenclaturas* o *taxonomías* [III.1.2.1.ac.]- de los elementos que constituyen de la realidad artística más inmediata (materiales, instrumentos, productos, técnicas, etc.)

Desde el punto de vista cognoscitivo, estas operaciones clasificatorias, además de ese ordenamiento del espacio de actuación que propician, conllevan la aparición en la dimensión conceptual artística de los tipos de conceptos que llamamos *clasificatorios -o tipológicos-*, esto es, aquéllos que, además de describir la noción sobre la que se aplican, la sitúan como una especie o tipo dado dentro una categoría más amplia.

En relación con este aspecto, nos resulta interesante señalar también que uno de los rasgos específicos de buena parte de esta tipología conceptual en

[52] En relación con la distinta división en especies pictóricas que lleva a cabo Carducho, véase lo dicho en IV.1.2.4, en concreto en el apartado § [T-1.3.2] *Construcción lógica del concepto de pintura*.

[53] Nos referimos a la reordenación que experimenta el sistema de las artes o, al menos, la tensión en la que se desenvuelve su configuración durante este periodo, debido al deseado trasvase a la categoría de *arte liberal* de algunas de las tradicionalmente *mecánicas*. En este sentido, hay que tener en cuenta también la aparición del concepto *artes del debuxo*, que funciona igualmente como categoría clasificatoria, integrando dichas artes, sobre todo en lo que respecta a la Pintura, Escultura y Arquitectura,

el contexto artístico lo constituye su polivalencia, ya que, debido al carácter connotado que asumen, al mismo tiempo que clasifican, emiten un juicio de valor, evaluando y calificando el concepto clasificado. Por eso, estas clasificaciones en el periodo que estudiamos no pueden ser entendidas al modo de las consideradas tradicionalmente científicas, exclusivamente descriptivas y lógico-racionales, sino que implican, además, una ordenación jerárquica-cualitativa, esto es, la introducción de un parámetro de valor en su conformación[54].

5. *Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica.* Junto a éstos métodos de intelectualización y conceptualización, encontramos además en los desarrollos teórico-artísticos otros tipos de operaciones y formas de teorización que, si bien no pueden ser considerados en puridad métodos intelectuales y racionales como los descritos, sí tienen una presencia efectiva en dichos desarrollos y ejercicios teóricos, desempeñando, de hecho, un papel fundamental en la constitución de la dimensión cognoscitiva artística, así como en la configuración de sus tipologías y categorías conceptuales.

5. 1. En primer lugar, hay que mencionar la ya referida tendencia de la teoría de las artes a *categorizar dogmáticamente* y a *calificar* los conceptos teóricos que formula, lo que implica la presencia en su epistemología de los tipos de *conceptos superordinados* y *subordinados* desde un punto de vista cualitativo -no lógico-, ya que estas unidades conceptuales, convertidas en objeto de evaluación y enjuiciamiento teórico, asumen una determinada posición jerárquica, según sea su mayor o menor importancia como concepto en sí o según se determine su superioridad e inferioridad respectiva en relación con las demás

en una misma unidad.

[54] Por lo que respecta a este tipo de conceptos clasificatorios, véase el epígrafe IV.2.2.2., y en concreto el apartado § [O-1.7.4.9.1], donde se exponen en el conjunto general de la tipología conceptual pictórico-artística. Para lo concerniente a este tipo de relaciones jerárquico-cualitativas y los sistemas que generan, véase el apartado § [R-1.3] en el capítulo IV.2.3.

unidades nocionales[55]. Paralela y conjuntamente, también da lugar al tipo de relaciones que vamos a llamar *jerárquico-cualitativas*[56].

5. 2. En segundo lugar, hay que considerar la operación de *enjuiciamiento crítico,* ejercicio que comporta, al igual que la categorización dogmática, una operación evaluadora y calificativa, en este caso, en lo que concierne a la determinación de la calidad, perfección o excelencia -según diversos criterios y parámetros- de los distintos aspectos que constituyen la realidad pictórico-artística: productos, agentes, etc.

En el contexto que abordamos, el enjuiciamiento crítico forma parte con propiedad de la teoría artística, tanto en lo que se refiere al ejercicio crítico en sí, se encuentre éste implícito o explícitamente formulado en los discursos teóricos[57], como en lo que concierne a sus fenómenos conceptuales asociados, puesto que los sistemas valorativos que rigen dicho juicio dependen directamente del sistema teórico-doctrinal: así, las claves y criterios que rigen como parámetros de valoración y calificación se encuentran codificados y definidos teóricamente en los discursos –con mayor o menor rigurosidad al respecto-, como corresponde a un contexto ideológico caracterizado fundamentalmente por el establecimiento de valores dogmáticos y absolutos. No obstante, dentro de ese marco de lo universalmente válido, hay que constatar el margen de divergencia que puede existir de un autor a otro, según su distinta posición teórica, ideológica o estética.

La consecuencia más inmediata en este sentido es, junto a la configuración de dichos sistemas valorativos o de enjuiciamiento a partir de una escala de valor axiomática establecida teóricamente, la presencia en la epistemología artística de uno de sus tipos de conceptos más específico: *las categorías de calificación y enjuiciamiento crítico*, o, si

[55] En relación con este tipo de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto § [C-5] *Conceptos según su posición jerárquico-cualitativa.*

[56] Al respecto, véase el capítulo IV.2.3, y en concreto § [R-1.3] *Relaciones jerárquico-cualitativas*. En relación con este aspecto, véase también en el capítulo IV.4. el *marco de teorización* § [M-5.1.2] *Valoración y evaluación teórica*, que hemos establecido como uno de los componentes del tesauro.

[57] Al respecto, véase en el capítulo IV.4 el marco de teorización § [M-5.1.1] *Enjuiciamiento crítico,* que hemos establecido como uno de los componentes del tesauro.

se quiere, los tipos de conceptos de naturaleza axiológica que generalmente conocemos como *conceptos críticos*[58].

Podemos decir que se generan, al menos, tres niveles de valoración y juicio crítico.

1. Un primer nivel, en el que se valora cuál sea la nobleza o calidad intrínseca de la Pintura, en sí misma y en su relación con las demás artes, a fin de determinar la excelencia de su naturaleza y, en consecuencia, su superioridad jerárquica. Esto es lo que hemos denominado *Sistema de la nobleza de la pintura o escala de valor axiomática*, constituida por los *criterios o argumentos* que se aducen a favor de dicha superioridad, y las categorías calificativas que rigen en el enjuiciamiento de las artes durante el periodo analizado[59]. Estos conceptos se registran y clasifican de manera específica en la subcategoría [MT-7.1.] *Categorías de calificación y criterios de la nobleza/calidad de las artes,* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3).

2.Otro segundo nivel, en el que se enjuicia cuál sea la calidad y perfección estético-formal -o de otro tipo- de la imagen representativa. Esto es lo que hemos denominado *Sistema de las categorías de calificación crítica (sistema de los conceptos crítico)* o escala de valor axiomática [2], es decir, el sistema valorativo que determina la calidad, corrección y perfección de las representaciones pictóricas, y que es el que nos viene a poner de manifiesto el sistema de enjuiciamiento que rige el pensamiento crítico-estético en el periodo considerado[60]. Este sistema se expone y desarrolla específicamente en la subcategoría [MT-7.2] *Categorías de calificación y criterios de*

[58] Por lo que respecta esta tipología de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.2, y en concreto § [O-17492] *Categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos)*, donde los exponemos en el conjunto general de la tipología conceptual pictórico-artística.

[59] Por lo que respecta a este tipo de conceptos, véase en el epígrafe IV.2.2.1 § [C-2.1.2.5] *Criterios o argumentos*; y en el epígrafe IV.2.2.2, § [O-1.7.4.9.2.2] *Categorías calificativas de las artes*. Asimismo, se relaciona directamente con el tipo de teoría que vamos a llamar *Teoría de la nobleza pictórica*; al respecto, véase el epígrafe IV.1.2.4., en concreto § [T-2].

[60] En relación con el tipo de conceptos que constituye esta escala de valor, véase en el epígrafe IV.2.2.2, § [O-1.7.4.9.2.1] *Categorías calificativas de las imágenes*.

enjuiciamiento crítico: perfección (es) de la imagen representativa, de la estructura semántico nocional del tesauro (sección 3).

3. Y finalmente un tercer nivel el que se enjuicia la calidad y valía de los propios artífices. Este es el que hemos denominado *Sistema de las facultades, destrezas y cualidades de los artistas* o escala de valor axiomática [3][61], y que en el tesauro se registra específicamente en la categoría [GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística* (sección 3.3.)

IV.1.2.4. Las formas de aproximación teórica y los tipos de teorías pictórico-artísticas

El tercer factor vinculado al fenómeno de la teoría que según hemos dicho va a tener una influencia efectiva en la conformación de la epistemología artística, en la naturaleza de sus conceptos y en el establecimiento de las distintas tipologías nocionales viene dado por la diversificación que experimentan las formas de aproximación teórica, esto es, las distintas perspectivas que a lo largo del proceso de teorización se van a ir adoptado en la reflexión, análisis, definición y sistematización del hecho pictórico-artístico, el cual se irá redefiniendo y recategorizando en función del tipo de enfoque teórico del que sea objeto.

Cada uno de estos tipos o formas de teoría, con todas sus implicaciones conceptuales y epistemológicas, lleva implícita una determinada concepción de lo que es y debe ser la teoría sobre las artes, una determinada manera de entender el hecho pictórico y el establecimiento de una determinada relación teórico-teoría-objeto de reflexión. Así pues, cuando hablamos de *tipos de teorías o formas de aproximación teórica*, no nos estamos refiriendo a una ideología o doctrina particular, esto es, al contenido o resultado de la reflexión teórica, sino a la perspectiva o enfoque desde la que se aborda dicha reflexión: aspectos del objeto epistémico que se analizan, objetivos y finalidades, expectativas, nivel de abstracción, inmediatez o practicidad, etc.

[61] Por lo que respecta a este tipo de concepto, véase § [O-1.7.4.3] *Facultades (habilidades y destrezas)* en

Por lo que respecta a la diversificación de las formas de aproximación teórica, podemos decir que ésta tiene lugar en función de un devenir temporal y cronológico, que es el que acompaña al propio proceso de desarrollo, constitución y consolidación de la teoría artística. Así, por ejemplo, la teoría del siglo XV, llevada a cabo por los mismos artífices, más interesados por las cuestiones relacionadas con la actividad artística y la problemática en torno a la representación pictórica, asume un carácter principalmente pragmático, es decir, se configura como una teoría orientada a la actividad o a la *praxis* artística. Habrá que esperar, pues, al siglo XVI, para que el interés por cuestiones como la naturaleza, esencia, finalidad de la pintura, etc., unido a la incorporación de una nueva clase de teóricos intelectuales, cultos y eruditos, dé lugar a un tipo de teoría más abstracta, filosófica y especulativa, llegando a la doctrina mística, cuasireligiosa y metafísica de los manieristas tardíos.

No obstante, en el contexto del siglo XVII, que es el que nosotros estamos analizando, estas distintas formas de aproximación teórica, ya establecidas, pueden y suelen concurrir en un mismo discurso, por lo que el examen de una sola unidad textual es susceptible de revelarnos una pluralidad de enfoques teóricos y conceptuales en torno al fenómeno pictórico, que se nos presenta, de este modo, abordado, definido y analizado desde sus distintos y posibles puntos de vista. A modo de ejemplo, véase en las figuras 2a y 2b de la sección 2.3.1 del tesauro la diversidad de formas de aproximación teórica que concurren en la construcción del *Arte de la Pintura* de F. Pacheco.

La consecuencia más inmediata que se deduce de todo ello es que el concepto de Pintura, convertido en objeto de definición y construcción epistémica por parte de una variedad de aproximaciones teóricas, distintas y heterogéneas, se va diversificando también, sincrónica y diacrónicamente, y junto con él todo el universo epistemológico del dominio pictórico. En la fig. 1 de la sección 2.1.3 del tesauro, hemos elaborado un gráfico relativo a la redefinición y diversificación que experimenta el concepto de pintura en sus categorías básicas a partir de ese proceso de teorización que se va desarrollando progresiva e ininterrumpidamente. Después de dos siglos de reflexión teórica, es precisamente esta multidimensionalidad del hecho

el epígrafe IV.2.2.2.

pictórico a la que nuestros teóricos se tienen que enfrentar cuando deciden tomarlo como objeto de reflexión y teorización, quedando reflejada en sus propios discursos doctrinales esta pluralidad de vertientes[62], según se puede advertir en los gráficos 2a y 2b, en los que hemos codificado sus respectivas dimensiones cognoscitivas.

Al respecto, digamos brevemente que en el primer tercio del s. XVII, la Pintura sigue siendo *un´arte,* es decir, una facultad y un dominio profesional -lo que codificamos como P [F]- vinculado a la actividad desarrollada por los pintores, pero en el que confluyen, por una parte, lo que hasta el inicio del proceso de teorización se había entendido como *arte* en cuanto industria artesana, es decir, en cuanto *artes mecánicas* -ejercicio exclusivamente técnico y empírico-material-; y por otra, el componente teórico-científico que asume el arte de la Pintura en su lucha por incorporarse al sistema de las artes liberales, exigiendo pues del artífice un conocimiento y un ejercicio intelectual y especulativo que trasciende y supera el exclusivamente técnico.

A su vez, la pintura sigue siendo una actividad, una *praxis* -P [A]-, aunque en este sentido hay que tener en cuenta también la distinción conceptual y cualitativa que se opera en el modo de entender el ejercicio pictórico; concretamente la distinción hartamente aludida entre la pintura entendida como actividad intelectual y especulativa -que a su vez también va a ser objeto de diversas interpretaciones y redefiniciones-, y el oficio artístico, en cuanto conjunto de operaciones técnicas y artesanales.

Por su parte, la Pintura, en cuanto facultad, también se ha convertido en este periodo que consideramos en una disciplina con una cierta entidad en sí misma y con un cuerpo doctrinal consistente[63], es decir, en un dominio del conocimiento teórico-científico especializado, lo que ha hecho de la realidad

[62] Con la elaboración de este gráfico, no hemos pretendido desarrollar una sistematización exhaustiva de las distintas redefiniciones o recategorizaciones del concepto de pintura; nuestro objetivo ha sido únicamente establecer aquellas categorías básicas y fundamentales a partir de las cuales poder llevar a cabo la articulación y estructuración de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística que constituye la parte estructural -o terminográfica- del tesauro (sección 3). Al respecto, véase el capítulo IV.2.1.

[63] Independientemente de que esta circunstancia sea reconocida y legitimada desde un punto de vista institucional, jurídico o incluso simplemente social, nuestros teóricos poseen una notable conciencia de esta condición de la Pintura, y en buena medida puede decirse que los discursos teórico-artísticos que se escriben en esta época tienen entre sus objetivos fundamentales la justificación y consecución de este reconocimiento. (Al respecto, véase CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura..., ob. cit*., pp. 60-63).

pictórica una materia susceptible de desarrollo, redefinición y construcción epistémica. Así, la pintura, además de todo lo dicho, también se presenta en las primeras décadas de la centuria como un objeto de estudio y un concepto en sí susceptible de definición en su naturaleza constitutiva y en sus propiedades esenciales, sin olvidar los distintos niveles, abstracto o inmediato, desde los que como tal concepto puede ser abordada, y que inciden igualmente en las diversas recategorizaciones que sobre ella se operan.

Finalmente, no podemos olvidar tampoco que la pintura sigue siendo una imagen sobre un soporte físico -P [E]-, esto es, una entidad empírico-visual, material, tangible y perceptible, caracterizada y singularizada por una determinada configuración formal, y sobre la que también se puede hablar, teorizar y juzgar.

¿Cuáles son, pues, estas distintas formas de aproximación teórica que hemos podido constatar y cuál es esa influencia epistemológica y conceptual a la que nos referimos? Por razones de mayor claridad y legibilidad, hemos decidido presentarlas utilizando un modo de exposición más visual y gráfico, que es el que reproducimos a continuación.

En cualquier caso, queremos señalar que esta sistematización y codificación, realizada fundamentalmente sobre la base de los dos discursos que han constituido nuestro corpus documental -aunque hayamos debido considerar también e inevitablemente el contexto teórico-doctrinal previo y contemporáneo-, no se presenta como algo completamente concluso y cerrado, sino que, en consonancia con la concepción abierta y flexible que preside nuestro modelo de tesauro, dicha sistematización es -y debe ser- susceptible de ampliación y desarrollo en una investigación ulterior.

Asimismo, debemos precisar también que, pese a estar codificados independientemente, estos distintos tipos de teorías o enfoques teóricos no funcionan de manera separada en los discursos, ni tampoco pueden entenderse como absolutamente autónomos; por el contrario, a lo largo del desarrollo doctrinal convergen, confluyen y se superponen.

A su vez, puesto que estos tipos de teorías forman parte de lo que hemos llamado *marcos de teorización*-, constituyendo en consecuencia parte de los componentes que lo conforman, también podemos encontrar la representación

gráfica y jerárquica de esta sistematización en la sección 2.3. de dicho tesauro; mientras que en la sección 4.3., se nos ofrece la información considerada pertinente para entender cada uno de estos tipos de teorías, ordenada y estructurada en sus registros correspondientes.

SISTEMATIZACIÓN DE LOS TIPOS DE TEORÍAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

Símbolos utilizados: → se relaciona con... (Adviértase que en la versión digital estas relaciones se encuentran ligadas mediante hipervínculos, con lo que se agiliza y facilita la consulta).

[T] TIPOS DE TEORÍAS

[T-1] TEORÍA ORIENTADA AL CONCEPTO: *teoría del concepto y definición de la pintura*: aproximación teórica que aborda, desde sus distintas dimensiones, la definición de la pintura como concepto en sí, esto es, las cuestiones relativas a su naturaleza, propiedades, características, finalidad, esencia, constitución, etc., desde un punto de vista teórico y abstracto, según las categorías lógico-filosóficas que en el primer tercio del siglo XVII ya se han convertido en constitutivas de la teoría pictórica. Es, pues, esta forma de aproximación la que nos ofrece la construcción epistemológica propiamente dicha de la pintura en cuanto concepto teórico. Aunque en sí misma más especulativa y abstracta, este tipo de teoría puede comportar distintos grados de abstracción, dependiendo de los objetivos, formación y condición del autor, así como de la tradición teórica predominante. Los discursos españoles se caracterizan, en general, por la tendencia a un enfoque más inmediato, pragmático y menos especulativo.

→ [T-2] TEORÍA SOBRE LA NOBLEZA PICTÓRICA

[T-1.1] PARANGÓN [1]: el parangón en su función teórica y como instrumento de definición conceptual[64]. El desarrollo y exposición de los distintos argumentos y criterios que fundamentan la calidad, liberalidad y superioridad de la pintura, y la sistematización de las diferencias específicas que la singularizan y distinguen respecto del resto de las artes y facultades, contribuyen a establecer aquellas propiedades y cualidades en las que se asienta dicha singularidad, excelencia y preeminencia, participando así en la definición de su naturaleza esencial y constitutiva, e integrándose, por tanto, en el desarrollo de lo que vamos a llamar *Construcción filosófica del concepto de pintura* (v. § [T-1.3.3]). En relación con este tipo de aproximación teórica, véase también § [T-2.1] *Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón* [2].

[T-1.2] TEORÍA METADISCIPLINAR: enfoque teórico cuyo objetivo es la reflexión sobre la pintura en cuanto disciplina y facultad, en su doble vertiente: materia teórico-científica y actividad artística. De esta forma, la propia disciplina pictórica se convierte así en objeto de reflexión, definición, racionalización y clasificación, originando un tipo de contenido metadisciplinar dentro de la epistemología pictórico-artística[65].

[64] En relación con esta dimensión del parangón, véase la nota 28.

[65] En relación con este tipo de conceptos, véase § [C-4.1] *Conceptos metadisciplinares*, en el epígrafe IV.2.2.1.

Este punto de vista metadisciplinar, al incidir sobre el concepto de Pintura en cuanto facultad, se centra también en el conjunto de relaciones interdisciplinares que ésta mantiene con el resto de facultades pertenecientes a la estructura general de conocimiento, en la que se integra; en el propio sistema de las artes; así como en aquellos conceptos vinculados propiamente a su condición de disciplina, que se convierten, por tanto, en objeto específico de reflexión. Resulta especialmente interesante, por ejemplo, la literatura que se genera en torno a los *preceptos y reglas de l´arte*, determinando tipos, funciones, propiedades, adoptando, incluso, diversos criterios en su determinación tipológica[66].

[T-1.2.1] HISTORIOGRAFÍA: enfoque teórico que reflexiona sobre el devenir histórico-artístico y su secuenciación cronológica, así como sobre la propia tradición y precedentes de la actividad pictórica[67], dando lugar a los *conceptos historiográficos*.[68] En nuestro tesauro particular, este conjunto de conceptos se aborda y analiza de manera específica en la categoría [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística* (sección 3.3.) Remitimos, pues, a su registro correspondiente (sección 4.1) para lo relativo a la concepción particular y formulación teórica que al respecto encontramos en los discursos de Carducho y Pacheco.

→ [T-7] TEORÍA DE LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

[T-1.3] CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA[69]: reflexión teórica mediante la cual se procede a la construcción epistemológica del concepto de pintura en cuanto entidad en sí, intelectual y especulativamente, según las diversas operaciones y modos de conceptualización que hemos constatado como operativos en el dominio pictórico durante el periodo considerado. En relación con estas operaciones y mecanismos del pensamiento teórico, remitimos a lo expuesto en el epígrafe IV.1.2.3.

[T-1.3.1] CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA: reflexión teórica mediante la cual se procede a la elaboración y codificación de lo que se ha dado en llamar el *sistema de la pintura*[70]. En el conjunto de la tradición teórica, se distinguen dos tipos de sistemas: el quattrocentista, caracterizado por la división dual en *dibujo* y *color*; y el quinientista, en el que se establece una tríada conformada por el *dibujo, color e invención*, de claras resonancias retóricas en su equiparación con la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*[71].

En el caso particular del tratado de F. Pacheco, se nos presenta como producto de la operación que él denomina *división*[72], y que se corresponde en cierto modo con lo

[66] Cfr. PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., pp. 76-78 y 266 ss.

[67] Un análisis sobre cómo se aborda la teoría historiográfica en España se encuentra en HELLWIG, K., *La literatura artística..., ob. cit.,* pp. 71-94.

[68] En relación con estos conceptos, véase § [C-4.1.1] y § [O-1.7.3.5], en los epígrafes IV.2.2.1 y IV.2.2.2 respectivamente.

[69] Véase la fig. 1 de la sección 2.1.3 del tesauro.

[70] BARASCH, M., *Teorías del arte..., ob. cit*., pp. 205-215.

[71] Sobre esta vinculación, véase LEE, W. L., *Ut Pictura..., ob. cit*., pp. 137-138.

[72] En el discurso de Carducho, la *división*, por el contrario, es el mecanismo intelectual mediante el cual se procede a la división de la Pintura en especies. Véase a continuación § [T-3.1.2] *Construcción lógica*

que Palomino llama *composición integral*[73], complemento, según el teórico cordobés, de la *composición física*[74], de la que hablaremos más adelante. –v. § [T-1.3.3.]- Asimismo, mientras que Pacheco se conforma con la tradición quinientista, procediendo a una división tripartita tomada directamente de Dolce, la cual vuelve a ser objeto de subdivisión triádica por parte del teórico andaluz -cada parte se subdivide a su vez en tres subpartes[75]-, en Carducho encontramos la tópica conformación bipartita de la pintura en *debuxo* y *colorido*, argumentada de acuerdo con el pensamiento aristotélico-tomista vinculado a la doctrina manierista[76], lo que se corresponde, en realidad, con el tipo de construcción que a continuación vamos a llamar § [T-1.3.2.1] *Composición de la Pintura* (*construcción metafórica*).

Es decir, nos encontramos en los discursos teóricos ante dos maneras distintas de concebir y definir la constitución en partes de la pintura (sistema y composición), que en el caso del tratado de F. Pacheco -de acuerdo con su carácter enciclopédico y compilatorio- concurren. Esta circunstancia se presenta, por tanto, como un ineludible factor de ambigüedad a la hora de determinar el auténtico alcance semántico de los conceptos implicados, sobre todo por lo que respecta al *debuxo* y al *colorido*, como diremos a continuación.

En nuestro tesauro particular, este conjunto de conceptos se aborda y analiza de manera específica en la categoría [TT-14] *Sistemas de la pintura: división y construcción sistemática del concepto de pintura* (sección 3.3.)

[T-1.3.2] CONSTRUCCIÓN LÓGICA: tipo de aproximación teórica mediante la cual se procede a la definición propiamente dicha de la pintura. Generalmente, se recurre a la definición aristotélica basada en el género y la especie, en función de la cual la pintura se inscribe como *especie* en el sistema de las artes, donde mantiene relaciones lógicas de contigüidad con aquéllas que se encuentran en su mismo nivel -Escultura, Arquitectura- y de inclusión con las que se definen como *especies de pintura* -estofado, grabado, esmalte, mosaico, etc.- No obstante, el carácter lógico de estas relaciones se relativiza, al introducirse en la configuración de dicho sistema relaciones de naturaleza jerárquico-cualitativa, en virtud de las cuales ciertas disciplinas artísticas quedan situadas en un estatuto de superioridad respecto de las demás[77].

---

del concepto de pintura.

[73] *Ob. cit.*, vol. I, pp. 150-179.

[74] No obstante, adviértase la inversión en la conceptualización teórica, pues mientras la división divide y compartimenta el concepto, la composición lo construye.

[75] La *invención*, en *noticia*, *caudal*, y *decoro*; el *debuxo*, en *buena manera*, *proporción*, *perspectiva* y *anatomía*; y el *colorido*, en *hermosura*, *suavidad* y *relievo*. (*Arte..., ob. cit.*, p. 282). Nótese la heterogeneidad y distinta naturaleza de los conceptos que conforman este sistema.

[76] *Ob. cit.*, pp. 246 y ss.

[77] La relativización de la condición lógica de los sistemas conceptuales y teóricos artísticos como consecuencia de la introducción de este tipo de relaciones constituye un fenómeno general de la teorización y epistemología de las artes. Por lo que respecta a los tipos de relaciones constatadas en el periodo analizado, véase el capítulo IV.2.3, y en concreto § [R-1.3] *Relaciones jerárquico-cualitativas*. Los criterios que constituyen dicha escala de valor se registran y clasifican en la subcategoría [MT-7.1] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

En el tratado de Carducho, sin embargo, esta división en especies de la pintura, que también parte del tipo de definición aristotélica, no nos proporciona un sistema o clasificación de las artes pictóricas. Las especies que distingue Carducho, inspiradas directamente en el esquema zuccariano de *disegno interno* y *externo*, y *disegno especulativo* y *práctico*, son: la *pintura especulativa* y la *pintura visible o actuada*, la cual, a su vez, se subdivide en *práctica*; *práctica regulada* y *práctica científica*[78]. Es decir, lo que Carducho distingue como especies de pintura son, en realidad, formas o maneras de practicar la pintura[79].

[T-1.3.3] CONSTRUCCIÓN FILOSÓFICA: tipo de aproximación teórica que procede a la definición de la pintura mediante la aplicación concreta de las categorías de conceptualización tomadas del pensamiento filosófico, incidiendo por tanto en la descripción de su naturaleza y esencia. En el periodo considerado, esta construcción filosófica se relaciona fundamentalmente con la enumeración de sus propiedades, *constitutivas* o *accidentales*, mediante las que se pretende determinar su calidad intrínseca -quedando asociada, por tanto, al desarrollo teórico en torno a la nobleza pictórica (véase § [T-2]); y con la sistematización de su finalidad (concepto de *Fin*), asumiendo desde este punto de vista un enfoque teleológico.

→ [T-1.1] PARANGÓN [1]

→ [M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA

[T-1.3.3.1] COMPOSICIÓN DE LA PINTURA (CONSTRUCCIÓN METAFÓRICA): tipo de aproximación teórica mediante la que se establecen y definen las partes que componen la pintura, aunque de una manera sustancialmente distinta a lo que hemos llamado *construcción sistemática* –v. § [T-1.3.1]-. Generalmente, esta reflexión se basa en la argumentación aristotélica relacionada con los pares de conceptos *materia-forma* y *substancia-accidentes*, esto es, el conjunto de nociones que dentro de esta corriente de pensamiento definen la constitución de los seres, y que se aplica por conceptualización metafórica a la descripción de la propia constitución ontológica y metafísica de la pintura. La definición de la pintura en estos términos se remonta al mismo Alberti (*Della Pittura...* 1436)[80], aunque a lo largo del proceso de teorización artística se va redefiniendo y reactualizando. En las líneas siguientes, nos detendremos brevemente en el contexto específico de los discursos analizados, ya que resulta relevante al respecto.

[78] "Pintura in genere, divida en tres especies. Y esta es, a mi parecer, la definición deste Arte enteramente, y en su género: mas obligado de muchas causas que hacen fuerza, la divido en tres especies; esto es hablando de la pintura visible, o actuada; que la intelectiva o especulativa, abstraída de la materia, me parece no ser por ahora necesaria a tus dudas [...] Esta pues de que tratamos, se puede dividir en Pintura práctica operativa; práctica operativa regular; y práctica operativa regular y científica". (*Ob. cit.*, pp. 154 y ss.)

[79] "El discurso de ayer fue distinguir la Pintura en tres especies. La primera solo operativa material, que llamaste practica. La segunda practica regular, que obra con preceptos y reglas, observadas y aprendidas, haciendo en la mente objetos buenos en quien habituarse. La tercer practica regular y científica, que es la docta Pintura [...]" (*Ibídem*, p. 180). En relación con estos conceptos, consúltese en la sección 3.3. del el ámbito semántico-nocional [SM-37], y en concreto las notas 7, 9, 13 y 14.

[80] Véase PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit.*, p. 54, nota. 53.

En el caso concreto de estos discursos -y como ya adelantamos en el epígrafe IV.1.2.3 al hablar del modo de conceptualización metafórica-, la pintura, *compuesto artificial*, asume la misma composición del *compuesto natural*, cuyo sistema de partes componentes -*esenciales* e *integrales*- se trasvasa de modo literal; y cuyas categorías vinculadas -*materia* / *forma*, *sustancia* / *accidente*- se proyectan con la misma literalidad sobre sus propios elementos constitutivos: el *debuxo* y el *color* –o *colorido*-, con los que llega a identificarse[81]. Se establece, por tanto, una correspondencia exacta entre el sistema filosófico-ontológico y el sistema propiamente artístico que se genera mediante esta operación, por la que al mismo tiempo la pintura se define como un verdadero objeto empírico-físico.

No resulta, pues, extraño que años más tarde y bajo la influencia directa de F. Pacheco, Palomino establezca y sistematice como parte de la definición de la pintura lo que él designa terminológicamente *composición física*[82]. Así, la construcción en términos empírico-físicos que encontramos en el discurso del *Arte...* y también en los *Diálogos* de Carducho acaba haciéndose constitutiva del concepto de Pintura.

Sin embargo, esta *construcción metafórica* no sólo se limita a una definición en términos ontológicos de la pintura en cuanto *substancia o ser artificial*. La pintura, como producto concreto de la creación artística, es decir, como entidad empírico-visual, lleva implícita una dualidad de concepto: objeto físico construido por el artífice, con realidad propia y efectiva en el mundo real de las cosas; e imagen, que de acuerdo con el principio de mímesis postulado desde los inicios del Renacimiento, se configura como una representación de esta misma realidad natural construida mediante elementos plástico-formales (*debuxo-línea, color*). Pues bien, a través de esta conceptualización metafórica, la pintura se redefine o recategoriza en su dualidad de objeto físico e imagen representativa, manteniéndose en una cierta indeterminación y ambigüedad[83] esa doble condición a la que Palomino, en cambio, ya alude de un modo explícito cuando

[81] "[...] Porque dice Aristóteles que en todas las cosas de la naturaleza (añado, y del arte) hay partes esenciales y partes integrales [...] Las esenciales son forma y materia; sea exemplo: el hombre es cosa natural, y consta de materia y forma, que es alma y cuerpo [...] Esta regla corre también en las cosas artificiales; que tampoco dexaría de ser un pintor valiente, teniendo forma y materia perfecta [...] Pues teniendo cada arte su forma y materia, que son partes esenciales, también las tiene la pintura y la escultura. La forma de ambas artes es el debuxo (aunque originalmente, como probamos, es de la pintura) y la materia será madera, barro, cera y mármol; y la de la pintura, papel, lienzo, tabla y colores". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 130). "Diganme los coloristas, si hay pintura sin dibujo? O si la puede haber, o mucho, porque el dibujo da la forma y proporciones; y así colores sin forma, ni proporciones viene a ser materia y accidentes, y constituyen nada; mas la pintura sin colores, pintura es, y de mucha estimación, y que consigue su fin, que es representarnos las cosas necesarias, lo cual no hacen las colores sin forma, que viene a quedarse en solo materia, que esto son las colores, y en tal caso no conseguirán el fin de la pintura, mas antes quedarán sin fruto, e inválidos, que como accidente no obra de por sí, sino aplicando sobre la forma y sustancia (que es el dibujo, o pintura sin colores, que es lo mismo)". (CARDUCHO, V., *ob. cit*., p. 246).

[82] *Ob. cit*., pp. 111 y ss.

[83] Decimos "cierta indeterminación" porque Pacheco, a lo largo de su discurso, alude en alguna ocasión a esta diferencia de concepto, pero no llega a establecer una distinción clara en su sistematización y definición teórico-nocional, como después sí lo hará Palomino.

se refiere al *ser físico* y al *ser representativo* de la Pintura[84]. En el discurso teórico de Pacheco, por el contrario, las partes de la pintura como compuesto artificial son conjuntamente sus partes representativas, lo que origina algunas ambigüedades tanto nocionales como terminológicas.

Por ejemplo, este sistema compositivo por el que el *debuxo-color* se asimila conceptualmente a la *materia-forma* aristotélica se duplica teóricamente en lo que podríamos llamar un *sistema formal*, dando lugar al desdoblamiento paralelo de los conceptos artísticos vinculados, los cuales se redefinen en virtud de la función representativa que asumen en su condición de elementos formales: el *debuxo* como la *forma substancial* o sustancia esencial de las cosas y el *colorido*, como lo accidental y cualitativo. Así pues, en el discurso de F. Pacheco, el *debuxo* es tanto la *forma de la pintura* en cuanto entidad substantiva, compuesta como los seres de *materia* y *forma*, como la *forma* de aquello que se representa, canalizada y expresada a través del dibujo. Incluso, encontramos contextos en los que el debuxo se duplica conceptualmente en una misma definición: "[...] Así como en las cosas naturales la forma es un principio natural que da ser a la cosa y la hace que sea en acto, y se reduzga a algunas de las especies, así el debuxo es un principal activo, artificial y esencial que da ser y forma a la figura, y la reduce a alguna de las especies particulares, para que se pinte y se esculpa [...] Y se puede definir así: el debuxo es un principio y causa de formar al compuesto artificial en quien está principalmente, y no según accidente"[85]. (El subrayado es añadido nuestro).

En lo que concierne al *colorido*, la situación es más compleja, llegando a darse no sólo una duplicación, como ocurre con el *debuxo*, sino una verdadera contradicción lógica en la definición del concepto. Por una parte, el color, en su condición de materia pigmentaria, es decir, *los colores* o *las colores*, no puede ser definido de otro modo que como *materia* de la Pintura; pero, al mismo tiempo, subvirtiendo la lógica del sistema filosófico, estos mismos colores son también, según la función representativa asumida, los accidentes de la pintura; y hablamos de subvertir porque en cuanto que concepto filosófico "lo accidental" es aquello que sobreviene al compuesto de *materia-forma*, definidas éstas como partes esenciales y constitutivas, mientras que lo accidental es lo que puede o no puede estar, de donde se deduce la contradicción implícita[86].

---

[84] *Ob. cit.,* vol. I, p. 110. A pesar de esta distinción que realiza Palomino entre las dos dimensiones implícitas en el propio concepto de pintura en su condición de entidad empírico-visual representativa, lo que se define como *composición física* sigue integrando dicha dualidad, ya que abraza tanto a la pintura como ente físico como a la pintura en cuanto imagen representativa; y, de hecho, la *forma-debuxo* sigue siendo la *forma* de la pintura y la *forma* de la imagen representada.

[85] *Arte..., ob. cit.,* p. 343. La definición no es de Pacheco; según sus propias palabras, se atribuye a un "incierto autor, hablando filosóficamente".

[86] Cfr. la siguiente cita del *Arte de la Pintura*, tomada a su vez de Lomazzo, en la que los *colores* se definen como los *accidentes*: "Y así, no se puede decir que el escultor imita con su arte la naturaleza perfectamente porque parece que no se fatiga en otra cosa que en hacer que su figura tenga la misma medida que la natural, que él imita en su forma, y así antes parece que la hace igual que semejante. Porque dicen los filósofos que en la cantidad no se halla propiamente semejanza, mas solamente en la calidad, y los colores que añade el pintor, son calidad y son también accidentes que llegan la pintura a la perfección. Porque cualquiera cosa que sobreviene a la compuesta de materia y forma, es accidente, y así

> Lo que en realidad se está poniendo de manifiesto es la indeterminación conceptual en la que se encuentran el *color / colorido*, que fluctúa entre su condición de elemento material pigmentario y su condición de elemento formal. Esta distinción aparece ya claramente establecida en Palomino, conceptual y terminológicamente, diferenciando entre el *colorido pictóric*o o *colorido f*ormal: "según que representa aquella forma accidental, o cualidad extrínseca que reside en las cosas corpóreas [...]"; y "los *colores*, o la materia, con que se forma el colorido [...]"[87]

[T-1.3.4] CONSTRUCCIÓN TEOLÓGICA: en relación con la construcción teológica del concepto de pintura, véase lo dicho en § [T-2.3] *Teoría de la nobleza sagrada*.

[T-2] TEORÍA SOBRE LA NOBLEZA PICTÓRICA: no nos referimos aquí a los discursos que constituyen meros panegíricos laudatorios de la pintura, sino a la aproximación teórica que, tomando como argumento y núcleo el tema de la nobleza artística en sus diferentes vertientes –liberalidad e ingenuidad, nobleza, nobleza sagrada, etc.-, y sin obviar su función de dignificación y enaltecimiento, comportan una dimensión teórico-nocional de sumo interés para el desenvolvimiento de la teoría sobre las artes, para el desarrollo de su dimensión cognoscitiva y para la propia definición de la pintura en cuanto objeto epistémico, teniendo, por tanto, sus propias implicaciones conceptuales y terminológicas. Así pues, aunque caracterizados por objetivos distintos, existe una estrecha vinculación entre este enfoque teórico y el que en líneas anteriores hemos denominado *Teoría orientada al concepto* § [T-1].

De hecho, resulta casi imposible desvincular el tema de la nobleza del proceso de teorización en sí mismo. Podría decirse, incluso, que existe una relación de causalidad: conferir un estatuto teórico a la pintura, sea éste concebido desde una dimensión pragmática o exclusivamente especulativa, supone en sí una contribución al reconocimiento y legitimación de su condición liberal, en cuanto facultad intelectual y teórico-científica[88]. En el caso concreto de la teoría artística española, el tema de la nobleza de la pintura, tal y como lo plantea J. Gállego, se encuentra estrechamente vinculado a su nacimiento y desarrollo[89], aunque condicionada por factores particulares. En cualquier caso, aparece en

---

muestra con más perfección los afectos y pasiones" (*Arte..., ob. cit.*, p. 124); y la que reproducimos a continuación: en ésta, lo que parece ser la misma realidad empírica, los colores, se define como la *materia* de la pintura: "Mas, porque el hacer y criar la sustancia de las cosas, procede de potencia infinita, es necesario que el pintor tome alguna cosa en vez de materia. Ésta (por hablar con más propiedad y distinguir el debuxo de la pintura de colores, conforme al estilo deste tiempo) será en el debuxo el papel, lienzo, o tabla o pared, y el carbón, lápiz o cosa semejante con que se debuxa. Y, a diferencia del debuxo, será materia de la pintura de colores, los mesmos colores, la tabla, pared o lienzo; y la forma en el debuxo será la que introduce el ingenio del pintor con líneas proporcionadas. Y en la pintura de colores la continuación desta misma forma, imitando lo natural los colores varios, y en el relievo y viveza de las cosas". (*Ibídem...*, p. 81).

[87] *Ob. cit.,* vol. I, p. 113.

[88] Al respecto, CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura..., ob. cit*., pp. 60-63.

[89] *Ob. cit.,* pp. 54 y ss.; E. R. Curtius ("La teoría del arte en Calderón..., *ob. cit.*) también plantea una reflexión parecida, tanto desde el punto de vista general, como en lo que concierne a la teoría artística española: "Por otra parte, la teoría del arte de los primeros años del Renacimiento no sólo perseguía un fin práctico, sino también una meta apologética, quería legitimar al arte contemporáneo como heredero

todos y cada uno de los discursos, sean tratados doctrinales, textos poético-literarios o defensas jurídicas, bien desde una visión tópica y reiterativa, bien desde una perspectiva más innovadora y original[90].

Por lo que concierne a sus implicaciones teórico-conceptuales, en el epígrafe IV.1.2.3 hablamos del sistema de la nobleza de la pintura o escala de valor axiomática que se conforma a raíz de este tipo de teorización, y que es la que determina su calidad y / o superioridad respecto de las demás artes. Asimismo, también este enfoque teórico da lugar a la constitución de las *Categorías calificativo-críticas de las artes,* esto es, las unidades conceptuales que funcionan a modo de criterios de valoración y juicio, y que son las que constituyen dicha escala -o escalas- de valor. Por lo que concierne a este tipo de conceptos, remitimos al epígrafe IV.2.2.2, en el que abordamos expresamente esta cuestión en el contexto general de las tipologías conceptuales pictórico-artísticas. En concreto, consúltese § [O-1.7.4.9.2.2].

Otra de las implicaciones nocionales de esta aproximación teórica reside en su contribución al desarrollo del tipo de relación que hemos llamado *jerárquico-cualitativa,* es decir, aquéllas por las que un concepto se define según su superioridad o inferioridad respecto de los demás, y que vienen a relativizar las relaciones lógicas que suelen constituir los sistemas nocionales del conocimiento especializado, según indicamos en líneas anteriores[91].

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los discursos en torno al concepto de la nobleza pictórica, y consiguientemente los enfoques teóricos a ellos vinculados, experimentan un proceso de diversificación y redefinición a lo largo del proceso de teorización artística, al ser abordados desde distintos puntos de vista, contextos, situaciones y en función de intereses diversos. De modo que podemos hablar de una pluralidad por lo que concierne a este tipo de aproximación teórica, según sea la clase de estimación reclamada para la pintura o para cualquiera otra de las artes, y según sean los objetivos implícitos en dicha reclamación[92]. Al menos, nos es posible establecer tres tipos, cada uno de los cuales constituye un marco en el que se genera todo un aparato teórico y epistemológico característico.

→ [M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA
→ [M-2.1.3.5] MARCO JURÍDICO

auténtico de la antigüedad grecolatina, y lograr, por medio de una enumeración de sus méritos y cualidades, que se le concediera un lugar entre las artes liberales [...] La teoría del arte comienza en España en el año 1526, con Diego de Sagredo. En el siglo XVI se limita a comparar el valor de la pintura con el de las siete artes o a incorporarla a la geometría". Véase también PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit.,* p. 50.

[90] Un análisis de la aproximación teórica española al tema de la nobleza pictórica se encuentra en HELLWIG, K., *ob. cit*., pp. 175-252.

[91] Al respecto, véase el capítulo IV.2.3, y en concreto § [R-1.3] *Relaciones jerárquico-cualitativas*.

[92] Esta pluralidad de enfoques conlleva, a su vez, la formulación de distintos conceptos de nobleza, diferentes en condición y naturaleza, así como la diversificación de los criterios mismos de calificación y valoración, dando lugar a las correspondientes reformulaciones de los sistemas de enjuiciamiento y escalas de valor que se configuran.

[T-2.1] TEORÍA ORIENTADA A LA JERARQUIZACIÓN DE LAS ARTES. PARANGÓN [2] (argumento de los pintores / escultores): ejercicio de teorización a través del cual se alegan, razonan y prueban los argumentos que definen la prioridad de la pintura o escultura entre sí y respecto de las demás artes. En consecuencia, a partir de estos argumentos se van estableciendo desde el punto de vista teórico los criterios que fundamentan su respectiva condición de arte superior, las *propiedades constitutivas* (v. § [C-4.2.1]) que las definen como tal -contribuyendo de esta forma a lo que hemos llamado *construcción filosófica del concepto de pintura* (v. § [T-1.3.3])-, y los conceptos que van a funcionar como *categorías críticos* en la valoración de las artes, de sus productos y de su actividad (v. § [O-1.7.4.9.2.2]). Estos argumentos pueden ser originales, pero lo más frecuente es que se adopten, con mayor o menor grado de literalidad, adecuación o reformulación, de otros contextos teórico-discursivos[93].

A su vez, el parangón, en cuanto discurso por excelencia en el que se resuelve la comparación y emulación entre las artes, no sólo funciona como legitimación de la nobleza y cualidades intrínsecas de la pintura, sino también, y en virtud de ellas, como legitimación de su superioridad respecto de las demás. Es, pues, en este contexto donde encontramos teórica y explícitamente sistematizada esa escala de valor axiomática a la que aludíamos antes, y que rige en la configuración jerárquica del sistema de las artes y en los discursos críticos, conformada a su vez por los conceptos y argumentos que a juicio de nuestros teóricos se constituyen en criterios de calificación[94].

Además, el ejercicio comparativo inherente a este tipo de estructura discursiva contribuye a la definición y delimitación de las características específicas y diferenciadoras de cada una de las artes, procediendo a su individuación respectiva, a la determinación de sus propiedades esenciales, así como a su ubicación jerárquica en el sistema general de las artes, que no puede obviar, por tanto, la influencia de este tipo de discursos en su construcción y conformación[95].

→ [T-1.3.3.] CONSTRUCCIÓN FILOSÓFICA DEL CONCEPTO DE PINTURA
→ [T-1.1] PARANGÓN [1]

[93] "En efecto, considerado tradicionalmente como la típica veleidad académica sin fundamento, constituye, por el contrario, un factor fundamental en la formulación doctrinal de la identidad específica de las artes durante la época moderna". (CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura..., ob. cit.,* p. 182). Según M. Barasch, el parangón (*paragone*) como género literario artístico tiene las siguientes funciones: "Cuando comparaban las artes visuales con las antiguas disciplinas establecidas, la finalidad era la de elevar su condición; de esta manera, se ponía de relieve la naturaleza común de las artes que entraban en la comparación. Pero, al parangonar las artes visuales entre sí -fundamentalmente la pintura y la escultura- los autores trataron de analizar la naturaleza específica de cada arte, evidenciando así las diferencias entre ellas". (*Teorías del arte..., ob. cit.,* p. 139). También Panofsky (*Galileo as critic of the Arts*, La Haya, 1954, p. 4) ha señalado la función descriptiva de las artes que desempeña el parangón, así como su influencia en la conformación de categorías de análisis estilístico.

[94] El estudio y análisis de esta escala de valor axiomática se acomete en el ámbito semántico-nocional del tesauro [MT-7.1] *Categorías de calificación y criterios de la nobleza/calidad de las artes* (sección 3.3).

[95] El estudio y análisis de este sistema general de las artes se aborda en el ámbito semántico-nocional del tesauro [HD-19] (sección 3.3.)

[T-2.2] TEORÍA DE LA NOBLEZA ORIENTADA AL LIBERALISMO PICTÓRICO: aproximación teórica cuyo objetivo es lograr el reconocimiento del carácter liberal e ingenuo de la pintura; se trata, por tanto, de la reflexión teórica que fundamenta la dignidad de la pintura en lo que ésta tiene de emulación y competencia respecto de las siete artes liberales prestigiadas por la tradición medieval, de acuerdo con el marco ideológico que impone la concepción humanista de la pintura y su estimación de los valores intelectuales y especulativos, que son propiamente los que se reclaman para la disciplina pictórica en cuanto arte liberal. Asimismo, puesto que este enfoque teórico comporta la descripción de la naturaleza de la pintura, al tener que determinar sus propiedades esenciales, también participa de la teoría que hemos denominado orientada al concepto (v. § [T-1]).

Debe establecerse, no obstante, una oportuna matización respecto de lo que llamamos *defensa de la pintura*, y que clasificaremos como uno de los marcos de teorización de carácter pragmático (v. § [M-3.2.1], en el capítulo IV.4.)[96]. Como J. Gállego hace notar al respecto[97], en relación con este liberalismo pictórico, la posición más idealista y desinteresada de los tratadistas italianos se transforma, en lo que respecta a los tratadistas españoles, en un mayor interés por los aspectos prácticos y materialistas que el tema de la nobleza pictórica lleva asociados: la exención del pago de tasas o alcabalas por la venta de las obras. Así pues, en España, la aproximación teórica a la cuestión del liberalismo pictórico se tiñe de unas connotaciones socioeconómicas que nos definen, a su vez, una situación coyuntural y una realidad histórico-social concreta y determinada[98]. De ahí que, pese a existir una indudable vinculación, hayamos optado por deslindar ambos aspectos asociados a la cuestión del liberalismo pictórico.

→ [T-1] TEORÍA ORIENTADA AL CONCEPTO

→ [M-1.1] HUMANISMO PICTÓRICO-ARTÍSTICO O CONCEPTO DE LA PINTURA HUMANISTA

→ [M-1.1.1.2] PINTURA RACIONAL Y CIENTÍFICA (CONCEPCIÓN QUINIENTISTA)

→ [M-1-1-1-3] PINTURA RETÓRICO-ESPECULATIVA (CONCEPCIÓN SEISCENTISTA)

→ [M-1.3.1] PINTURA ELEGÍACA Y PROPAGANDÍSTICA

→ [M-3.2.1] DEFENSA DE LA PINTURA

[T-2.3] TEORÍA DE LA NOBLEZA SAGRADA[99]: asociada al moralismo contrarreformista y a la concepción retórico-persuasiva e instrumental de la imagen sagrada, constituye la aproximación teórica -de raigambre y fundamentación pretendidamente teológica- por la que se determina la calidad religioso-moral de las imágenes pictóricas y de la misma Pintura. Esta calidad y nobleza se establece,

[96] Bajo la categoría *marco de teorización de carácter pragmático* englobamos todo aquello que constituye el contexto histórico y socioeconómico, coyuntural e inmediato, que enmarca el ejercicio pictórico en su doble vertiente, teórica y práctica. Al respecto, véase el capítulo IV.4, y en concreto § [M-3].

[97] *El pintor de artesano..., ob. cit.,* p. 29.

[98] En relación con esta vinculación que en el contexto español existe entre teoría y realidad socioeconómica, véase HELLWIG, K., *ob. cit*., p. 283-290.

[99] K. Hellwig (*ob. cit.,* p. 189) también realiza una distinción entre el *liberalismo* y la *nobilitá*, referida esta última a la defensa de la pintura dentro del contexto contrarreformista y su concepción moral.

fundamentalmente, en función de sus fines y objetivos, así como de los efectos que dichas imágenes son susceptibles de provocar en el espectador.

La incorporación de la nobleza sagrada al sistema teórico de la Pintura conlleva toda una serie de implicaciones conceptuales no exentas de interés: junto al enriquecimiento de la epistemología pictórico-artística con los conceptos de procedencia teológica y las connotaciones religioso-morales que se adhieren a la dimensión semántica de las unidades nocionales ya presentes en el universo cognoscitivo de las artes, esta nobleza sagrada genera un nuevo criterio para el enjuiciamiento de la calidad esencial de la Pintura no específicamente artístico, lo que trae consigo una diversificación de los tipos de categorías de calificación y enjuiciamiento, que adquieren bajo este contexto su correspondiente componente religioso-moral. A su vez, ya que la nobleza sagrada se prioriza jerárquicamente sobre las otras formas de nobleza, los criterios y categorías vinculadas a estas últimas quedan subordinadas a las de orden moral y religioso[100].

Estas nuevas categorías y criterios se proyectan, en primer lugar, sobre la pintura propiamente dicha, de manera que la pintura sagrada o cristiana se define jerárquicamente superior respecto de la profana; en segundo lugar, sobre los artífices, que quedan divididos y jerarquizados según el mismo parámetro; en tercer lugar, sobre la imagen o representación pictórica, que deberá adecuarse a los principios de disposición figurativa comprendidos bajo el concepto de decoro sagrado. De este modo, se establece dentro del dominio pictórico un parámetro de valor -no propiamente artístico- por el que un tipo de artífices, imágenes y actividades se superordinan y jerarquizan. El dominio pictórico queda, pues, dividido cualitativamente en dos categorías bien definidas: lo *gentil* o *profano* y lo *religioso* o *sagrado*, lo cual tiene su reflejo correspondiente desde el punto de vista cognoscitivo y teórico, configurándose en torno a este último aspecto un nuevo marco teórico-nocional -la teoría sobre la pintura sagrada- y una nueva dimensión conceptual pictórica, cuyos factores de definición, tomados en ocasiones del discurso teológico, propician una construcción teologizante del concepto de pintura, que contribuye a su diversificación y redefinición

[100] Pese a que la postura de F. Pacheco, por lo que concierne a los procedimientos que él considera convenientes para la elaboración de las imágenes pictóricas, es ciertamente conciliadora y ecléctica, esto es, intenta aunar la observancia de los principios prescritos por el decoro sagrado y la calidad estético-formal de la imagen artística ["Pero no sólo no le han de seguir en la licencia, pero será culpable y digno de reprehensión quien le imitare en la disposición y decoro de las cosas sagradas, porque, con buena paz, se puede y debe hermanar lo uno y lo otro, como hizo el gran Rafael, divino en esta parte de la decencia y propiedad". (*Arte..., ob. cit*., pp. 337-338)], en el fondo prevalecen los criterios de la moralidad, religiosidad y dogmatismo ["Finalmente, advirtamos otra vez, por despedida, la grande obligación que corre a los pintores de pintar las imágines con devoción, pues, quien lo considerare atentamente, verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte". (*Ibídem*, p. 558)], del mismo modo que encontramos en el discurso de Carducho ["Mejor es errar en el Arte que no en la virtud, porque el yerro del artífice no quita que sea artífice, mas el errar en la virtud, quita que no sea virtuoso, y sin duda lucirá más el artífice cuanto más fuere virtuoso [...]" (*Ob. cit*., p. 361)]. Con todo, no hay que pasar por alto esta postura conciliadora que adopta F. Pacheco, y que quizá no sea ajena a la devaluación de la calidad artística que éste suscribe como una de las motivaciones subyacentes a la redacción del *Arte de la Pintura*; devaluación que, en el caso de las imágenes sagradas, podría tener sus causas, junto a una orientación decidida al consumo masivo -en relación con este "kitsch barroco", véase MARAVALL, J. A., *La cultura..., ob. cit*., pp. 176 y ss.-, en estos criterios religioso-morales que se superponen a los propiamente artísticos.

epistemológica: la pintura se convierte en *oblación divina*[101]; el ejercicio de pintar imágenes, en un *acto de virtud*[102]; el propio arte de la Pintura, en una especie de Teología[103], etc.

→ [M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA
→ [M-1.3.1.1.1] PINTURA RETÓRICO-PERSUASIVA CATEQUÉTICA
→ [T-1.3.4] CONSTRUCCIÓN TEOLÓGICA DEL CONCEPTO DE PINTURA
→ [M-1.6.2] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO
→ [M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA

[T-3] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA PRAXIS PICTÓRICA: aproximación teórica cuyo objetivo es reflexionar y sistematizar las cuestiones relacionadas con la práctica y la actividad pictórica. Abarcaría desde lo más general, abstracto y teórico, hasta lo más técnico y factual. Utilizamos, pues, aquí el término teoría de una manera amplia, ya que en rigor sólo una parte de esta orientación pragmática de la doctrina artística puede considerarse una construcción teórica propiamente dicha, mostrando asimismo distinto grado de codificación y formalización en cada discurso particular. Se encuentra vinculada a la vertiente práctica de la pintura, esto es, a la pintura en cuanto actividad [v. fig. 1 en la sección 2.1.3. del tesauro], y a la dimensión pragmática y tecnológico-factual de la esfera cognoscitiva pictórico-artística.

Precisemos, no obstante, que esta diversificación entre una teoría orientada hacia la definición de la pintura en términos teóricos y abstractos –v. § [T-1]- y una teoría de carácter pragmático orientada hacia la actividad no se da en la realidad con esta puridad de planteamientos. De hecho, la primera forma de aproximación también desempeña una función significativa por lo que respecta a la *praxis*, contribuyendo a la configuración y codificación de este tipo de teoría. Por ejemplo, el concepto de *Fin*, categoría de conceptualización filosófica utilizada para la definición de la Pintura en términos teleológicos, determina, en función de dicha finalidad pictórica, los *axiomas directivos*[104]

[101] "Ayudan las imágines, como cosa del culto exterior, a protestar la referencia que tenemos en nuestro afecto interior, dedicándola a Dios, como oblación y especie de sacrificio, con lo cual damos testimonio de las obligaciones que le tenemos de sujeción, obediencia y esperanza [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.*, p. 251, traducción literal de un fragmento del *Discorso*... (1582) de G. Paleotti).

[102] "A que se llega a otra principal razón, sacada del fin altísimo que se pretende con las cristianas pinturas, porque siendo todas las acciones propias de aquella virtud, a cuyo fin son ordenadas, y no teniendo otra mira todas las sagradas imágenes (mediante los actos religiosos que representan) que unir a los hombres con dios, que el fin de la caridad, manifiestamente se sigue que el exercicio de formar imágenes se reducirá a la mesma caridad, y por esto será virtud dignísima y nobilísima". (*Ibídem,* p. 239, traducción literal del *Discorso*... (1582) de G. Paleotti).

[103] "A una parte de la pintura llamó San Dionisio `Teología simbólica´, como si dixésemos a la que representa las virtudes, las enigmas y geroglíficos: la figura del cordero [...] Y en otra parte favorece más la pintura, diciendo `Primera parte de la divina y teológica doctrina [...] De suerte, que se dice con mucho fundamento que esta arte por la ejecución y manifestación de las imágenes sagradas y misterios de nuestra fe, en su manera hace lo meso que la Sagrada Teología, sirviendo a la Iglesia poderosa y eficazmente [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 556, transcripción de un parecer del jesuita P. Feliciano de Figueroa).

[104] Conceptos de naturaleza metodológica que, al ser considerados ineludibles e incuestionables debido a su condición prescriptiva, acaban convirtiéndose en axiomas de la teoría pictórica en lo que concierne a las formas y procedimientos de actuación. V. § [C-2.1.3.2], en el epígrafe IV.2.2.1.

que orientan la actividad del artífice, teniendo así una incidencia efectiva tanto en la codificación de los modos convenientes para la consecución de dicho fin, como en la sistematización de los principios teóricos que fundamentan el sentido del hacer pictórico.

Por lo que respecta al caso concreto de los discursos analizados, este tipo de sistematización teórica responde a los objetivos didácticos que, entre otros, explican ambos tratados, asociados a su vez a la necesidad de regenerar la actividad pictórica de la que nuestros autores hacen causa propia, de ahí que se incardine completamente en la problemática artística del momento[105]. En consecuencia, este tipo de teoría tendrá entre sus fines fundamentales el procurar un saber fáctico, es decir, un *saber hacer*, llevando implícito un indudable componente metodológico.

Los campos de conceptos vinculados y relacionados más directamente con esta dimensión nocional, además de los relativos a la propia actividad -[AA] y [AF]-, serán, por tanto, los relacionados con los modos y maneras de obrar, esto es, los procedimientos, técnicas, directrices, normas, estilos, métodos, etc., todo ello sistematizado en una preceptiva determinada -[SM]-; los materiales -[SU-38]-, instrumentos -[SU-39]- y recursos en general -[SA]- con los que cuenta el artífice para llevar a cabo sus obras -artificios representativos, recursos plásticos, sistemas de proporciones, codificaciones iconográficas, etc.; y, colateralmente, la variedad de tipos de pinturas -denominadas por Pacheco *maneras de pintura*- que pueden resultar como producto de dicha praxis -[NP-62][106]-.

Los tipos de conceptos a los que da lugar son los *metodológicos*, y, debido al carácter prescriptivo de buena parte de ellos, también constatamos la presencia de lo que llamamos *axiomas directivos*, que no son otros que los *metodológicos prescriptivos.* No obstante, en relación con estas tipologías conceptuales, consúltense los epígrafes IV.2.21 y IV.2.2.2, donde tratamos expresamente de esta cuestión, y en concreto § [C-2.1.2.3.2] *Conceptos axiomáticos directivos* y § [O-1.7.4.8.1.1.1] *Conceptos metodológicos pictórico-artísticos.*

Por otra parte, este enfoque teórico también conlleva la redefinición de ciertos conceptos que van a incorporar a su dimensión epistémica un valor metodológico, lo que contribuye, pues, a la polivalencia que caracteriza a buena parte del conjunto nocional teórico-artístico. Considérese, por ejemplo, el concepto de *relieve –o relievo-*. El *relieve* pictórico, por el que se consigue la corporeidad y volumetría de la imagen figurativa bidimensional, puede ser considerado como una de las propiedades estético-formales de la imagen representativa asociada a la *mímesis*, en cuanto proporciona semejanza formal entre las *cosas naturales* y las *cosas artificiales*, y también ilusión o apariencia de realidad. Pero, como la *mímesis* artística constituye uno de los conceptos principales que fundamenta el sistema teórico de la pintura en el periodo que consideramos, formando parte de su definición[107] y definida como su fin mismo[108], el *relievo* también funciona en dicho sistema

---

[105] Por lo que respecta a esta problemática artística, véase lo dicho bajo el marco de teorización § [M-3.1.2] *Declinar y reformismo español*, en el capítulo IV.4.

[106] Todos estos códigos se corresponden con ámbitos semántico-nocionales concretos de la estructura cognoscitiva del tesauro. Véanse las secciones 3.1, 3.2 y 33.

[107] "Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.*, p. 75); "Mas yo, si la considero facultad, diré, que la Pintura es quien artificiosamente imita a la Naturaleza [...]" (CARDUCHO, V., *ob. cit*., p. 151).

[108] "El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que paresca viva [...]. Y si del fin de la pintura (considerada sólo como arte) decíamos que es asemejarse a las cosas

como concepto metodológico prescriptivo, ya que el *dar relievo* o el *relevar* la imagen pictórica es, de acuerdo con los criterios de la *mímesis*, una de las *obligaciones* a las que están sujetos los artífices en la realización y ejecución de sus obras.

La redefinición conceptual que hemos considerado anteriormente en relación con el concepto de *relievo* nos conduce a otro fenómeno implicado también en esta sistematización metodológica. Nos referimos a la determinación teórica -o teorización- que experimentan ciertos conceptos de naturaleza originariamente factual o no teórica[109]. Así, *relevar* es una actividad empírica relacionada con la ejecución material de la Pintura y, como tal, es un concepto factual que no pertenece a ningún sistema teórico o teoría artística particular. Pero en el contexto que analizamos se constituye en un concepto propiamente teórico, puesto que se encuentra vinculado a un pensamiento estético determinado y a un tipo de representación artística en la que el parecido o semejanza respecto del natural se considera categoría de valor y criterio de perfección. En el contexto del siglo XVII, pues, *relevar* no es únicamente un procedimiento de actuación, sino que constituye uno de los *preceptos* que configuran la *pragmateia* pictórico-artística que se sistematiza.

→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO CREADOR
→ [T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
→ [M-1.1.1.1] PINTURA CIENTÍFICA Y MATEMÁTICA
→ [M-1.1.1.2] PINTURA RACIONAL Y CIENTÍFICA (CONCEPCIÓN QUINIENTISTA)
→ [M-1-1-1-3] PINTURA RETÓRICO-ESPECULATIVA (CONCEPCIÓN SEISCENTISTA)

[T-3.2] *PRAGMATEIA* O METODOLOGÍA TEÓRICA: aproximación teórica vinculada a la *praxis* pictórica cuyo objetivo es dar indicaciones y establecer directrices desde un punto de vista dogmático -más o menos riguroso- sobre cómo se debe actuar en pintura. Se relaciona, pues, con la tendencia de la teoría artística al establecimiento de categorías de valor absoluto, a la normativización y a la codificación de lo mejor, perfecto y verdadero[110]. En consecuencia, el concepto del *Verdadero Arte*, determinante en el desenvolvimiento mismo de la teoría artística, desempeña una influencia efectiva en lo que concierne a esta metodología pictórica, que se configura así en la codificación sistematizada de los verdaderos y buenos preceptos.

La categorización dogmática de lo que es perfecto y correcto en el arte redefine el *saber hacer* vinculado a la orientación metodológica en un *deber hacer*[111]. De hecho, buena parte de la teorización que llevan a cabo nuestros autores se orienta hacia la

---

que pretende imitar con propiedad [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* p. 248, traducción literal de un fragmento del *Discorso...* (1582) de G. Paleotti).

[109] En relación con la distinción que realizamos entre conceptos teóricos y no teóricos, véase el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto § [C-1] *Conceptos según su naturaleza o condición teórica.*

[110] En relación con esta tendencia de la teoría artística, véase también el *marco de teorización* § [M-2.2.2]. *Normativización y reglamentación pictórica*, en el capítulo IV.4.

[111] "Porque si bien Horacio dice, que el pintor y el poeta tienen igual licencia de hacer con libertad lo que quiere, esto se entiende cuanto a la disposición de las figuras o historias [...]; pero fuera desto, es obligado el pintor a preceder en todas sus obras con proporción y arte [...] Adviértase con qué humildad habla un Alberto Durero, donde descubre las grandes obligaciones que tienen los artífices [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* pp. 80 y 411); "[...] que la simple imitación sólo se permite al que retrata [...]" (CARDUCHO, V., *ob. cit.*, p. 196). Véase también el significativo título del capítulo XI de la segunda parte del tratado de Pacheco: "Que declara entre varias maneras de pintura cuál se haya de seguir".

codificación y legitimación del método de creación pictórico-artística considerado verdadero y perfecto. De esta forma, la sistematización metodológica que fundamenta y rige la actividad práctica adquiere un carácter prescriptivo y axiomático, alcanzando a todos los aspectos de la creación artística, desde las cuestiones relativas a la actividad propiamente representativa hasta la secuenciación misma de las fases que conforman el proceso de ejecución pictórica[112].

Así pues, mediante esta preceptiva que se configura, los discursos analizados se incorporan a la tradición de aquellas *Pragmateias* que, en el dominio de la Retórica y la Poética, hacían de la preceptiva literaria un conjunto de normas destinadas a concebir correctamente la obra[113]. Debemos matizar, no obstante, el carácter de esta preceptiva del *deber hacer*, así como el alcance que adquiere *lo prescriptivo* en la sistematización metodológica de los discursos analizados.

La idea de que existe una *verdad* artística y una *Buena Manera*, fuera de la cual no es posible la pintura como arte, y que por tanto actúa como criterio dogmático de corrección y perfección, se encuentra indiscutiblemente presente y asimilada en el sistema de pensamiento de nuestros autores. Esta *manera* que se va a sistematizar como verdadera y perfecta sobre todas las demás formas de actuación pictórico-artística, y que no es otra que la del clasicismo italiano asociados, sobre todo, al marco florentino-romano[114], es el contexto general que sirve de marco prescriptivo bajo el que se sistematizan los *modos del hacer*. Así pues, son los preceptos y principios doctrinales vinculados a la noción estética y metodológica de la *Buena Manera*, que a su vez fundamenta el sistema teórico-nocional formulado por estos autores, los que integra ese conjunto de *obligaciones* que corresponden a los artífices.

Ahora bien, el sistema metodológico, en cuanto sistematización de un *hacer,* además de esta preceptiva del *deber hacer* o *pragmateia*, se compone de una serie de *modos,* métodos y procedimientos de actuación particulares que, junto al *deber hacer*, conforman la parte complementaria, el *cómo hacer*. Pues bien, una vez establecidos

---

[112] "Demás desto ha de usar el pintor estas líneas proporcionadas con cierto modo y regla, la cual no es otra que aquella que usa y con que procede la misma naturaleza en hacer un compuesto (como enseña la filosofía) que primero presupone la materia, que es una cosa informe e indiferente, y después introduce en ella la forma, que la determina al ser deste o de aquel compuesto. Así hace el pintor, el cual toma una tabla o lienzo que en la haz no muestra sino una superficie o un llano, informe e indiferente a recebir esta o aquella forma, y con el yeso o carbón la determina, lineando y dibuxando en ella [...] Tampoco pueden formar cosa ninguna derechamente ni por el orden común como nosotros; porque cuando un pintor forma una figura, comienza del centro, como enseña la naturaleza, en el orden de su obrar; que de las cosas simples viene a las mixtas. Así ordena primero los güesos y luego cubre de carne, distinguiendo los músculos de las venas, las ligaduras de las demás partes, reduciéndolo todo por verdadero camino a su entera perfección [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* pp. 81 y 133).

[113] En relación con estos tratados dedicados a establecer *cómo debe hacerse* la obra literaria, véase MORALES, J. R., *ob. cit.,* pp. 14 y ss.

[114] "[...] escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Angel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos [...] La manera que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión. Y su acertado juicio el que ha de sujetar el nuestro. Éstos fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y por mejor decir de la Naturaleza [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.,* pp. 415-416). En relación con esta idea de la buena manera por antonomasia, consúltese en la sección 4.4. del tesauro el registro conceptual Buena Manera (5) (macroconcepto).

dentro de los límites de este contexto prescriptivo, el carácter de la sistematización metodológica es abierto en lo que concierne a estos métodos y *modos* particulares, como lo señala el propio Pacheco en repetidas ocasiones: "Mas ni por lo que se ha dicho, ni por todo lo que (en orden a ello) se pudiera decir y probar, se presume estrechar a estas leyes o caminos a los que pretenden subir a la cumbre desta arte; porque habrá otros modos (por ventura, más fáciles y mejores). Lo que hemos exercitado y hallado en los autores, bastantemente autorizado, eso escribimos, sin poner tasa o límite a los buenos ingenios"[115]. La condición de estos procedimientos es, por tanto, instrumental, susceptibles de ser sustituidos por otros en cuanto se revelen más eficaces u operativos para la consecución del fin que se pretende; en consecuencia, son independientes del sistema teórico-doctrinal propiamente dicho.

Esta distinción se corresponde con dos de los tipos de conceptos metodológicos que hemos establecido: los *prescriptivos* -o *axiomas directivos*- y los *orientativos*[116]. Podemos hablar, pues, de una dualidad en esta metodología pictórica: lo que se codifica como prescriptivo y lo que únicamente se cualifica o recomienda, dualidad relacionada, a su vez, con el distinto grado de implicación teórica.

Asimismo, esta *metodología teórica* o *pragmateia*, en la que los procedimientos y procesos de actuación se encuentran en dependencia respecto del sistema teórico-nocional, se complementa con lo que podríamos llamar una *metodología técnica*, de carácter puramente instrumental y tecnológico -v. § [T-3.4]-.

Con todo, las *obligaciones* que corresponden a los artífices varían y no funcionan del mismo modo en lo que concierne a los distintos aspectos de la realidad pictórico-artística. Existe, pues, una cierta gradación en la obligación y prescripción metodológica en función, sobre todo, del tipo y género de pintura realizada, gradación que se desenvuelve en paralelo a la jerarquización que en el siglo XVII es inherente a los géneros y tipologías pictóricas[117]: cuanto más importante sea el género de pintura, más obligaciones le corresponde al artífice. La *licencia* sólo es permitida en la Pintura en aquellos *géneros que no son de tanta obligación*[118].

→ [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA

[115] *Arte..., ob. cit.,* p. 276. Cfr. también: "No seguiré el consejo licencioso, el cual permite al pintor embestir con el cuadro de figura, o historia, y comenzar a debuxar lo que ha pensado en el lienzo [...] seguiré, empero, el seguro camino de los que aspiraron al glorioso y alto lugar en la Pintura, dexando a cada uno en su libertad y opinión para elegir lo que quisiere". (*Ibídem,* p. 434).

[116] En relación con esta tipología conceptual, véase § [O-1.7.4.8.1.1.1.3] *Conceptos metodológicos orientativos*, en el epígrafe IV.2.2.2.

[117] "Porque hasta en la antigüedad hubo esta diferencia entre los artífices; porque Plinio hace mención de un pintor llamado Pireico, que lo es de cosas humildes (pero en aquel género de mucha fama), pintaba barberías, tiendas de oficiales, animales, yerbas y cosas semejantes, de donde le llamaron Riparógrafo [...] que era como lo que en este tiempo pintan pescaderías, bodegones, animales, frutas y países; que aunque sean grandes pintores en aquella parte, no aspiran a cosas mayores [...], y no les hace mucha falta la hermosura y suavidad, aunque el relievo sí [...] Y aunque parece heberme declarado, aplicaré lo dicho al intento que sigo; el Basán, gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles, de animales [...] porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, los que hacen parece bien, que el debuxo no les hace allí falta [...]" (*Ibídem,* pp. 401 y 415).

[118] *Ibídem*, p. 401.

[T-3.3] ***PRAGMATEIA* SAGRADA***:* aproximación teórica cuyo objetivo es establecer directrices de carácter dogmático sobre cómo se debe actuar de manera particular en la pintura sagrada, incluyendo consideraciones relativas a modelos de comportamiento y hábitos de conducta ajustados a la ortodoxia y a la moral de la Iglesia católica[119]. Sobre todo por lo que respecta al *Arte de la Pintura* -aunque no exclusivamente-, puede decirse que F. Pacheco pretende sistematizar una especie de metodología propia para la pintura sagrada, adecuada a sus características, a su función persuasiva y a la calidad y condición de lo que se representa. Una metodología pictórica que cuenta con sus propias reglas: las reglas que impone la *ley cristiana*[120]; y con sus propios modos, los *modos del pintor cristiano*[121], en los que F. Pacheco pretende aunar la calidad de lo artístico, es decir, la perfección estético-formal de la imagen pictórica, y la moral y el dogmatismo religioso, canalizados a través del concepto de decoro sagrado. En cuanto *pragmateia*, participa de las mismas características señaladas en relación con este tipo de metodología teórica.

→ [M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA
→ [M-1.6.2] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO
→ [M-3.1.1] TRENTO Y LA CONTRARREFORMA
→ [M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA

[T-3.3] **METODOLOGÍA DIDÁCTICO-PEDAGÓGICA**: aproximación teórica cuyo objetivo es sistematizar las fases y los procedimientos para el aprendizaje y la formación pictórica de los artífices, esto es, desarrollar la metodología adecuada para la adquisición de la formación y del conocimiento pictórico-artístico necesario en sus vertientes teórica, técnica y práctica. Se relaciona, pues, con lo que hemos llamado *conceptos metodológicos didácticos*[122], es decir, aquéllos que no sólo aluden a procedimientos y métodos de actuación, sino que también comportan un componente pedagógico, al tener como finalidad la posibilidad de adquirir conocimientos –teóricos, técnicos o prácticos- durante un proceso formativo[123].

A su vez, esta aproximación teórica también implica un componente cognoscitivo, si tenemos en cuenta que, mediante la operación por la que se organiza racionalmente la enseñanza artística, el conocimiento teórico y factual de la pintura se sistematiza en diversos grados, según su mayor especificidad y complejidad.

En el discurso de F. Pacheco, esta sistematización de la enseñanza y del aprendizaje de la pintura se desarrolla de manera explícita y concreta en el capítulo XII de la primera parte de su tratado. Así pues, el autor andaluz no sólo se interesa por la exposición del

[119] En relación con este último aspecto, pueden consultarse los registros conceptuales virtud (1a) y virtud (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

[120] "De todo lo dicho se infiere, que, pudiéndose por este camino ennoblecer todas las cosas, aunque sean pequeñas y baxas, mejor se ennoblecerá la pintura exercitada con la regla cristiana [...] porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de dios, que nos prohibe todo lo que nos puede provocar a mal". (*Arte..., ob. cit.,* pp. 239 y 377).

[121] "Acabada la proporción de la mujer no será fuera de propósito, enseñar el modo que ha de tener el pintor cristiano en la imitación del natural [...]" (*Ibídem,* p. 375).

[122] Véase § [O-1.7.4.8.1.1.2] *Conceptos metodológicos didáctico-pedagógicos*, en el epígrafe IV.2.2.2.

[123] El análisis y estudio de los conceptos y cuestiones relacionados con este tipo de aproximación teórica se abordan en el ámbito [C] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

método y los procedimientos correctos y verdaderos que deben regir en el proceso de realización pictórica, sino que también toma como objeto propio de su reflexión teórica el desarrollo del sistema didáctico y formativo -sistematizado sobre presupuestos eclécticos en los que convergen criterios de diversos autores -, que adquiere de este modo una autonomía propia en su discurso.

Ideológicamente, hay que vincular el desarrollo de este tipo de teoría a la existencia de un pensamiento académico, que, auspiciado por la convicción de la posibilidad de enseñar la pintura mediante un conjunto de reglas codificadas, y entrando en tensión con el sistema corporativista y gremial todavía dominante en la escena artística española[124], trata de reconvertir el método de aprendizaje propio del taller en un sistema formativo de carácter académico. En relación con este aspecto, véase lo dicho bajo los marcos de teorización § [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica* y § [M-3.3.2] *Academia*, en el capítulo IV.4.

Tampoco se puede disociar del concepto de pintor formado e instruido que se propugna en estos discursos, concepto en el que confluyen el pensamiento humanista con su estimación del saber y del conocimiento, y la concepción manierista, que supravalora la necesidad de consolidar la calidad y el nivel formativo de los artífices como vía para evitar la decadencia y la dejadez que amenazan el dominio de las artes.

Por lo que respecta a la situación coyuntural concreta en la que se enmarca y explica toda esta problemática, véase lo dicho bajo los marcos § [M-3.1.2] *Declinar y reformismo español*; § [M-3.2.3] *Coyuntura socioeconómica* y § [M-3.3.2] *Academia*, en el capítulo IV.4.

→ [M-3.3.2] ACADEMIA
→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR
→ [M-1.6.4] CONCEPTO DEL PINTOR FORMADO E INSTRUIDO
→ [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA
→ [M-3.1.2] DECLINAR Y REFORMISMO ESPAÑOL

[T-3.4] TECNOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA (METODOLOGÍA TÉCNICA): enfoque de carácter procedimental y tecnológico por el que se establecen y proporcionan aquellas indicaciones y directrices pertinentes para llevar a efecto la práctica pictórica, sobre todo en lo que respecta a su condición más técnica y material. Su desarrollo no constituye, pues, la formulación de una teoría propiamente dicha, en cuanto construcción lógica y coherente, sino la exposición de una serie de instrucciones, procedimientos, recetas, técnicas, etc. -esto es, toda una variedad de *modos del hacer*-, que en su conjunto constituyen el conocimiento tecnológico pictórico-artístico.

En consecuencia, es esta aproximación la que se encuentra más directamente vinculada la dimensión cognoscitiva que hemos llamado tecnológico-factual, al ámbito del taller y a la condición de la pintura como oficio artesano [v. fig. 1 en la sección 2.1.3. del tesauro]. No obstante, debemos precisar que los procedimientos y técnicas que son susceptibles de aparecer en este tipo de discurso son heterogéneos y de muy distinta índole. Su variedad nos permite, de hecho, realizar una clasificación tipológica tomando

[124] Véanse MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en ..., ob. cit.,* pp. 229-239; CALVO SERRALLER, F., "Las Academias artísticas en España", en PEVSNER, N., *ob. cit.*, pp. 209-239; GÁLLEGO, J., *El pintor..., ob. cit.,* p. 43; MORENO MENDOZA, A., *El pintor en la sociedad andaluza..., ob. cit.*

como base diversos criterios: según su función específica, según su grado de inmediatez práctica, según su relación con el sistema representativo de la pintura, etc., por lo que algunos serán más abiertamente artesanales que otros. En relación con los procedimientos, procesos y técnicas pictórico-artísticas, véase lo dicho en § [O-2.3.1] *Procesos, modos y técnicas pictórico-artísticas,* en el epígrafe IV.2.2.2.

Asimismo, y como decíamos en líneas anteriores, los procedimientos que conforman este tipo de aproximación son de carácter instrumental *(conceptos metodológicos orientativos)* susceptibles de ser sustituidos por otros en cuanto se revelen más eficaces u operativos para la consecución del fin que se pretende, siendo, pues, independientes del sistema teórico-doctrinal propiamente dicho.

En el caso particular del tratado de F. Pacheco, el alcance que adquieren estas cuestiones en comparación, por ejemplo, con su contemporáneo Carducho, resulta muy significativo, constituyendo de hecho uno de sus rasgos distintivos en cuanto discurso teórico-doctrinal sobre la pintura.

Junto a estos enfoques teóricos que, en función de determinados objetivos e intereses, toman como objeto de reflexión a la pintura propiamente dicha en sus distintas vertientes, se pueden constatar otras aproximaciones teóricas en las que el foco de atención deja de ser la pintura en cuanto tal para pasar a centrarse en una serie de aspectos, que, no obstante, forman parte igualmente del dominio de la pintura y del fenómeno pictórico. En lo que concierne a esta cuestión, nos ceñimos nuevamente a lo examinado en los discursos que constituyen nuestro corpus, apelando como en otras ocasiones a la viabilidad y necesidad de un desarrollo ulterior.

Por su parte, la reseña de estos enfoques, que un principio puede parece intrascendente o pueril, no deja de ser significativa, si atendemos a lo que implica. Desde un punto de vista general: diversificación de los puntos de interés, expansión del ámbito de reflexión de la teoría, enriquecimiento epistemológico, etc.; desde el punto de vista particular de los discursos analizados, la presencia de estas distintas aproximaciones teóricas se relaciona directamente con el carácter compilatorio y enciclopédico que dichos discursos asumen, queriendo configurarse en una sistematización lo más completa, global y abarcadora posible de todo el conocimiento relativo a la pintura.

[T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR (reflexión en torno a los artífices, artistas y pintores): aproximación teórica cuyo objeto de reflexión central lo constituye el sujeto propiamente dicho de la creación pictórica, el cual se configura, en virtud de dicho proceso teórico, en una auténtica unidad epistemológica de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística, generando todo un ámbito semántico-nocional propio, que nosotros hemos procurado plasmar en la estructura conceptual del tesauro: tipos de pintores o sujetos agentes de la pintura -[GA]-; facultades, aptitudes y destrezas que se le requieren, atribuyen o reconocen -[GF-23.1]-; conceptos psico-espirituales relacionados con su naturaleza y temperamento particular -[GF-23.2]-, etc. Son éstos, por tanto, los ámbitos en torno a los

que se mueve la teorización sobre el sujeto creador en nuestros tratados principales de pintura.

Además de los conceptos asociados a dichos campos, esta aproximación teórica se encuentra también estrechamente vinculada a las *categorías de clasificación de los agentes,* esto es, aquellos conceptos clasificatorios por los que se establecen, en función de diversos criterios, los distintos tipos de artistas y pintores; y a las *categorías de calificación o enjuiciamiento crítico de los artífices*, esto es, los conceptos críticos de diversa naturaleza que constituyen la escala de valor más o menos dogmática a partir de la cual se establece su mayor o menor calidad, competencia y genialidad[125].

Obviamente, este marco de reflexión teórica interconecta con los otros enfoques señalados, encontrándose a veces unidos de manera indisociable. Así, toda la teoría orientada a la actividad pictórica tiene que contar irremediablemente con el sujeto-creador, y a su vez, la teorización sobre el sujeto-creador acusa las influencias de este enfoque. La diferencia estriba en el distinto núcleo epistémico: la actividad pictórica en un caso, el sujeto de dicha actividad, en otro.

Por lo que respecta a las diversas concepciones e ideologías imperantes en torno a este sujeto-agente de la pintura, véase lo dicho bajo el marco de teorización § [M-1.5] *Concepciones en torno al sujeto-creador,* en el capítulo IV.4.

→ [T-3] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA PRAXIS PICTÓRICA
→ [T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
→ [M-1.5] CONCEPCIONES EN TORNO AL SUJETO-CREADOR (PINTOR, ARTÍFICE, ARTISTA)
→ [M-2.2.2] REGLAMENTACIÓN Y NORMATIVIZACIÓN PICTÓRICA (CONTROVERSIAS)

[T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA: estrechamente vinculada a la teoría sobre el sujeto-creador, podemos definir este enfoque como aquél en el que el objeto principal de teorización lo constituye el propio proceso de creación pictórica, sobre todo en lo que éste tiene de dimensión psico-espiritual; se trata, por tanto, de la reflexión acerca de la naturaleza misma de la generación artística, así como de la esencia y cauces de la creatividad. No obstante, en cada caso particular, este enfoque se desarrollará con distinto grado de profundidad especulativa y con diverso nivel de abstracción[126].

De hecho, nuestros autores, en consonancia con el carácter general de la teoría artística española, más orientada a lo pragmático y material, eluden conscientemente cualquier tipo de planteamiento excesivamente abstracto o inasible, lo que no quiere decir que este enfoque no se encuentre presente en sus discursos[127]. Lo que sí constatamos es que, precisamente como consecuencia de esa tendencia hacia las cuestiones más pragmáticas y más directamente relacionadas con el proceso de creación artística en lo que éste tiene de

[125] En relación con estos conceptos, véase § [O-1.7.4.9.1.2.1.4] *Conceptos clasificatorios de agentes* y § [O-1.7.4.9.2.3] *Categorías calificativas de los artífices,* en el epígrafe IV.2.2.2.

[126] Por lo que respecta a este tipo de aproximación teórica, el mejor y más completo análisis sigue siendo el de PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit.*

[127] "[...] esto es hablando de la Pintura visible, o actuada; que la intelectiva, o especulativa, abstraída de la materia, me parece no ser por ahora necesaria a tus duda, por ser mas filosófica de lo que a nuestro propósito conviene". (CARDUCHO, V., *ob. cit.*, p. 154). A esta circunstancia también contribuye el carácter divulgativo que asumen explícitamente estos tratados, con lo cual, independientemente de la mayor o menor soltura que puedan poseer nuestros autores a la hora de acometer este tipo de cuestiones, también es cierto que se ven abocados a adecuar el nivel de su discurso a un público medio.

conformación material y efectiva, esta aproximación teórica también va a tener en cuenta estos aspectos, convergiendo con la teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis.

Por lo que respecta a nuestro tesauro, este enfoque se aborda y analiza especialmente en los ámbitos [GF-24.1] y [GF-24.2] de la estructura semántico-nocional (sección 3.3.), en los que se puede verificar el tipo de conceptos abstractos, de naturaleza psico-espiritual y de raigambre filosófica que este marco de teorización introduce en la epistemología pictórico-artística[128].

→ [T-3.] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA PRAXIS PICTÓRICA
→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR
→ [M-1.5] CONCEPCIONES EN TORNO AL SUJETO-CREADOR (PINTOR, ARTÍFICE, ARTISTA)
→ [M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA
→ [M-2.1.3.1.1.2] MARCO PLATÓNICO Y NEOPLATÓNICO

[T-6] TEORÍA SOBRE LA BELLEZA Y LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS: enfoque teórico cuyo objeto principal de teorización lo constituye, bien el concepto de belleza y las categorías estéticas consideradas en abstracto, bien el modo en el que éstas se manifiestan de manera concreta en las representaciones pictóricas: en qué consisten, cómo se jerarquizan en el sistema valorativo de la época, y cuáles son los procedimientos mediante los cuales se pueden alcanzar durante el proceso de realización material de la obra. Es, pues, el tipo de aproximación teórica que se vincula directamente a las categorías estéticas, cuya definición y descripción pretende; a las propiedades estético-formales que se atribuyen a las imágenes pictóricas; así como a los conceptos críticos, a partir de los cuales no sólo se describe la configuración de las imágenes artísticas desde este punto de vista estético-formal y expresivo, sino también se las evalúa y enjuicia[129].

Por lo que respecta a nuestro tesauro, los aspectos relacionados con este tipo de aproximación teórica se abordan y analiza en los ámbitos [AB-2.3] *Atributos y propiedades de las imágenes*; [TE-12] *Conceptos y categorías estéticas, estilísticas y críticas: especies de belleza* y [MT-7.2] *Categorías de calificación y criterios de enjuiciamiento crítico: perfección (es) de la imagen representativa* (sección 3.3. del tesauro), desarrollándose en este último la escala de valor axiomática en virtud de la cual se juzga el grado de perfección de las imágenes representativas.

→ [M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA
→ [M-2.2.1] NATURALIMO-MÍMESIS O DOCTRINA DE LA MÍMESIS PICTÓRICA
→ [M-2.2.3] DOCTRINA DEL *UT PICTURA POESIS*
→ [M-2.2.4] DOCTRINA DEL *DOCERE ET DELECTARE*
→ [M-2.2.5] CONTROVERSIA DIBUJO VS COLOR

[128] Para más información acerca de cómo nuestros teóricos entienden dicho proceso de creación artística, consúltense en la sección 4.1. del tesauro los registros [GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística* y [GF-24] *Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística*, así como los conceptos clasificados bajo estas categorías.

[129] En relación con estos conceptos, véase § [O-1.7.4.1] *Categorías estético-formales y estilísticas*; § [O-3.4.2.1] *Atributos y propiedades estético-formales y estilísticos* y § [O-1.7.4.9.2] *Categorías de calificación y enjuiciamiento*, en el epígrafe IV.2.2.2.

[T-7] TEORÍA SOBRE LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS: aproximación teórica cuyo objeto principal de reflexión lo constituyen las *maneras*, *modos* o estilos -individuales o generales- operativos en el dominio pictórico. Es, pues, esta aproximación la que da lugar a la formulación de los conceptos estilísticos en sus diversas vertientes: categorías estilísticas, consideradas en abstracto; los estilos como categorías de clasificación; y los estilos, modos o maneras en cuanto conceptos crítico-descriptivos de las realidades sobre la que se aplican[130].

En el periodo que consideramos, se trata de un enfoque que reviste un significativo interés, no sólo por lo que implica en relación con la definición y descripción de estos modos o estilos -cómo se entiende el propio concepto de estilo o manera, cuáles se identifican y cómo se enjuician críticamente-, sino también porque es en este contexto teórico donde se plantea y resuelve la dialéctica entre la unicidad y homogeneidad que impone el modo bueno y verdadero, categorizado como perfecto y universalmente válido, y la diversidad de modos y maneras implícita en la individualidad propia de los artífices[131].

Por lo que respecta a nuestro tesauro, los aspectos relacionados con este tipo de aproximación teórica se abordan y analiza en las subcategorías [SM-36.1] *Conceptos generales (modos y maneras)* y [SM-36.2] *Modos, maneras y estilos pictóricos* (sección 3.3.)

[T-8] TEORÍA SOBRE LA RECEPCIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA: enfoque teórico en el que el objeto principal de reflexión lo constituye la relación que se establece entre la obra pictórica y el espectador. En el periodo que estudiamos, y en función de los discursos analizados, ésta se desenvuelve, fundamentalmente, entre dos parámetros: por una parte, las cualidades visuales de la imagen representativa, con especial hincapié en su capacidad de ilusionismo óptico y, por tanto, de ambigüedad perceptual, factor que se esgrime como criterio de superioridad al asociarse a una mejor disposición para llevar a cabo la *mímesis* y la imitación semejante. También las posibilidades de delectación puramente sensorial que ofrece la imagen pictórica a partir de una determinada configuración estética son objeto de tratamiento en estos discursos, aunque en menor medida y siempre en segundo término.

Por otra parte, se alude insistentemente a las capacidades propagandísticas, doctrinales y persuasivas de la imagen pictórico-artística, especialmente de índole moralizante y catequética, reflexión que se lleva a cabo, por tanto, bajo el marco de la instrumentalización contrarreformista y católica. Puesto que nuestros autores -y especialmente Pacheco- se encuentran comprometidos ideológica, moral y estéticamente con los presupuestos y demandas de la instancia eclesiástica, en sus discursos las primeras consideraciones, aunque con una validez y legitimidad en sí mismas, acaban subordinándose a las segundas, valorándose, pues, en función de cómo contribuyen a los fines persuasivos y catequéticos.

Asimismo, este enfoque teórico también aborda las cuestiones relativas a la crítica externa, estableciéndose en este sentido la confrontación entre las capacidades de juicio del entendimiento y de la visión. Por lo que concierne a Carducho y Pacheco, esta confrontación se resuelve en la complementariedad que se postula entre ambas potencias.

---

[130] En relación con estos conceptos, véase § [O-1.7.4.1] *Categorías estético-formales y estilísticas*; § [O-1.7.4.9.1.2.1.5] *Categorías de clasificación estilística*; § [O-1.7.4.2] *Estilos, modos, movimientos y escuela* y § [O-1.7.4.9.2] *Categorías de calificación y enjuiciamiento*, en el epígrafe IV.1.2.2.2.

[131] En relación con esta problemática, consúltense en la sección 4.4. del tesauro los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b).

IV.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: ESTRUCTURA SEMÁNTICO-NOCIONAL Y TIPOLOGÍA CONCEPTUAL

MENU SALIR

IV.2.1. DIMENSIÓN COGNOSCITIVA PICTÓRICO-ARTÍSTICA Y ESTRUCTURA SEMÁNTICO-NOCIONAL DEL TESAURO

IV.2.1.1. Dimensión cognoscitiva pictórico-artística. Consideraciones generales

Todos estos fenómenos relacionados con la teoría sobre las artes que acabamos de describir, convergentes y mutuamente interactuantes, nos vienen a poner de manifiesto la complejidad de la dimensión cognoscitiva artística que se configura como consecuencia del proceso de teorización iniciado en la Edad Moderna. En las líneas siguientes, procuraremos glosar algunas de sus características más significativas, para concluir exponiendo la estructura de conocimiento que, sistematizada y codificada, constituye el fundamento conceptual del tesauro que presentamos.

1. El universo epistémico que surge desde esta reflexión teórica y que caracteriza el dominio de las artes en cuanto ámbito del conocimiento se nos presenta en el siglo XVII como una estructura flexible, cuyos conceptos, en su mayor parte, difícilmente pueden ser considerados al modo de la Lógica tradicional, esto es, como entidades bien delimitadas y netamente establecidas; por el contrario, se nos revelan como categorías amplias, de bordes o límites difusos, llegando a veces a convertirse en verdaderos nudos o aglomerados nocionales constituidos por una diversidad de especificaciones conceptuales, redefiniciones y reinterpretaciones particulares que convergen y se solapan entre sí.

A esto hay que añadir la indeterminación -o indefinición- que encontramos en un buen número de estos conceptos artísticos como consecuencia de la ambigüedad desde la que son formulados o definidos en

los mismos discursos, lo que origina frecuentes deslizamientos de sentido. No obstante, esta indeterminación también puede ser debida en ocasiones a la dificultad que es inherente al propio ejercicio interpretativo. En cualquier caso, a la hora de codificar o sistematizar la estructura de conocimiento pictórico-artística, hay que contar con estas vaguedades nocionales, bien sean éstas originadas por la problemática interpretativa con la que se encuentra el historiador del arte, bien sean causa de la propia indeterminación que en sí mismos puedan presentar los conceptos en su formulación teórica.

A su vez, este universo epistémico también se nos presenta heterogéneo por lo que respecta a su consistencia y especificidad nocional. Así, mientras que algunos conceptos se encuentran muy bien establecidos y definidos, otros, en cambio, se hallan en pleno proceso de conformación, como corresponde, por otra parte, a una época en la que se está iniciando propiamente -y nos referimos en concreto al contexto español- la teoría sobre las artes en general y sobre la pintura en particular.

Este proceso podrá conducir a la consolidación del concepto en cuestión, estableciéndose como uno de las unidades nocionales integrantes de la epistemología pictórico-artística, o a su disolución definitiva, teniendo, por tanto, una presencia efímera como parte de dicha epistemología. Una presencia que, pese a todo, habrá que reseñar como tal, atendiendo a su operatividad e importancia en el periodo en el que se nos muestra como actuante en la teorización sobre las artes, y especificando, asimismo, su restricción temporal. En consecuencia, resulta frecuente constatar zonas fluctuantes y de transición, difícilmente sistematizables de un modo fijo o rigurosamente definido.

Pues bien, a todas estas características de flexibilidad, solapamiento, ambigüedad, indefinición, fluctuaciones, etc. responde la categoría de *macroconcepto* que describimos en el capítulo III.1.2, concebida específicamente como instrumento metodológico y teórico para el estudio, análisis y codificación de este tipo de universo nocional.

A lo dicho, hay que añadir, además, las particularidades que impone el contexto español y el uso específico que se va a hacer en nuestro país del

aparato de conceptos que llega sobre todo de Italia. Puesto que en España la teoría sobre las artes se inicia con posterioridad, cuando comienza dicho proceso de teorización los autores se encuentran con la existencia de unas categorías de pensamiento artístico ya configuradas y con una tradición teórica que es necesario adecuar y adaptar a la singularidad de la realidad pictórico-artística española, a lo que se une un tipo de recepción que con frecuencia suele distorsionar o alterar el sentido originario de los términos y conceptos que adopta.

Asistimos, pues, a la reinterpretación del aparato de conceptos y de los sistemas de pensamiento importados; a la reutilización de dichos conceptos y formulaciones teóricas específicas, según las intenciones o concepciones particulares de cada autor; a su acomodación respectiva al contexto cultural y a la situación histórico-artística (social, teórica, profesional, etc.) de España; al establecimiento de equivalencias conceptuales y también de falsos equivalentes, etc.; todo lo cual da lugar a variaciones en la extensión semántica de los conceptos, a cambios de posición en el sistema nocional y a desviaciones de sentido, que no hacen más que contribuir a ese carácter difuso con el que se nos presenta la epistemología artística abordada en su globalidad. Asimismo, esto nos obliga a considerar en los discursos analizados una doble realidad teórico-nocional: la foránea, que sirve de inspiración, autoridad y fundamento; y la propiamente española, que se construye sobre aquélla[1].

2. Otro aspecto importante en lo que concierne a la dimensión cognoscitiva pictórico-artística viene dado por la diversificación que ésta experimenta: en primer lugar, debido a la propia incidencia del punto de vista teórico sobre el dominio de las artes, según expusimos en el epígrafe IV.1.2.1.; y, en segundo lugar, como consecuencia de la diferenciación que con posterioridad también experimentarán los enfoques teóricos, con su correspondiente diversidad de concepciones sobre el hecho pictórico, tipologías conceptuales, etc. Presenciamos, por tanto, la conformación de

[1] En relación con la representación gráfica de esta dualidad teórico-nocional y su tratamiento específico en el tesauro, recuérdese lo dicho en el epígrafe III.1.2.1.ac.

una pluralidad de ámbitos cognoscitivos pictórico-artísticos que se interrelacionan e influyen mutuamente.

Así, junto a aquella primera dualidad que se establecía entre la *dimensión teórico-científica* propiamente dicha, esto es, aquélla que desarrolla y construye un conocimiento especializado teórico desde el nuevo punto de vista adoptado; y la *dimensión tecnológico-factual o empírica*, es decir, la que no ha sido objeto de intermediación intelectual ni de construcción mental, y se encuentra más directamente vinculada a la realidad material de las artes en su condición de actividad técnica, hay que considerar también la dualidad que se establece entre la pintura concebida como actividad específica, que es lo que constituye su dimensión pragmática propiamente dicha; y la Pintura en su condición de concepto teórico en sí, entidad abstracta y mental, susceptible de intelectualización y construcción epistemológica. A su vez, cada una de estas vertientes también podrá ser objeto de diversificación conceptual y teórica, propiciando la constitución de subámbitos diferenciados en función de la naturaleza y condición de sus conceptos.

A todo ello hay que añadir, además, el propio ejercicio autorreflexivo que la facultad de la Pintura desarrolla sobre sí misma una vez que empieza a tomar conciencia de su especificidad y entidad como tal disciplina especializada, configurándose, pues, conjuntamente un ámbito cognoscitivo de índole metadisciplinar.

3. Por otra parte, la diversificación de estas formas de aproximación teórica que tiene lugar sobre todo durante el siglo XVI comporta una serie de factores que también van a ejercer una influencia efectiva sobre el concepto de Pintura en sí y, en consecuencia, sobre la propia dimensión cognoscitiva pictórico-artística.

Así, por ejemplo, hay que considerar la diferenciación que se produce en la condición misma de los autores, que en el siglo XVI dejarán de ser exclusivamente artistas. La pintura se convierte, pues, en objeto de disquisición teórica para filósofos, juristas, moralistas, teólogos; en suma, para *eruditos o varones doctos* de toda índole. De este modo, la pintura, en cuanto objeto epistemológico de esta teoría artística diversificada, también

se redefine en virtud de la relación que mantiene con su autor, ya que según sea su propia condición, objetivos e intereses, éste adoptará un tipo de aproximación teórica u otra. La atención podrá centrarse, por ejemplo, en la pintura específicamente, considerada como núcleo epistémico del desarrollo teórico; o ser ésta sólo parte de una construcción teórico-conceptual más amplia; el autor podrá interesarse por la pintura como concepto global o sólo por alguno de los aspectos a ella asociados, variando a su vez en cada caso la importancia cualitativa y cuantitativa de éstos, etc. En definitiva, lo que nos encontramos es una pluralidad de conceptualizaciones diferentes desarrolladas en torno a un objeto epistemológico común: la Pintura, que convergen y se superponen en el espacio epistémico general.

Esta diversificación también se relaciona directamente con un fenómeno muy significativo desde el punto de vista teórico, que afecta a la propia estructura cognoscitiva, y cuyas implicaciones conceptuales y terminológico-lingüísticas no resultan menos interesantes. Hablamos concretamente de la extensividad que experimenta la teoría sobre las artes a partir sobre todo del siglo XVI, expandiéndose a otros contextos y ámbitos del saber más allá de lo que podríamos considerar el espacio específicamente pictórico-artístico, es decir, el que se vincula directamente al dominio de la Pintura en su doble condición de actividad y disciplina teórico-científica[2].

Las implicaciones que de este hecho se deducen son evidentes: por una parte, la Pintura queda convertida en objeto epistemológico común de una diversidad de áreas de conocimiento y facultades disciplinares que concurren en el fenómeno de la teorización sobre las artes, con la consiguiente ampliación y flexibilización de los límites de la epistemología artística; por otra, se hace inevitable la circulación y convergencia de unidades conceptuales procedentes de distintos ámbitos del saber, que

[2] Este hecho se relaciona, a su vez, con uno de los aspectos que Panofsky ("Artist, Scientist, Genius..., *ob. cit.*, pp. 121 y ss.) considera más característicos del Renacimiento: la *descompartimentación*, que no es otra cosa, en realidad, que la configuración de la esfera de conocimiento como una continuidad de conceptos en relación. No obstante, en el siglo XVII la situación cambiará, cuando la tendencia a la especialización del conocimiento imponga otro orden de cosas. Entonces, nos encontraremos con los esfuerzos de nuestros teóricos por delimitar el ámbito de actuación específico de la pintura, tanto práctico como teórico.

acabarán incorporándose al aparato nocional de la pintura como conceptos específicos. De este modo, se contribuye al crecimiento, diversificación y heterogeneidad de la dimensión cognoscitiva artística y de la propia naturaleza de sus conceptos artísticos, de distinto origen y procedencia. Así, podemos encontrar conceptos con un componente teológico, retórico, jurídico, filosófico, etc[3].

4. Por otra parte, las formas de teoría y, en consecuencia, la Pintura y su dimensión cognoscitiva, también se redefinen y diversifican en función del público al que se dirigen los discursos artísticos, que a partir también del siglo XVI deja de estar conformado de modo exclusivo por artistas y especialistas[4]. Además de las implicaciones sociológicas que se deducen en relación con la importancia que adquiere la pintura en cuanto fenómeno sociocultural y la función divulgativa y propagandística que, paralelamente, asume ahora la teoría de las artes, esta proyección origina una diversificación en la esfera de conocimiento artística que afecta, en esta ocasión, a su grado de especificidad o generalidad, dando lugar a toda una serie de posiciones matizadas que oscilan entre un conocimiento artístico específico, que es el que corresponde propiamente a sus especialistas, y otro más general o divulgativo, puesto al alcance de un público amplio de aficionados y curiosos.

Estos distintos niveles de especialización también van a tener su proyección correspondiente desde el punto de vista terminológico, con la conformación de una terminología más específica y técnica, y otra más divulgativa y de alcance general[5].

[3] Por lo que respecta a este tipo de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, donde se aborda expresamente esta cuestión.

[4] La proyección de la teoría de las artes hacia un público amplio de no especialistas estaba ya implícita en la obra de Alberti, *Della Pictura*, destinada, junto a los artífices, a los lectores cultos humanistas.

[5] En relación con los tipos de términos pictórico-artísticos, véase el capítulo VI.3, dedicado específicamente a ellos.

IV.2.1.2. Conformación de la estructura semántico-nocional del tesauro pictórico

Todos estos fenómenos y aspectos que hemos descrito en este y en el capítulo precedente constituyen los parámetros que hemos adoptado como guía para la construcción y configuración concreta de la estructura cognoscitiva pictórico-artística que desarrolla nuestro modelo de tesauro, la cual, como señalamos en páginas anteriores, procura combinar la codificación y sistematización realizada a posteriori -con su inevitable componente de artificialidad- y la adecuación a la dimensión nocional y epistemológica tal y como ésta se nos presenta en los discursos teóricos analizados.

Por lo que respecta a la dimensión propiamente nocional, esta codificación y sistematización se ha desarrollado a un triple nivel, trabajando sobre tres aspectos que constituyen otros tantos componentes del tesauro pictórico-artístico: **1**. áreas, categorías y grupos semánticos; **2.** conceptos; y **3.** relaciones. A continuación, nos centraremos en la delimitación de la dimensión cognoscitiva en campos y categorías semántico-nocionales, señalando los criterios generales que han regido en su articulación. En los epígrafes siguientes, expondremos las tipologías de conceptos y de relaciones.

Recordemos que es la representación gráfica de esta estructura jerarquizada lo que constituye propiamente las secciones 3.1. y 3.2. de la parte terminográfica del tesauro, según indicamos en el capítulo correspondiente [III.1.2.], mientras que la información correspondiente a cada una de estas delimitaciones semántico-nocionales se puede consultar en sus registros respectivos, reunidos en la sección 4.1. del corpus conceptual.

Los criterios principales por los que nos hemos regido para la delimitación de las áreas, categorías y campos semánticos que configuran la macroestructura del tesauro, tal y como aparece en las pp. 227 y ss. han sido, por tanto, los siguientes.

1. La consideración de *las diversas vertientes conceptuales* que constituyen la noción multidimensional de la Pintura en el periodo que consideramos, las cuales aparecen recogidas y sintetizadas en el gráfico de la fig. 1 de la sección 2.1.3. del tesauro (vol. III). Hemos contemplado, pues, una dimensión de la Pintura en cuanto actividad y técnica específica (*dimensión pragmática y tecnológica*); una dimensión conceptual de la Pintura como entidad empírico-visual e imagen representativa; y una dimensión conceptual de la Pintura en su condición de facultad profesional.

Cada una de estas dimensiones se articula, a su vez, en una serie de categorías y subcategorías vinculadas específicamente a la dimensión a la que se asocian. Así, en el área semántica dedicada a la dimensión pragmática, encontramos, por ejemplo, la categoría en la que se ordenan, clasifican y describen los diversos sujetos-agentes que constituyen propiamente el plano de creación pictórica [GA]; la categoría en la que se registran los medios, recursos y modos con los que cuenta este sujeto-creador para el ejercicio de su actividad [SA], [SM], [SU]; la preceptiva vinculada [SP]; la categoría en la que se sistematizan las fases del proceso creativo y los tipos de actividades [AA] y [AF], etc. Todo ello, puntuado, a su vez, por la dimensión propia y específica de la pintura sagrada, que aparece como un parámetro recurrente en cada uno de los subgrupos semántico-nocionales considerados. Así, podemos encontrar subcategorías como *<agentes relacionados con la pintura sagrada>*; *<colectivos e instituciones sagradas>*; *<reglas y preceptos teológico-religiosos>*; *<maneras de obrar en la pintura sagrada>*, etc.

2. La configuración, condición y naturaleza de la teoría pictórico-artística, así como los diversos fenómenos que constituyen y caracterizan el proceso de teorización, según éstos han quedado definidos en las páginas precedentes. A este criterio responde, por ejemplo, la categoría dedicada a los conceptos teóricos formulados a partir de los distintos modos de conceptualización operativos en la teoría artística durante el periodo considerado [TT], en la que hemos distinguido, a su vez, dos subcategorías básicas: los conceptos construidos o redefinidos mediante la conceptualización metafórica [TT-11] y los conceptos definidos en la

operación de *división en partes de la Pintura* [TT-12], cuya ordenación y clasificación nos permite construir y visualizar gráficamente los distintos sistemas pictóricos formulados en los discursos teóricos. Como diremos más adelante, toda la parte de la estructura semántico-nocional que denominamos [TES.I.1] responde, de hecho, a este criterio.

3. Las sistematizaciones y clasificaciones realizadas por los propios autores consultados -con mayor o menor grado de rigurosidad-, que son las que, en consecuencia, se encuentran desarrolladas explícitamente en los discursos. En estos casos, dichas clasificaciones han sido transvasadas literalmente a la estructura del tesauro. Considérese, por ejemplo, la tipología de los géneros de pintura [NP-62]; los tipos de pintores [GA-21.4.2], etc. También hemos tenido en cuenta los sistemas nocionales implícitos, los cuales han debido ser objeto, por nuestra parte, de un análisis previo para su codificación posterior en el tesauro. Por ejemplo, el sistema de las categorías calificativas o conceptos críticos.

4. Atendiendo también a la naturaleza de la epistemología artística, configurada en muchos casos, según hemos dicho, por categorías semánticas amplias constituidas a partir de reinterpretaciones y redefiniciones conceptuales que se solapan, hemos establecido categorías semántico-nocionales que se constituyen, en realidad, en el análisis y sistematización de alguno de estos *macroconceptos*. Es el caso, por ejemplo, de la categoría dedicada a la noción de *idea* [BI-26] o a la de *manera* [SM]. Lo que nos ofrecen, pues, estos campos es la identificación, análisis y ordenación de las distintas redefiniciones y reinterpretaciones que configuran estos *macroconceptos*, que se nos presentan así desglosados en sus diversas unidades nocionales vinculadas.

5. Otro de los aspectos que han formado parte de nuestros criterios ha sido la voluntad de centrar la atención en aquellos problemas de equivocidad y ambigüedad más relevantes, a fin de procurar, mediante la clasificación y estructuración de las unidades nocionales y de sus términos correspondientes, una mayor claridad. A este objetivo responde, por ejemplo, el sistema dedicado a los tipos de actividades imitativas [AF-45.3] -

esto es, a las *formas de imitación*-, ya que, de acuerdo con las distintas reformulaciones que experimenta el concepto de *mímesis*, `imitar´ puede significar desde la copia literal de aquello que es objeto de representación, sin posibilidades de desviación, hasta la recreación pictórica de una naturaleza proporcionada, embellecida y perfecta, con toda una variedad de posibilidades intermedias.

6. Junto a estos criterios señalados, debemos tener en cuenta que esta parte del tesauro ha sido concebida, además, de manera dual, por lo que podemos hablar de dos *microestructuras* o *microconstrucciones*: concretamente lo que hemos denominado [TES I.1] y [TES I.2], cada una de las cuales responde a dos puntos de vista diferentes en la ordenación de la esfera de conocimiento pictórico-artística.

a) En la primera de ellas, TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: TIPOLOGÍAS Y FUNCIONES TEÓRICO-NOCIONALES, hemos considerado los conceptos propios de esta teoría, tanto los *metateóricos*, es decir, aquéllos que sirven para la construcción teórica propiamente dicha o desempeñan alguna función en ella –*axiomáticos*, *axiomáticos directivos*, *categorías de conceptualización*, *criterios de enjuiciamiento*, etc.[6]-, como los conceptos que en el siglo XVII conforman la epistemología teórico-artística propiamente dicha, esto es, aquéllos que han sido objeto específico de definición, intelectualización y construcción durante los procesos de teorización.

Así pues, esta primera microestructura se encuentra configurada por tres grandes áreas semánticas: la *metateórica* [M], que incluye tanto la *epistemología no artística asociada*[7] [MA] como la propiamente artística [MT]; el ámbito dedicado a los conceptos epistemológicos de la teoría pictórica [T]; y el área semántica [H], en el que queda reflejada la

[6] En relación con este tipo de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, donde abordamos específicamente la tipología conceptual pictórico-artística desde este enfoque teórico.

[7] Por *metateoría asociada* vamos a entender aquel conjunto de conceptos, vinculadas a otras disciplinas o ámbitos del conocimiento, no pertenecientes, por tanto, al dominio artístico propiamente dicho, pero que son utilizados para la propia construcción y fundamentación teórica mediante las operaciones de préstamo y metáfora conceptual, fundamentalmente En relación con este tipo de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto § [C-2.1] *Conceptos metateóricos*.

conceptualización metadisciplinar del dominio pictórico-artístico en los ejes diacrónico, sincrónico y geoespacial.

b) En la segunda, ÁREAS SEMÁNTICAS DEL CONCEPTO MULTIDIMENSIONAL DE PINTURA: ESTRUCTURA TEMÁTICO-NOCIONAL DEL ÁMBITO DE LA PINTURA, el criterio general adoptado ha sido la estructuración en función de las áreas semánticas y campos nocionales asociados a las diversas dimensiones conceptuales que, según hemos señalado más arriba, conforman la Pintura en el siglo XVII, y según éstas aparecen tratadas en los discursos teóricos. Puesto que estas dimensiones y sus conceptos asociados son susceptibles, a su vez, de constituirse en objeto de tratamiento específico por parte de la teoría, con mayor o menor grado de profundidad y desarrollo cognoscitivo, los conceptos clasificados en esta parte, en la medida en que hayan sido objeto concreto de definición y formulación teórica, también puedan aparecer en la primera, construida desde el punto de vista específico de la teoría artística.

A continuación, representamos gráficamente la macroestructura cognoscitiva pictórico-artística que proponemos, construida según los parámetros anteriormente señalados. Esta misma estructura es la que se desarrolla en la sección 3. de la parte terminográfica del tesauro.

MENU SALIR

ESTRUCTURA COGNOSCITIVA DEL ARTE DE LA PINTURA Y DE SU TEORÍA

El profundo piélago y el agradable campo de la pintura[1]

[TES I. 1] TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: TIPOLOGÍAS Y FUNCIONES TEÓRICO-NOCIONALES

[M] **METATEORÍA: CONCEPTOS, CATEGORÍAS Y FUNCIONES DE LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

Epistemología no artística asociada

[MA] **CONCEPTOS Y SISTEMAS DE PENSAMIENTO ASOCIADOS A LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[MA-1] ÁMBITO DE REFLEXIÓN FILOSÓFICA

[MA-2] ÁMBITO DE REFLEXIÓN TEOLÓGICO-MORAL

[MA-3] RETÓRICA, POÉTICA Y ORATORIA

Epistemología teórica pictórico-artística (s. XVII)

[MT] **EPISTEMOLOGÍA METATEÓRICA**

[MT-4] INSTRUMENTOS DISCURSIVOS Y DE TEXTUALIZACIÓN: CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICO-TEXTUAL

[MT-5] RECURSOS PARA LA EXPOSICIÓN Y CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-DOCTRINAL

[MT-6] CATEGORÍAS CON UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA EN EL SISTEMA TEÓRICO-NOCIONAL

[MT-7] ESCALAS DE VALOR AXIOMÁTICO: SISTEMAS DE LAS CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO CRÍTICO

[1] PACHECO, F., *ob. cit.,* pp. 67 y 129.

[T] **CONCEPTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA TEORÍA PICTÓRICA**

[TP] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA**

[TP-8] EPISTEMOLOGÍA METADISCIPLINAR DEL ARTE DE LA PINTURA
↘ [HD], [HH]

[TP-9] DIVERSIFICACIONES TEÓRICAS Y REDEFINICIONES CONCEPTUALES DE LA PINTURA

[TP-10] CONCEPTOS VINCULADOS Y CONSTITUTIVOS DEL CONCEPTO DE PINTURA

[TE] **EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA, CRÍTICA Y Y AXIOLÓGICA**

[TE-11] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[TE-12] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS ESTÉTICAS, ESTILÍSTICAS Y CRÍTICAS
↘ [MT-7.2], [SM-36]

[TT] **EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICA SEGÚN LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA**

[TT-13] CONCEPTOS REDEFINIDOS MEDIANTE CONCEPTUALIZACIÓN METAFÓRICA

[TT-14] SISTEMAS DE LA PINTURA: DIVISIÓN Y CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DEL CONCEPTO DE PINTURA

Proyección de la reflexión teórica sobre el ámbito pictórico-artístico

[H] **CONCEPTUALIZACIÓN DEL DOMINIO DE LA PINTURA: SINCRONÍA Y DIACRONÍA "PICTÓRICO-ARTÍSTICA"**

[HH] **HISTORIOGRAFÍA Y GEOGRAFÍA DE LA PINTURA: ORDENACIÓN ESPACIO-TEMPORAL (CRONOTOPO)**

[HH-16] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS: PERIODIZACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[HH-17] ÁMBITOS GEOESPACIALES DE LA PINTURA: CONFIGURACIÓN TERRITORIAL Y CONCEPTOS RELACIONADOS

[HD] **ESTRUCTURA DE CONOCIMIENTO Y ÁMBITO PROFESIONAL: SISTEMA(S) DE LAS ARTES Y DOMINIO DE LA PINTURA**

[HD-18] ORGANIZACIÓN GENERAL DEL ÁMBITO PROFESIONAL Y DISCIPLINAR: CATEGORÍAS GENERALES

[HD-19] ARTES: SISTEMAS Y ESPECIES

[MT-7.1]

[HD-20] FACULTADES Y DISCIPLINAS TEÓRICO-CIENTÍFICAS

[TES I.2] ÁREAS SEMÁNTICAS DEL CONCEPTO MULTIDIMENSIONAL DE PINTURA: ESTRUCTURA TEMÁTICO-NOCIONAL DEL ÁMBITO DE LA PINTURA

Dimensión conceptual pragmática y tecnológica: la pintura como actividad

[G] PLANO DE LA CREACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA: SUJETOS (AGENTES) DE LA PINTURA Y CONCEPTOS RELACIONADOS

[GA] **SUJETOS AGENTES DE LA PINTURA**

[GA-21] AGENTES: INDIVIDUOS

[GA-22] AGENTES: COLECTIVOS E INSTITUCIONES

[GF] **FACULTADES ARTÍSTICAS Y POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA**

[GF-23] FACULTADES DE LOS PINTORES Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA ARTÍSTICA

[GF-24] POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON
LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

[S] *MEDIOS*, *MODOS* Y *MANERAS* DE Y PARA LA CREACIÓN PICTÓRICA: LOS RECURSOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[SF] **FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA CREACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[SF-29] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[SF-30] TIPOS DE DOCUMENTOS Y FUENTES

[SP] ***PRECEPTOS Y REGLAS DE L`ARTE:*** **LA DOCTRINA DEL PINTOR**

[SP-31] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[SP-32] TIPOS DE REGLAS Y PRECEPTOS

[SA] **RECURSOS PARA LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN PICTÓRICA: SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE LA PINTURA**

[SA-33] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES CON UNA FUNCIÓN REPRESENTATIVA

[SA-34] ARTIFICIOS: TIPOS

[SA-35] SISTEMAS REPRESENTATIVOS Y FIGURATIVOS CODIFICADOS

[SM] ***MODOS Y MANERAS*** **DE LA PINTURA**

[SM-36] *MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA: OPCIONES ESTILÍSTICAS Y METODOLÓGICAS

↘ [TE-12]

[SM-37] *MODOS Y MANERAS* DE ACTUACIÓN Y EJECUCIÓN PICTÓRICA

[SU] **LOS MEDIOS MATERIALES: EL UTILLAJE DEL PINTOR**

[SU-38] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

[SU-39] INSTRUMENTOS PICTÓRICOS

[A] EL EJERCICIO DE LA PINTURA: FASES, OPERACIONES YACTIVIDADES

[AA] **ACTIVIDADES EXTERNAS AL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA**

[AA-41] ACTIVIDADES NO ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON EL ARTE Y LAS ARTES

[AA-42] ACTIVIDADES ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON LAS ESPECIES PICTÓRICAS

[AA-43] ACTIVIDADES NO PICTÓRICAS RELACIONADAS CON LAS PINTURAS Y SUS ARTÍFICES

[AA-48] EVENTOS Y ACONTECIMIENOS DEL ÁMBITO PICTÓRICO

[AF] **ACTIVIDADES Y FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA**

[AF-44] FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA

[AF-45] ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER GENERAL

[AF-46] ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER INTELECTUAL Y ESPECULATIVO

[AF-47] ACTIVIDADES RELACIONADAS CON LA EJECUCIÓN PLÁSTICO-FORMAL Y MATERIAL DE LA IMAGEN PICTÓRICA

La pintura como actividad susceptible de enseñanza y aprendizaje

[C] APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA PINTURA

[CC] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA PINTURA**

[CC-50] CONCEPTOS GENERALES, FASES Y ETAPAS

[CC-51] DISCIPLINAS, OBJETOS DE ESTUDIOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

[CC-52] MÉTODOS Y ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL APRENDIZAJE DE LA PINTURA

[E] ESPACIOS DE LA PINTURA

[EZ] **ESPACIOS PARA LA ACTIVIDAD PICTÓRICA**

[EZ-53] ESPACIOS PARA EL EJERCICIO Y ESTUDIO DE LA PINTURA

[EZ-54] ESPACIOS PARA EL COMERCIO DE LA PINTURA

[EZ-55] ESPACIOS RELACIONADOS CON LA PINTURA

Dimensión conceptual de la Pintura como entidad empírico-visual e imagen representativa

[B] REALIDAD EXTERNA VINCULADA A LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

[BI] **LOS OBJETOS DE IMITACIÓN O *EXEMPLARES* DE LA PINTURA**

[BI-25] CONCEPTOS GENERALES Y CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA

[BI-26] *IDEA* E IDEAS DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

[BO] **LOS OBJETOS DE LA INVENCIÓN: ARGUMENTOS Y *MATERIAS***

[BO-27] CONCEPTOS Y TIPOS GENERALES

[BO-28] MOTIVOS Y TEMAS PARTICULARES: CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DE LOS ARGUMENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[N] ENTIDADES EMPÍRICO-VISUALES Y PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD PICTÓRICA

[NE] **PINTURAS E IMÁGENES: ELEMENTOS, PARTES Y COMPONENTES**

[NE-57] CONCEPTOS GENERALES Y PARTES GENERALES

[NE-58] MOTIVOS Y COMPONENTES FIGURATIVOS

[NE-59] COMPONENTES FORMALES, COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES

[NE-60] OTROS ELEMENTOS Y COMPONENTES

[NP] **PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[NP-61] PRODUCTOS ARTÍSTICOS NO PICTÓRICOS

[NP-62] PRODUCTOS PICTÓRICOS

[R] PLANO DE LA RECEPCIÓN ARTÍSTICA. RELACIÓN IMAGEN REPRESENTATIVA-ESPECTADOR

[RR] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECEPCIÓN PICTÓRICA Y LA CRÍTICA ARTÍSTICA**

[RR-74] *EFETOS* Y *FRUTOS* DE LAS OBRAS PICTÓRICAS

[RR-75] ESPECTADORES Y POTENCIAS DE LA RECEPCIÓN

[RR-76] OTROS CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECEPCIÓN

[RR-77] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

Dimensión conceptual de la Pintura como facultad profesional

[J] ÁMBITTO SOCIOECONÓMICO, LEGAL Y ADMINISTRATIVO[2]

[JS] **CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS, JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS**

[JS-78] CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS

[JS-79] CONCEPTOS JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS

[AB] SISTEMA ATRIBUTIVO PICTÓRICO-ARTÍSTICO

[AB-1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS

[AB-2] ATRIBUTOS DESCRIPTIVOS Y CALIFICATIVO-CRÍTICOS

[2] Excepto los conceptos relativos a individuos, instituciones y espacios, que quedan sistematizados en sus campos respectivos.

MENU SALIR

IV.2.2. TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA

Por lo que respecta a la sistematización de las tipologías de conceptos pictórico-artísticos, hemos seguido fundamentalmente dos criterios básicos:

1. la adecuación a la condición, naturaleza y características de los fenómenos asociados a la teoría, a los procesos de teorización y a la diversificación de las formas de aproximación teórica, según ha quedado expuesto en los epígrafes precedentes; y

2. la integración de los conceptos pictórico-artísticos, de naturaleza, pues, especializada, en una estructura nocional de carácter general, a fin de conformarnos con nuestra opción epistemológica de partida, según la cual entendemos y concebimos el espacio de conocimiento como un *continuum* de nociones en interrelación.

Para ello, hemos desarrollado una doble clasificación:

a) en la primera, TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA DESDE UN ENFOQUE TEÓRICO, hemos adoptado como criterio básico de clasificación el conjunto de fenómenos y aspectos asociados a la teoría y a los procesos de teorización;

b) en la segunda, ESTRUCTURA ONTOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA, hemos engarzado los conceptos pictóricos especializados, considerados en virtud de su naturaleza nocional -entidades, actividades, procedimientos, atributos, etc.-, en una estructura cognoscitiva general, para lo cual hemos utilizado la ontología desarrollada por el proyecto Mikrokosmos sobre conceptos

generales, del que hablaremos brevemente a continuación. Además, hemos procurado contrastar dicha clasificación y estructura ontológica resultante con las clasificaciones tradicionales realizadas en el contexto disciplinar de la Terminología, a fin de configurar un panorama nocional -y visual, según diremos seguidamente- lo más completo y enriquecedor posible.

Puesto que no es oportuno ni viable desvincular absolutamente ambas clasificaciones, éstas se encuentran conectadas mediante reenvíos mutuos, mostrando así las inevitables interrelaciones que existen entre ellas. En la versión digital, dichos reenvíos se hacen efectivos a través de los hipervínculos, de manera que la consulta gana en rapidez, facilidad y claridad.

Por su parte, en cuanto componentes del tesauro, estas tipologías conceptuales también aparecen representadas gráfica y visualmente en su sección 2.1., mientras que la información relativa a cada una se puede consultar en los registros respectivos agrupados en la sección 4.2.1.

IV.2.2.1 Sistematización conceptual pictórico-artística desde un enfoque teórico

[C-1] CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA

[C-1.1] CONCEPTOS NO TEÓRICOS: aquéllos que no tienen una naturaleza teórica ni han sido objetos de conceptualización teórica, de ahí que su referente, sea empírico-material o abstracto, no se encuentre mediatizado por reflexiones intelectuales o construcciones teóricas. Generalmente, se corresponden con lo que hemos llamado *dimensión cognoscitiva tecnológico-factual o empírica.*

[C-1.2] CONCEPTOS TEÓRICOS (CONSTRUCTOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS): aquéllos que tienen una naturaleza teórica al haber sido objeto de conceptualización, construcción mental y definición, y por tanto se encuentran mediatizados ideológica e intelectualmente Pueden ser abstractos - los constructos puramente teóricos, ej.: *Idea*, *creatividad*, *belleza*, etc.- o tener un referente empírico -ej.: *Naturaleza*, *pintor*, etc.- Asimismo, dependen de sistemas nocionales y de marcos de pensamiento mayores, en los que se integran y en función de los cuales se definen. Por su parte, el grado de rigurosidad, sistematización y consistencia teórica puede variar, encontrando conceptos muy sólidamente definidos y netamente delimitados dentro del sistema teórico-nocional que se desarrolla a lo largo del discurso, y otros, más vagos y difusos. Se corresponden con lo que hemos denominado *dimensión cognoscitiva teórico-científica o epistemología teórica pictórico-artística*[1].

[C-2] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA

[C-2.1] CONCEPTOS METATEÓRICOS: aquéllos que tienen por objeto la teoría en sí misma o que cumplen una función determinada en el proceso de construcción teórico-doctrinal, tanto desde el punto de vista textual-discursivo -ej.: *instrumentos discursivos y de textualización*- como teórico-nocional -*operaciones conceptuales*, *categorías definicionales*, etc.- Estos conceptos también pueden ser objeto de teorización y, en consecuencia, formar parte de la epistemología teórica pictórico-artística. Aparecen clasificados en el área semántica [M] de la estructura semántico-nocional del tesauro. Según su pertenencia al sistema pictórico-artístico, se clasifican en:

[C-2.1.1] CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS: conceptos no pictórico-artísticos, pertenecientes a otras disciplinas o sistemas de pensamiento, que se utilizan en el ámbito de la teoría artística con el fin de fundamentar el desarrollo de la epistemología propia. Es lo que hemos llamado *Epistemología no artística asociada*, correspondiente a la macrocategoría [MA] de la estructura semántico-nocional del tesauro. Éstos, a su vez, se clasifican según el marco de pensamiento o disciplina a la que pertenecen: filosófico (aristotélico, platónico...), teológico, escolástico, retórico-poético, etc. En ocasiones, las distinciones entre lo que llamamos *Epistemología*

[1] En relación con esta epistemología teórica pictórico-artística, véase también la microestructura [TES. I.1] que forma parte de la estructura semántico-nocional del tesauro, reproducida en las pp. 227 y ss., o en la sección 3.1 del tesauro (vol. III).

asociada y Epistemología pictórico-artística no son más que teóricas, pero nos permiten establecer la diferencia que existe entre el concepto en su formulación y función original y el uso y redefinición que se hace de éste en el contexto de teorización específicamente artístico. Dicho de otro modo, nos permite apreciar la diferencia que existe entre, por ejemplo, el concepto *Naturaleza* en el sistema filosófico-aristotélico y en el sistema artístico. Estos conceptos, a su vez, se encuentran íntimamente relacionados con las operaciones de préstamo conceptual y metaforización que se utilizan frecuentemente en los procesos de teorización en el ámbito de las artes, según ha quedado expuesto en el epígrafe IV.1.2.3. (Véase también § [C-3]).

[C-2.1.2] CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS: los conceptos metateóricos que pertenecen propiamente a la dimensión cognoscitiva pictórico-artístico. Hablaríamos, entonces, de una *Epistemología metateórica,* que se corresponde con la macrocategoría [MT] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

[C-2.1.2.1] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS): véase esta tipología de conceptos en el apartado § [O-1.7.4.9.2] de la *Estructura ontológica pictórico-artística***,** epígrafe IV.2.2.2.

[C-2.1.2.2] CONCEPTOS AXIOMÁTICOS: constituyen los principios fundamentales o conceptos incuestionables sobre los que se fundamenta la construcción teórica, sin necesidad de demostración aparente. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica en la subcategoría [MT-6.2] de la estructura semántico-nocional del tesauro.

[C-2.1.2.2.1] CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS: los conceptos axiomáticos que afirman una proposición o noción. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica en la subcategoría [MT-6.2.1] de la estructura semántico-nocional del tesauro.

[C-2.1.2.2.2] AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS): conceptos de naturaleza metodológica que, al ser considerados ineludibles e incuestionables debido a su condición prescriptiva, acaban convirtiéndose en axiomas de la teoría pictórica en lo que concierne a las formas y procedimientos de actuación. Dicen qué es lo que se debe hacer -ej.: *guardar el decoro*- o cómo se debe llevar a cabo la ejecución de alguna cosa, dirigiendo y orientado, por tanto, la actividad de los artífices. Se encuentran vinculados, pues, a las *normas y preceptos artísticos*[2], y a lo que hemos llamado *Pragmateia o metodología teórica*[3], esto es, la parte de la teoría pictórica de carácter pragmático que depende del sistema teórico-nocional. Asimismo, están relacionados con el carácter dogmático y normativo que adquiere la teoría artística en el periodo que tratamos. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica

[2] En relación con esta tipología de conceptos, véase el apartado § [O-1.7.4.8.2.1] *Preceptos y reglas pictórico-artísticas* de la *Estructura ontológica pictórico-artística,* epígrafe IV.2.2.2. A su vez, éstos se recogen y clasifican en la macrocategoría [SP] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

[3] Véase § [T-3.2] en *Tipos de teorías pictórico-artísticas*, epígrafe IV.1.2.4.

en la subcategoría [MT-6.2.2] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

[C-2.1.2.3] CATEGORÍAS DEFINICIONALES: categorías abstractas o lógico-abstractas -*esencia / substancia*, *fin*, *causa*, *género*, *especie*, etc.- pertenecientes al pensamiento filosófico que se aplican en los procesos teóricos para la definición de la Pintura y de las artes en general. Conforman el aparato nocional necesario para llevar a cabo la conceptualización en estos términos definicionales y teóricos, y es precisamente esta función que desempeñan en la construcción teórica lo que las constituye en conceptos metateóricos de la teoría sobre las artes[4]. Asimismo, estas categorías, además de contribuir a la construcción del concepto de la Pintura, determinando su naturaleza y esencia, también sitúan a la teoría de las artes en un ámbito de reflexión propiamente filosófico. Se vinculan, por tanto, al tipo de teoría que hemos denominado *Teoría del concepto y definición de la Pintura*[5]. Estos tipos de conceptos se recogen y clasifican en la categoría [MT-6.1] de la estructura semántico-nocional del tesauro.

[C-2.1.2.3.1] CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS: son aquellas categorías que además de su valor propiamente definicional también desempeñan una función directiva en el conjunto del sistema teórico-doctrinal, determinando los *axiomas directivos* (conceptos metodológicos prescriptivos) –v. § [C-2.1.2.2.2]- que dirigen la actividad de los artífices. Es el caso, por ejemplo, de la categoría de *Fin*, fundamental en la teorización sobre las artes en el periodo que consideramos. Ésta, al describir la naturaleza de las artes determinando la finalidad a la que se orientan y tienden de modo inherente, definen "lo que" los artífices deben hacer -imitar la naturaleza, pongamos por caso-, influyendo en la propia sistematización metodológica o *pragmateia*[6].

[C-2.1.2.4] CRITERIOS O ARGUMENTOS: categorías o conceptos pertenecientes a la teoría pictórico-artística que funcionan como criterios o argumentos a partir de los cuales se reivindica la superioridad de la pintura, se fundamenta la defensa de su liberalidad o se legitima su nobleza. Aunque estos debates, en principio, son distintos, como ha quedado expuesto en la sistematización de los tipos de teorías que hemos llevado a cabo en el epígrafe IV.1.2.4., los argumentos empleados en cada caso se repiten.

Estos conceptos, definidos como tales en los tratados y discursos teóricos, constituyen buena parte de las *Categorías de calificación de las artes* y, por tanto, contribuyen a configurar la escala de valor a partir de la cual éstas se enjuician y califican[7]. K. Hellwig[8] considera que es posible que estos argumentos constituyan

[4] En este sentido, resulta sumamente interesante el tratado de A. Palomino, en el que encontramos una auténtica sistematización de las categorías lógico-abstractas que, a juicio del teórico cordobés, deben ser operativas en una teoría sobre la Pintura. (*Ob. cit.,* vol. I, p. 221).

[5] Véase § [T-1] en *Tipos de teorías pictórico-artísticas*, epígrafe IV.1.2.4, y en concreto § [T-1.3.3] *Construcción filosófica del concepto de pintura*.

[6] Véase § [T-3.1] en *Tipos de teorías pictórico-artísticas*, epígrafe IV.1.2.4.

[7] En relación con esta tipología de conceptos y la función que desempeñan en la construcción teórico-nocional -función que define, precisamente, su condición de conceptos metateóricos-, véase el apartado § [O-1.7.4.9.2] de la *Estructura ontológica pictórico-artística*, epígrafe IV.2.2.2.

alguna especie de sistema jerárquico, para lo cual plantea la necesidad de un estudio detallado. Puesto que compartimos esta opinión, hemos planteado su ordenación sistemática como parte de la estructura semántico-nocional del tesauro -concretamente, en la subcategoría [MT-7.1]-, adecuándonos lo más posible al modo en que éstos aparecen definidos en los tratados.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos argumentos o criterios aducidos por los autores son de muy diversa índole, constituyendo algunos auténticos temas más que conceptos propiamente dichos, distinción que aparece convenientemente señalada en sus registros correspondientes. Asimismo, también existe una estrecha vinculación entre estos argumentos y las *propiedades constitutivas* -v. más adelante § [C-4.2.1]- por las que se define la calidad intrínseca de las artes, ya que en ocasiones, son estas mismas propiedades las que funcionan como criterios o argumentos de legitimación.

[C-3] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN Y TEORIZACIÓN

Recordemos que por *formas de conceptualización y teorización* entendemos los diversos métodos, mecanismos y operaciones del pensamiento que los autores ponen en práctica para llevar a cabo los procesos de intelectualización y de sistematización teórica propiamente dichos. Desde el punto de vista estricto de la dimensión epistémica, estos modos conllevan una serie de implicaciones bastante interesantes. Así, ejercen una influencia efectiva en la diversificación que experimentan las tipologías conceptuales o categorías epistemológicas; indican el origen mismo del concepto que se formula, origen entendido, no como procedencia específica de un ámbito del conocimiento dado, sino en cuanto génesis nocional y epistémica; inciden igualmente en la configuración de los distintos tipos de relaciones y sistemas, etc.

[C-3.1] PRÉSTAMOS CONCEPTUALES: conceptos prestados de ámbitos, disciplinas, marcos teóricos o sistemas de pensamiento ajenos al dominio teórico-artístico y que se adecuan a través de un proceso de redefinición y especialización a la particularidad de este ámbito concreto. Generalmente, son utilizados para la propia sistematización doctrinal, por lo que asimismo suelen ser de naturaleza teórica. En consecuencia, estos préstamos conceptuales se relacionan directamente con los *metateóricos asociados* –v. § [C-2.1.1]- puesto que de ellos proceden. Considérese, por ejemplo, el concepto *forma sustancial*, préstamo de la Filosofía aristotélica, que se constituye en uno de los conceptos teóricos más significativos de la epistemología pictórico-artística durante el periodo que consideramos. Podemos considerar, fundamentalmente, dos criterios de clasificación.

[C-3.1.1] SEGÚN LA PROCEDENCIA DEL CONCEPTO O COMPONENTE SEMÁNTICO-NOCIONAL: esto es, según la disciplina o campo de conocimiento de la que se adopta el concepto. Así tenemos los conceptos filosóficos, filosófico-aristotélicos, teológicos, retóricos, etc. *Forma sustancial* sería, pues, uno de los conceptos filosófico-aristotélicos integrados en la epistemología artística. Lo interesante de esta clasificación es que nos muestra, por una parte, el contexto metateórico de la teoría pictórico-artística, es decir, el conjunto de disciplinas pertenecientes a otras

[8] *Ob. cit.,* pp. 152-153.

esferas del conocimiento a las que acude la teoría pictórica para la explicación de su realidad empírica o conceptual y para la fundamentación de su propia argumentación y construcción teórica; y, por otra, los ámbitos de reflexión que concurren en la explicación del hecho artístico[9]. Al respecto, hemos constatado:

[C-3.1.1.1] CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

[C-3.1.1.2] CONCEPTOS FILOSÓFICOS

[C-3.1.1.2.1] CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS

[C-3.1.1.2.2] CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

[C-3.1.1.2.3] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

[C-3.1.1.2.4] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA)

[C-3.1.1.2.5] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA)

[C-3.1.1.3] CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS

[C-3.1.1.4] CONCEPTOS MÉDICOS

[C-3.1.1.5] CONCEPTOS POÉTICO-RETÓRICOS

[C-3.1.1.6] CONCEPTOS TEOLÓGICOS

[C-3.1.1.6.1] CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS

[C-3.1.2] PRÉSTAMOS CONCEPTUALES SEGÚN EL PROCESO DE CONCEPTUALIZACIÓN UTILIZADO

[C-3.1.2.1] CONCEPTOS METAFÓRICOS*:* conceptos que, a partir de unidades nocionales tomadas de otros ámbitos del conocimiento o de la actividad, han sido generados en la epistemología artística mediante el proceso teórico de conceptualización metafórica, símil comparativo o paralelismo, según expusimos en IV.1.2.3 A modo de ejemplo, considérese el concepto metafórico *forma de la pintura*, que en la teoría de las artes se identifica con el *dibujo*, y que está tomado del concepto aristotélico *forma sustancial*. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se indican con el símbolo **(met.)**[10] dispuestos a la derecha del concepto. A su vez, dichos conceptos se recogen y clasifican de manera específica en la categoría [TT-13] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.). Por lo que respecta a estos conceptos metafóricos, podemos establecer dos categorías básicas.

[C-3.1.2.1.1] CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS): cuando los conceptos que se asocian para la explicación de la realidad pictórica son conceptos teóricos específicos de la epistemología de otras disciplinas, reformulándose mediante ese proceso de metaforización como conceptos

[9] En relación con estos conceptos, véase también más adelante § [C-8.2] *Conceptos artísticos de procedencia externa*.

[10] En relación con este tipo de símbolos y convenciones ortotipográficas, recuérdese lo dicho en el capítulo III.1.2

teóricos pictórico-artísticos. Es el caso, por ejemplo, de los conceptos metafóricos *forma o materia de la pintura*, que proceden de los conceptos aristotélicos *forma* y *materia*, que son a su vez constructos teóricos específicos de este sistema de pensamiento.

[C-3.1.2.1.2] CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS): cuando los conceptos que se asocian para la explicación de la realidad pictórica son nociones generales, no pertenecientes, pues, a ninguna disciplina específica, pero que al ser utilizados en el discurso artístico como parte de algún proceso teórico de metaforización, asumen en esa situación concreta una función y una condición teórica determinada. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la noción *padre*, perteneciente al conocimiento general, que se reformula en el concepto teórico y metafórico *padre de las artes*, identificado con el *dibujo* en el sistema artístico vasariano.

[C-3.1.2.2] CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS: conceptos ajenos en su origen al dominio de las artes -por lo que su naturaleza semántico–nocional no suele ser propiamente artística- que han experimentado un proceso de recategorización al incorporarse a la teoría pictórica, proceso que afecta a su contenido semántico, que se especializa o redefine; a su colocación en la estructura nocional o a ambos aspectos a la vez. Considérese, por ejemplo, el concepto filosófico *Naturaleza*; éste, conservando sus rasgos semánticos fundamentales, tal y como fueron formulados en su marco de pensamiento originario, es definido por la teoría artística como objeto de la mímesis, ocupando, en consecuencia, una determinada posición en el sistema teórico-nocional artístico que reinterpreta su sentido y valor en el nuevo contexto teórico.

[C-3.2] CONCEPTOS METAFORIZADOS: conceptos específicamente artísticos, con existencia previa al proceso de metaforización en el dominio de las artes, pero que experimentan una redefinición teórico-nocional al ser objeto de la proyección metafórica. Es el caso, por ejemplo, del concepto *debuxo*, que en cuanto *forma de la pintura* se redefine conceptualmente en los discursos teóricos. De esta manera, tendríamos *forma (sustancial)* como *concepto metafórico específico* –v. § [C-3.1.2.1.1]-, procedente del campo de la filosofía aristotélica, y *debuxo* como concepto metaforizado.

A partir de dicho proceso, los conceptos artísticos asumen ciertas características semánticas propias de los conceptos originarios que se le asocian, características que quedan incorporadas a su dimensión epistémica. Estas características no se circunscriben únicamente a los valores lógico-cognitivos, sino que también incluye los valores connotados de los conceptos asociados. Así, si la *forma sustancial* es un concepto calificado positivamente en el pensamiento aristotélico, esa valoración positiva también pasará al concepto artístico, en este caso, al *debuxo*. La mayor parte de estos conceptos aparecen registrados y clasificados específicamente en la categoría [TT-13] de la estructura semántico-nocional del tesauro, aunque no exclusivamente.

[C-3.3] CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS (NO TEÓRICOS): conceptos metafóricos que no desempeñan una función teórica concreta, ni forman parte de un sistema teórico-nocional determinado, sino que su función se limita a ser poético-literaria, retórica o simplemente comparativa. No obstante, al ser conceptos metafóricos, llevan implícita una

determinada manera de conceptualizar el aspecto de la realidad artística sobre el que se aplican, pudiendo encontrarse vinculados a un determinado esquema de pensamiento sobre el arte y las artes. Por ejemplo, cuando F. Pacheco utiliza el concepto retórico-metafórico *luz* para referirse al juicio crítico del artífice[11], nos da a entender una determinada forma de concebir el proceso de creación pictórica y las facultades que intervienen en él. Igual ocurre cuando se utilizan los conceptos *Dios* y *Naturaleza (agente)* aplicados al pintor, en un sentido sobre todo laudatorio, pero que se nos revelan como síntomas bastante significativos de una determinada forma de entender la actividad pictórica, justificable, a su vez, bajo un marco ideológico particular y concreto.

Es precisamente este valor cognoscitivo y heurístico que poseen en sí mismos dichos conceptos, y la frecuencia con la que aparecen en los discursos -caracterizados por una acusada tendencia a la literarización y retorización del estilo-, lo que nos ha decidido a incluirlos en el tesauro, pese a no ser conceptos propiamente específicos de la epistemología pictórica.

[C-3.4] CONCEPTOS REFORMULADOS: conceptos prestados o pertenecientes en su origen a la propia epistemología pictórico-artística que han experimentado un proceso de reformulación nocional al haber sido objeto de reinterpretación y definición de acuerdo con algún sistema de pensamiento, corriente filosófica o esquema ideológico determinado. A modo de ejemplo, podemos mencionar la reformulación que G. de los Ríos lleva a cabo del concepto *artes liberales*, aplicando nociones tomadas del sistema doctrinal aristotélico, en consonancia con la tendencia general en periodo que consideramos. Así, este autor, junto al empleo de los argumentos propios de la teoría artística precedente y los heredados del pasado -la mayor o menor participación del esfuerzo corporal, y el uso del ingenio y de la especulación-, retoma también el concepto medieval de las siete artes liberales y lo reinterpreta aplicando una argumentación de índole aristotélica, según la cual éstas quedan definidas como *artes subalternantes* -las que tienen el ser en sí, como las cosas naturales de Aristóteles-; mientras que las plásticas y artesanales serían las *subalternadas*, cuyo ser, como las cosas artificiales, lo reciben de otro[12].

En consecuencia, estos conceptos *reformulados* podrán ser considerados conceptos de raigambre o filiación aristotélica, platónica, tomista, etc. Para su codificación en el tesauro, se han utilizado estas mismas denominaciones: *conceptos aristotélicos*, *conceptos platónicos*, etc., pero determinándolos con la indicación (*reformulación*), a fin de diferenciarlos de los préstamos propiamente dichos.

[C-4] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA

[C-4.1] CONCEPTOS METADISCIPLINARES: categoría constituida por el propio concepto de Pintura en cuanto facultad disciplinar y profesional –[v. fig. 1 en la sección 2.1.3 del tesauro, vol. III]-, las unidades nocionales vinculadas a dicha condición y los conceptos que surgen del ejercicio de autorreflexión teórica que tiene como objeto

[11] Al respecto, puede consultarse el registro conceptual juicio (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

[12] Una argumentación que de hecho no era nueva en el ámbito de la teoría artística, puesto que ya había sido retomada por Varchi, aunque en el marco de su distinción teórica entre arte y ciencia. Sobre estas cuestiones, puede consultarse el ámbito semántico-nocional [HD-19], en la sección 3.3. del tesauro, y en concreto la nota 14.

específico la propia facultad disciplinar de la pintura. Son en su mayor parte conceptos teóricos, ya que este ejercicio de autorreflexión sólo puede llevarse a cabo desde posiciones teóricas, sean éstas más o menos rigurosas o formalizadas. Se asocian, por tanto, a la forma de aproximación teórica que hemos denominado *Teoría metadisciplinar*[13], constituyéndose asimismo en síntomas de la autoconciencia que adquiere la Pintura en lo que concierne a su condición como disciplina que posee una entidad propia y autónoma.

Este tipo de conceptos se recoge y clasifica de manera específica en la categoría [TP-8] de la estructura semántico-nocional del tesauro, aunque no exclusivamente. También el área semántica [H] *Conceptualización del dominio de la pintura: sincronía y diacronía pictórico-artística*, y el ámbito [SP] *Preceptos y reglas de l´arte: la doctrina del pintor*, están relacionados con este tipo de conceptos.

[C-4.1.1] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS: en relación con esta tipología conceptual, véase § [O-1.7.3.5] *Objetos temporales* en la *Estructura ontológica pictórico-artística* , epígrafe IV.2.2.2.

[C-4.1.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS: este tipo de conceptos puede ser considerado bajo esta categoría metadisciplinar, en la medida en que la clasificación es uno de los mecanismos intelectuales que utilizan las disciplinas para la racionalización y ordenación de su propia realidad empírica y su universo conceptual específico. Por lo que respecta a esta tipología de conceptos, véase el apartado § [O-.1.7.4.9.1] de *la Estructura ontológica pictórico-artística***,** epígrafe IV.2.2.2.

[C-4.2] CONCEPTOS VINCULADOS: son aquellas nociones, generalmente de naturaleza teórica, que forman parte del concepto de pintura, esto es, que participan en su definición y en su construcción epistemológica, siendo, por tanto, inherentes y constitutivas de dicho concepto. Por ejemplo, *razón*, *certeza*, *ser*, etc. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica de manera específica en la categoría [TP-10] de la estructura semántico-nocional del tesauro.

[C-4.2.1] PROPIEDADES CONSTITUTIVAS DE LA PINTURA: conceptos que se definen desde el punto de vista teórico como las propiedades que forman parte de la pintura de manera constitutiva. Ej.: *liberalidad*, *utilidad*, *eficacia*, etc. Hay que distinguirlas, por tanto, de las *propiedades o atributos generales*, que son contingentes, y que realizan únicamente una función descriptiva y calificativo-crítico[14]. Muchas de estas propiedades constitutivas coinciden con las *categorías calificativas de las artes*, que son las configuran la escala de valor axiomática que rige en el enjuiciamiento crítico de las disciplinas y facultades artísticas[15], y, por tanto, también concurren con el tipo de conceptos que hemos llamado *criterios o argumentos*, -v. § [C-2.1.2.4]- mediante los cuales se fundamenta y legitima su superioridad jerárquica o su nobleza intrínseca.

[13] Véase § [T-1.2] en *Tipos de teoría pictórico-artística*, epígrafe IV.1.2.4.

[14] En relación con este tipo de conceptos, véase el apartado § [O-3] de la *Estructura ontológica pictórico-artística*, epígrafe IV.2.2.2.

[15] En relación con este tipo de conceptos, véase § [O-1.7.4.9.1] de la *Estructura ontológica pictórico-artística*, epígrafe IV.2.2.2.

[C-5] CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA: esta tipología se encuentra asociada al tipo de formulación teórica que se desarrolla durante el periodo analizado, caracterizada por una tendencia a la valoración teórico-crítica de los conceptos y por su sistematización dogmática en función de una escala de valor graduativa, que en el contexto que consideramos se halla consensuada y legitimada teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto. Como decíamos en el epígrafe IV.1.2.3, las unidades conceptuales, convertidas así en objeto de evaluación y calificación, asumen una determinada posición jerárquico-cualitativa -no lógica- en el sistema, según se determine su mayor o menor importancia como concepto en sí o según se establezca su superioridad e inferioridad respectiva en relación con las demás unidades nocionales de su contexto teórico-doctrinal. A su vez, esta tipología conceptual se encuentra estrechamente vinculada al tipo de relación que hemos llamado *jerárquico-cualitativa*. Al respecto, véase § [R-1.3] en *Tipos de relaciones pictórico-artísticas*, capítulo IV.2.3.

[C-5.1] CONCEPTOS CUALIFICADOS: los conceptos valorados positivamente por el discurso teórico-doctrinal. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se señalan con el símbolo **(º)** situado a la derecha del concepto.

[C-5.1.1] CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES: son los conceptos cualificados que ocupan la posición jerárquico-cualitativa superior en el sistema. Por ejemplo, los *conceptos axiomáticos* –v. § [C-2.1.2.2]- y los *metodológicos prescriptivos* -v. § [C-2.1.2.2.2]- serían un tipo de priorizados. También lo sería, en determinados contextos, el *dibujo* sobre el *colorido*; la *pintura de historia* sobre la de *género*; la *tercera edad de la pintura moderna* sobre *la primera edad*, etc. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se señalan con el símbolo **(*)** situado a la derecha del concepto.

[C-5.2] CONCEPTOS SUBORDINADOS: son los conceptos que ocupan en el discurso teórico una posición jerárquico-cualitativa secundaria o inferior respecto de otras unidades nocionales. Por ejemplo, en determinados contextos, el *colorido* se nos presenta como un concepto subordinado al *dibujo*; la *pintura de flores* también lo es en relación con la *de historia*; la *pintura profana*, en su relación con la *pintura sagrada,* etc.

[C-5.3] CONCEPTOS DESCALIFICADOS: son los conceptos enjuiciados negativamente o no considerados válidos por el discurso teórico-doctrinal. Por ejemplo, conceptos descalificados serían la *pintura a borrón*, en lo que tiene de falta de dibujo; el *pintor práctico* frente al erudito o científico; el *tiempo medio* o Edad Media, etc. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se indican con el símbolo **(#)** situado a la derecha del concepto.

[C-5.4] CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS: los conceptos cualitativamente desprestigiados, aunque no descalificados de manera absoluta. Por ejemplo, el *Tiempo del emperador Constantino*. La diferencia con los conceptos descalificados es, pues, únicamente de grado. Para su representación en la presentación gráfica hemos utilizado el mismo símbolo que para los descalificados.

[C-6] CONCEPTOS SEGÚN SU POSICIÓN EN EL SISTEMA: nos referimos aquí a los conceptos resultantes del establecimiento de sistemas jerárquicos basados en relaciones de género-especie y parte todo[16].

[C-6.1] CONCEPTOS GENÉRICOS O SUPERORDINADOS ("conceptos-padre"): el concepto más amplio, cuyos rasgos semántico-nocionales son compartidos por todos los conceptos que se sitúan bajo él en el sistema. Por ejemplo, *artes*, respecto de *artes liberales* y de *artes mecánicas*.

[C-6.2] CONCEPTOS ESPECÍFICOS (especies o "conceptos-hijos"): complementariamente, pues, las *artes liberales* y las *artes mecánicas* son especies del concepto genérico *arte*, esto es, especificaciones de una unidad nocional más amplia, de la que toman sus rasgos semánticos, restringiendo y concretando su alcance conceptual mediante rasgos específicos, por los que se distinguen y diferencian en el sistema.

[C-6.3] CONCEPTOS COORDINADOS (*siblings* o "conceptos hermanos"): son los conceptos específicos que se relacionan con un mismo genérico. Por ejemplo, *artes liberales* y *artes mecánicas* serían conceptos coordinados o *siblings*.

[C-7] CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL: contemplamos en esta categoría los conceptos en función del tipo de correspondencia semántico-nocional que se establecen entre ellos cuando distintos marcos de pensamiento o sistemas teórico-doctrinales concurren, dando lugar, en consecuencia, a la convergencia en un mismo contexto discursivo, doctrinal o ideológico de unidades nocionales formuladas y definidas por autores diferentes.

Como expusimos en el capítulo III.1.2 (epígrafe III.1.2.1.ac.), esta categoría de conceptos que distinguimos en nuestro tesauro responde fundamentalmente a la relevancia que en el periodo considerado adquiere el argumento de autoridad como mecanismo de construcción teórico-discursiva, de tal manera que el discurso doctrinal se construye a partir de otros discursos o desarrollos teóricos, tanto nacionales como extranjeros, mediante los que se fundamenta y legitima la propia doctrina. En el caso particular de los discursos analizados, a esta circunstancia hay que añadir el carácter compilatorio y enciclopédico que éstos asumen, pretendiendo glosar en sus páginas más de dos siglos de teorización pictórica. Puesto que de este tipo de conceptos hemos hablado ampliamente en el capítulo aludido, nos limitaremos ahora a sistematizarlos. Por lo que respecta a su presentación visual en la representación gráfica del tesauro (sección 3.3.), remitimos también lo expuesto en dicho capítulo.

[C-7.1] CONCEPTOS EQUIVALENTES O EQUIVALENTES CONCEPTUALES: conceptos definidos por autores diversos o pertenecientes a distintos marcos de pensamiento que coinciden en los rasgos generales que configuran su descripción semántico-nocional básica. Por ejemplo, el concepto de *juicio* (crítico) definido por Pacheco[17] tendría como equivalente conceptual el *giudizio* definido por Dolce, utilizándose así, en realidad, en el discurso teórico del *Arte de la Pintura*. Ahora bien, al igual que

[16] En relación con las tipologías de relaciones establecidas, véase el capítulo IV.2.3., donde se aborda expresamente esta cuestión; en concreto, las tipologías § [R-1.1.1] *Relaciones lógico-jerárquicas genéricas* y § [R-1.2.1] *Relaciones ontológicas partitivas*.

[17] En relación con este concepto, puede consultarse el registro conceptual juicio (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

ocurre con los términos pertenecientes a diferentes idiomas, hablamos en este caso de equivalentes y no de sinónimos, porque el simple hecho de que estos conceptos se vinculen a marcos de pensamiento distintos implica ya el tener en cuenta una serie de connotaciones diferenciadoras que nos impide proceder a su identificación absoluta. Volviendo a nuestro ejemplo, aunque el *juicio* de Pacheco y el *giudizio* de Dolce se consideren una misma unidad nocional, el contexto ideológico-cultural y teórico en el que se mueve cada uno de estos autores lleva implícitos una serie de rasgos distintivos que introducen ligeras matizaciones que no debemos obviar.

[C-7.2] CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS O FALSOS EQUIVALENTES CONCEPTUALES: los conceptos que son utilizados en el discurso como equivalentes conceptuales, es decir, como si se tratasen de la misma unidad nocional, pero que en realidad no lo son.

[C-7.3] REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES: conceptos definidos por autores distintos o en marcos de pensamiento diversos que se nos presentan como recategorizaciones con ligeras variaciones semánticas de una categoría nocional más amplia, que es lo que llamamos *macroconcepto*. Estos conceptos reinterpretados son la consecuencia de uno de los fenómenos más característicos del dominio artístico, y en general de las ciencias sociales y humanísticas: la concurrencia sobre un mismo objeto epistémico de una multiplicidad de ejercicios reflexivos y teóricos, que lo redefinen y reformulan. Aunque es cierto que en cada caso obtenemos unidades conceptuales distintas, la estrecha vinculación que mantienen entre sí y las ligeras variaciones semánticas que los diferencian impiden, a nuestro juicio, el que puedan ser considerados absolutamente diferentes e independientes. Estos reinterpretaciones mantienen entre sí relaciones de solapamiento, es decir, comparten un mismo núcleo semántico-nocional, teniendo comunes algunas características y divergiendo en otras.

En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se señalan con el símbolo **(«)** dispuesto a la izquierda del concepto, que a su vez se sitúa debajo de la categoría nocional de la que constituye una reinterpretación.

[C-7.4] ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES: aquellos conceptos que, a partir de una noción más amplia y general en la que tienen su origen -generalmente, un macroconcepto-, se constituyen a lo largo del proceso de teorización en unidades conceptuales más específicas y concretas en su alcance semántico-nocional, alcanzando una autonomía propia como tales, pero sin dejar de estar ligadas en sus rasgos semánticos básicos a la noción originaria de la que proceden y parten.

En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3. del tesauro), estos conceptos se señalan con el símbolo **(§)** dispuesto a la izquierda del concepto, situado a su vez debajo de la categoría nocional a la que se asocian.

[C-8] CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN: consideramos en esta categoría los conceptos pictórico-artístico en función del ámbito de conocimiento desde el que son formulados o teorizados. Esta tipología se corresponde, pues, con esa expansión que, según comentamos en páginas precedentes, experimenta la teoría artística sobre todo a partir del siglo XVI.

[C-8.1] CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS: los que se definen y formulan dentro del ámbito concreto y específico del dominio de la pintura. Esta es la categoría que empleamos por defecto en el tesauro, por lo que entendemos que, si no se indica lo contrario, los conceptos registrados pertenecen a esta tipología.

[C-8.2] CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA: los conceptos formulados o teorizados en un espacio no específicamente artístico (ej.: contexto eclesiástico, jesuítico, jurídico, etc.), pero sí de modo ex profeso para las artes o en relación con ellas. Por eso, no deben confundirse con los *préstamos conceptuales* –§ [C-3.1]- que son conceptos pertenecientes en su origen a otros sistemas o marcos teórico-nocionales, que se redefinen o especializan cuando son incorporados al dominio pictórico. También por lo que concierne a este aspecto, podemos hablar de conceptos teológicos, jurídicos, filosóficos, etc.

[I] CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES: finalmente, nos referiremos a los que hemos denominado *conceptos intraestructurales*: aquellos que han sido establecidos específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro, y que son los que nos han servido para llevar a cabo la construcción de la macroestructura y los sistemas nocionales que configuran su dimensión cognoscitiva: categorías temáticas, macrocategorías, marcos de teorización; así como para el establecimiento de las tipologías en función de las cuales se han clasificado y descrito los conceptos y los términos pictórico artísticos: tipos de teorías, tipologías conceptuales, tipologías de relaciones, marcos de teorización, etc. Por lo que respecta a los tipos de relaciones intraestructurales establecidas, véase el capítulo IV.2.3, y en concreto el apartado § [I-9].

IV.2.2.2. Estructura ontológica pictórico-artística y sistema atributivo

Según hemos señalado en páginas precedentes, para construir esta estructura ontológica hemos optado por tomar como punto de partida una ontología sobre conceptos generales ya elaborada y operativa en el ámbito de conocimiento actual, a fin de proceder a su adecuación e integración. De esta manera, engarzamos una estructura ontológica especializada, como es la pictórico-artística, en una estructura nocional de carácter genérico, haciendo así viable nuestra concepción del espacio cognoscitivo como un *continuum* de nociones en interrelación[1]. En concreto, nos hemos servido de la ontología del proyecto Mikrokosmos (μκ)[2], a la que se ofrece libre acceso para fines académicos, empleando particularmente los niveles superiores de dicha jerarquía [fig. 62].

Brevemente, diremos que el proyecto Mikrokosmos, del que la ontología es el componente central, es un sistema de KBMT interlingüe desarrollado por el *Computing Research Laboratory* (CRL) de la *New Mexico State University* (NMSU, EE.UU.) En líneas generales, se trata de un sistema práctico a gran escala, enfocado en principio a traducir entre los idiomas inglés y español. No obstante, y a pesar de que μκ fuera diseñado para traducir un tipo específico de textos (sobre fusiones y adquisiciones empresariales), el hecho de que no se impusiera restricción alguna en el contenido de los textos de entrada obligó a los creadores a construir una ontología en la que se incluyera un gran número de conceptos generales, y a representar muy variados objetos del mundo, las propiedades de dichos objetos y los eventos en los que dichos objetos se relacionan entre sí o con sus propiedades.

Como se puede observar en la fig. 62, donde se muestra gráficamente la estructuración de algunas de las ramas de los niveles superiores de la jerarquía, existen tres entidades: OBJETOS, EVENTOS Y PROPIEDADES, a partir de las cuales se

[1] Para llevar a cabo este proceso de integración, los doctores Antonio Moreno Ortiz y Chantal Pérez Hernández han desarrollado la noción *ontology kooks*, esto es, los rasgos semánticos relevantes que se encuentran presentes en los conceptos especializados a partir de los cuales se conectan -o "enganchan"- a los generales de la ontología genérica. Al respecto, véase "Reusing de Mikrokosmos Ontology..., *art. cit.*

desarrollan todas las demás. Asimismo, la jerarquía se constituye como una red semántica de marcos, cada uno de los cuales posee, a su vez, una rica estructura interna que le permite gran expresividad[3].

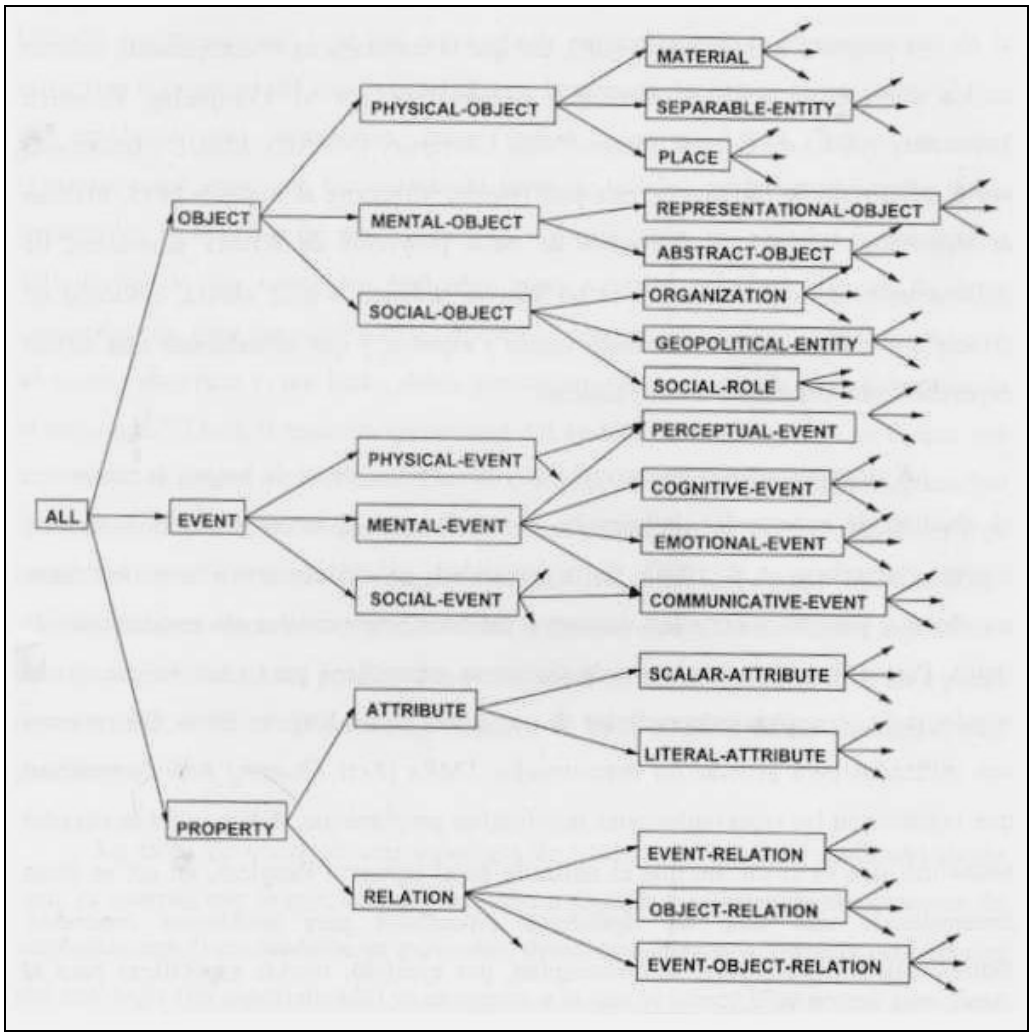


Fig. 62: nudos superiores de la ontología de conocimiento general Mikrokosmos. (Tomado de Pérez Hernández, Ch., *Explotación de los córpora..., ob. cit.*, p. 242).

[2] Información sobre el proyecto Mikrokosmos y su ontología puede obtenerse en su sede web en http://crl.mnsu.edu/users/mahesh/onto-intro-page.html

[3] En cuanto a la profundidad de las diferentes jerarquías, la ontología llega a poseer diez niveles o más en un buen número de ramas, que no consideramos ahora por quedar fuera de nuestros márgenes de actuación.

Pues bien, a la hora de seleccionar el tipo de ontología desde la cual queríamos trabajar, advertimos que, frente a otras estructuras consideradas, la ofrecida por μκ presentaba una serie de ventajas muy adecuadas para su uso en nuestro proyecto:

1. nos brindaba una gran facilidad de uso en lo que se refiere al sistema de representación de conocimiento, evitándonos un proceso previo de aprendizaje demasiado arduo para su empleo y manejo;

2. nos daba la posibilidad de crear un recurso independiente y autónomo. Esta circunstancia se debe al modo en que se conforma la estructura de los niveles superior de la ontología de μκ. En ella, todos los conceptos, a excepción del nodo superior –ALL-, se hallan definidos, esto es, no existen primitivos semánticos ni conceptos que hagan referencia a otras ontologías o sistemas de conocimiento;

3. partiendo de sus tres nodos principales (OBJETOS, EVENTOS Y PROPIEDADES) y de la subdivisión de las propiedades en ATRIBUTOS y RELACIONES, se nos concedía una gran libertad para expandir los tipos conceptuales. No obstante, y como se observará, algunos conceptos coinciden con los generales (materiales, artefactos, etc.), mientras que otros son específicos del dominio artístico, como los representativos, iconográficos, críticos, etc.;

4. a su vez, el hecho de que las relaciones y atributos que se usan para describir los objetos y los eventos sean al mismo tiempo conceptos de la ontología, nos presentaba un panorama bastante rico, ya que, además de adecuarse a nuestros objetivos, por medio de esta identificación de relaciones y atributos, dicha estructura deja de ser una estructura jerárquica plana para pasar a ser multidimensional y polivalente.

Con todo, nos habría sido virtualmente imposible aprovechar ninguna de las características de la estructura y composición de la ontología de μκ si no hubiésemos contado con el sistema gestor de ontología ONTO TERM™ desarrollado por el Dr. Moreno Ortiz, que describimos en el capítulo III.3. El Dr. Moreno Ortiz fue, de hecho, quien nos puso en contacto con el proyecto

μκ y quien nos facilitó el acceso y utilización de su estructura ontológica. Gracias a la interfaz gráfica de usuario de ONTO TERM™, nos ha sido posible realizar, de forma muy sencilla, las tareas de consulta, modificación y entrada de conceptos.

Además de esta integración en una ontología genérica previa, también hemos pretendido contrastar la estructura resultante con las clasificaciones tradicionales realizadas con el contexto disciplinar de la Terminología. Para ello, nos hemos servido de la clasificación general que nos ofrece Sager y Kageura (1994/1995)[4], ya que dicha clasificación supone un compendio, síntesis y profundización de las que se han venido realizando en este contexto disciplinar.

A fin de facilitar la visualización y comprensión de esta clasificación ontológica, hemos elaborado una representación gráfica, que es la que exponemos a continuación. No obstante, y en cuanto componentes de nuestro modelo de tesauro, estas tipologías conceptuales también aparecen ordenadas y clasificadas en la sección 2.1., mientras que en los registros de la sección 4.2.1. del corpus conceptual podemos encontrar la información correspondiente a cada una de ellas.

[4] SAGER, J. C. Y KAGEURA, K., "Concept classes..., *art. cit*.

ESTRUCTURA ONTOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

Símbolos y convenciones ortotipográficas utilizadas:

- Conceptos de Mikrokosmos
- Conceptos o categorías de la estructura artística
- Clasificación general de Sager y Kageura (1994 / 1995) en el contexto de la Terminología

➢ equivalente
→ se relaciona con

Asimismo, también hemos indicado entre corchetes la categoría o subcategoría en la que dichos conceptos se hayan clasificados en la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3). En la versión digital, además, estas indicaciones constituyen hipervínculos que nos permiten acceder directamente a su representación gráfica, de modo que la consulta se agiliza y facilita.

ALL (NUDO SUPERIOR)

[O-1] OBJETOS ➢ ENTIDADES: las cosas estáticas que existen en el mundo físico, mental y social; y añadamos también en el mundo psico-espiritual. Clase conceptual obtenida a partir de la abstracción de los elementos de nuestra experiencia y reflexión.

[O-1.1] OBJETOS FÍSICOS ➢ ENTIDADES MATERIALES: objetos que son perceptibles, que poseen una posición en el espacio y dimensiones físicas. Conceptos derivados directamente de objetos con una sustancia física.

[O-1.1.1] ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS (ámbito objetual de la pintura)

ENTIDADES INANIMADAS ➢ ENTIDADES INANIMADAS[5]

[O-1.1.2] MATERIAL: materia básica de la que están compuestos los objetos físicos.

[O-1.1.2.1] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS [SU-38]

[O-1.1.3] ENTIDADES SEPARABLES: toda entidad discreta; objeto formado que existe en el mundo físico, distinto de las sustancias, materiales, etc.

[5] Tanto en Sager y Kageura (*ob. cit.*) como en la ontología de Mikrokosmos esta categoría se explica porque se realiza la distinción entre entidades materiales inanimadas y animadas, incluyendo en esta última individuos y organizaciones. En este sentido, sin embargo, nosotros hemos llevado a cabo otra clasificación en la que los individuos se ordenan bajo el tipo de conceptos psico-físicos. Por eso, en la clasificación que nosotros proponemos esta categoría no es significativa ni relevante.

[O-1.1.3.1] ARTEFACTOS: objetos físicos realizados intencionalmente por los humanos.

[O-1.1.3.1.1] INSTRUMENTOS PICTÓRICOS [SU-39]

[O-1.1.3.1.2] OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS en cuanto entidades empírico-físicas, esto es, objetos materiales con propiedades físicas, perceptibles y cuantificables (medidas, peso, etc.)[6] [NP]. Véase también OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES -§ [O-1.1.4.1]-.

[O-1.1.3.2] PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS: partes y componentes de naturaleza pictórica que constituyen los objetos o productos artísticos en su condición de entidades visuales y empírico-materiales (acabado, texturas, etc.) En realidad, muchos de estos componentes se pueden considerar en sí mismos ambivalentes, ya que, si bien tienen una naturaleza material, al mismo tiempo comportan ciertos y determinados valores plástico-expresivos y visuales. Considérense, por ejemplo, los denominados *borrones*, de ahí que en la mayoría de los casos estén clasificados bajo esta categoría y la que hemos denominado *elementos plástico-formales*. [NE-57], [NE-60] → ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES.

[O-1.1.4] OBJETOS PERCEPTUALES: objetos físicos percibidos a través de las facultades perceptuales o sentidos.

[O-1.1.4.1] OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES: objetos físicos cuyos atributos perceptuales son percibidos a través del sentido de la vista (lo que no excluye las reacciones sinestésicas).

[O-1.1.4.1.1] OBJETOS O PRODUCTOS ARTÍSTICOS en cuanto objetos de y para la percepción visual. [NP] y [NE]. Véase también ARTEFACTOS -§ [O-1.1.3.1]-. → OBJETOS REPRESENTATIVOS**.**

[O-1.1.4.1.2] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES: los elementos considerados individualmente -luz, dibujo, color, etc.-, de naturaleza visual, plástica y expresiva, a partir de los cuales se elabora y configura los *objetos o productos artísticos* desde el punto de vista formal y visual[7]. [NE-59.1] → CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES; PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS.

[6] En la ontología de Mikrokosmos, la pintura aparece bajo artefactos decorativos (*decorative artifacts*); obviamente, nosotros no podemos reducirla sólo a esto. Adviértase también que el concepto objeto artístico es dual, de ahí que aparezca al menos dos veces en la clasificación: como tipo de entidad física, con un peso, medida, dimensiones, etc., realizado por el hombre (artefacto); y como un objeto de percepción visual (bajo objetos perceptuales visuales). En la estructura cognoscitiva aparecen como entidades empírico-visuales bajo el área semántica [N], reuniendo así su doble condición (véase sección 3 del tesauro).

[7] Los historiadores del arte y la crítica actual tienden a utilizar los atributos *formal* y *plástico* indistintamente para referirse a estos elementos considerados en conjunto, utilizando, pues, el término *plástico* con un sentido distinto al de volumen.

[O-1.1.5] LUGARES: espacios que pueden contener objetos físicos.

[O-1.1.5.1] LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS: espacios físicos susceptibles de albergar algún tipo de actividad pictórico-artística o aspectos relacionados con la pintura. [E].

[O-1.1.5.1.1] NÚCLEOS O CENTROS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS: lugares o espacios pictóricos, ligados a algún ámbito territorial determinado, en los que el desarrollo de la actividad pictórica o el tipo de obras asociado los convierten en núcleos significativos y ejemplares en el contexto histórico-cultural, social o ideológico abordado. (Ej.: El Escorial en la segunda mitad del siglo XVI). [HH-17] → ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS / ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS.

[O-1.1.5.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS: lugares a lo largo de la superficie de la tierra, que puede ser tanto un lugar natural como hecho por el hombre.

[O-1.1.5.2.1] CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES: aquéllos que no tienen ningún contenido nocional particular o específico (ej.: región, área, comarca, etc.), susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización geográfico-espacial. [HH-17.1] → CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES.

No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ARTÍSTICOS. [HH-17.2.1].

[O-1.15.2.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS (conceptos geográficos específicos): ámbitos geográficos que cuentan con una cierta entidad individualizadora y distintiva en el ejercicio y concepción de la pintura. Constituyen también un tipo de *núcleo pictórico-artístico* -v. § [O-1.5.1.1]-, aunque definido más específicamente por su condición y características geoespaciales. [HH-17.2] Véase también ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS § [O-1.5.2.2]-. → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOGRÁFICO-ESPACIAL.

[O-1.2] OBJETOS REPRESENTATIVOS Y FIGURATIVOS: entidades u objetos que son perceptibles, que poseen una presencia efectiva en nuestra experiencia de lo real, pero que existen en otra cosa distinta de ellos mismos (en nuestro caso, la imagen) donde representan o figuran algo, pudiendo tomar su apariencia visual y formal de entidades pertenecientes al mundo real, aunque dichas entidades sean de naturaleza diferente. Si representan entidades o aspectos concretos de la realidad, los llamaremos *representativos*.

[O-1.2.1] PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS DE LAS IMÁGENES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [NE-58].

[O-1.2.2] OBJETOS SIGNIFICATIVOS Y SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS): los objetos representativos y figurativos que además de responder a dicha naturaleza comportan una dimensión significativa o simbólica determinada. En cuanto que

integrantes de imágenes pictóricas, se constituyen asimismo en motivos representativos y figurativos de éstas. [NE-58].

[O-1.2.2.1] OBJETOS ICONOGRÁFICOS: aquellos objetos representativos y figurativos que además de responder a dicha naturaleza comportan una carga semántica determinada –más o menos expresable verbalmente- y responden a un esquema figurativo establecido –generalmente por convención-, reconocible e identificable. En cuanto que integrantes de imágenes pictóricas, se constituyen asimismo en motivos representativos y figurativos de éstas.

[O-1.2.2.1.1] ICONOS: objetos iconográficos constituidos por motivos o figuras independientes e individuales, que poseen una carga semántica determinada y que responden a un esquema figurativo establecido, reconocible e identificable. [NE-58.1.4.5].

[O-1.2.2.1.2] ATRIBUTOS: objetos iconográficos que funcionan como símbolos o identificadores de los iconos .[NE-58.1.2.3.2].

[O-1.2.2.1.3] GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS: objetos iconográficos constituidos por la reunión de varios iconos, de configuración más o menos establecida, que conforman un conjunto figurativo y semántico unitario. [SA-35.2.2].

[O-1.3] OBJETOS PSICO-FÍSICOS ➢ ENTIDADES ANIMADAS[8]*:* objetos o entidades que poseen una naturaleza dual indisociable, física y psico-espiritual. Como se puede observar, los dos tipos de conceptos clasificados bajo esta categoría comparten la misma naturaleza; su diferencia radica en la distinta posición que ocupan en el esquema conceptual pictórico-artístico: plano de la producción-creación, plano de la recepción, atribuyéndoseles en cada caso propiedades distintas. → OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES.

[O-1.3.1] SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES: sujetos individuales que se constituyen en agentes del arte pictórico, en sus distintas vertientes y dimensiones. Se trata, pues, de una categoría amplia, de la que los artistas, artífices y pintores sólo constituirían una parte. Al respecto, véase su categoría semántico-nocional específica [GA-21] → CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES; ROLES ARTÍSTICOS; GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN; FACULTADES (DESTREZAS, HABILIDADES Y CAPACIDADES); CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES.

[O-1.3.1.1] SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES SAGRADOS: incluimos esta categoría por la importancia que desempeñan los personajes santos y sagrados en el contexto teórico-artístico del periodo que consideramos, invocados en numerosas ocasiones como argumentos de autoridad, fundamento doctrinal, etc. No confundir con los iconos o tipologías figurativas codificadas para su representación pictórica.

[O-1.3.2] ESPECTADORES-RECEPTORES: los sujetos que se constituyen en espectadores y receptores de los productos pictórico-artísticos. [RR-75].

[8] Véase la nota 5.

[O-1.4] OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES ➢ ENTIDADES SUBJETIVO-PSICOLÓGICAS: entidades, substancias, etc. que no pueden ser percibidas ni tocadas pero que forman parte de la dimensión mental, espiritual y afectiva del hombre, ejerciendo una influencia efectiva sobre ella. → OBJETOS PSICO-FÍSICOS.

[O-1.4.1] POTENCIAS: facultades pertenecientes a la naturaleza humana, causa y principio generador de las distintas operaciones y actividades –intelectuales, afectivas, psíquicas, etc.- que puede realizar el alma. Existen distintas especies de potencias, en función de las actividades a ellas atribuidas. [GF-24] y [RR-75.3].

[O-1.4.1.1] POTENCIAS GENERALES: las potencias que poseen todos los hombres para realizar sus operaciones psico-espirituales, afectivas e intelectuales, y que, en tanto que también pertenecen a los artífices, pueden formar parte del proceso de creación pictórico-artística. [GF-24.1.2].

[O-1.4.1.1.1] POTENCIAS COGNITIVO-INTELECTIVAS: las potencias a través de las cuales se realizan las operaciones propiamente intelectivas, esto es, a través de las que la mente humana conoce, entiende, discrimina y razona. [GF-24.1.2.3.1.1].

[O-1.4.1.1.2] POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS: las potencias que además de su función cognoscitiva e intelectiva, también pueden ejercer una actividad propiamente creativa, configurando, por ejemplo, imágenes irreales, inventadas, etc. [GF-24.1.2.3.1.2].

[O-1.4.1.1.3] POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS: las potencias cuya actividad específica es la inventiva y creativa. [GF-24.1.2.3.1.2].

[O-1.4.1.2] POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS: las potencias que podemos considerar específicamente artísticas, esto es, las que pertenecen de manera específica al contexto teórico sobre las artes y a las que se les atribuye también una función propiamente artística.[GF-24.1.3].

[O-1.4.2] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA [GF-24.2]

[O-1.4.3] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA Y EL CARÁCTER DE LOS ARTISTAS [GF-23.2]**:** tanto en esta categoría como en la anterior, encontramos conceptos clasificables como *Objetos mentales* o *Entidades no materiales*

[O-1.4.2] FACULTADES INTELECTIVO-ESPIRITUALES: en cuanto este tipo de facultades, aptitudes y capacidades, también comporta un componente psico-espiritual. Véase también § [O-1.7.4.3.2.3].

[1-5] OBJETOS SOCIALES: objetos que existen únicamente por el acuerdo de algunas personas.

[O-1.5.1] ORGANIZACIONES: grupos de personas unidas bajo unos determinados principios.

[O-1.5.1.1] SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS: organizaciones, corporaciones e instituciones de carácter general, aunque en nuestro caso concreto caracterizadas por ser operativas en el dominio pictórico-artístico. [GA-22.1].

[O-1.5.1.2] SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS: organizaciones, corporaciones e instituciones específicas del dominio de las artes y de la pintura. [GA-22.2].

[O-1.5.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS*:* subdivisiones políticas de la superficie terrestre.

[O-1.5.2.1] CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES: los conceptos o entidades geopolíticas de contenido general que no constituyen ninguna entidad concreta o particular (ej.: país, estado, etc.); susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización geográfico-espacial. [HH-17.1] → CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES.

No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ARTÍSTICOS. [HH-17.2.1].

[O-1.5.2.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS (conceptos geopolíticos específicos): ámbitos geopolíticos que cuentan con una cierta entidad individualizadora y distintiva en el ejercicio y concepción de la pintura. Constituyen también un tipo de *núcleo pictórico-artístico*, aunque definido más específicamente por su condición y características geopolíticas. [HH-17.2]**.** Véase también *Entidades geográficas pictórico-artísticas* § [O-1.1.5.2.2] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL.

[O-1.5.3] ROLES SOCIALES[9]: el papel o función que las personas pueden tener en la sociedad.

[O-1.5.3.1] ROLES ARTÍSTICOS: roles -funciones, papeles o cargos- específicamente artísticos. En la medida en que éstos son desempeñados por los sujetos-agentes, aparecen registrados y clasificados en la macrocategoría dedicada a su clasificación [GA].

[O-1.6] CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN: los conceptos que establecen relaciones entre distintos elementos así como aquéllos que deben su existencia efectiva a la relación activa e interactuante que se establece entre componentes diversos, constituyendo en ocasiones unidades de relación en sí mismos. Desde el punto de vista artístico, buena parte de estos conceptos constituyen también las categorías estilísticas y estético-formales con las que se describe y enjuicia las imágenes

[9] En SAGER, J. C. Y KAGEURA, K., *ob. cit.*, esta tipología conceptual aparece clasificada bajo entidades abstractas subjetivas.

pictóricas. Ej.: *ritmo, armonía, proporción*, etc. [NE-59-2.3.1]. → ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES; CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS.

[O-1.6.1] CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES: conceptos complejos formados por la adecuada integración de los elementos plástico-formales. La composición es definida como "la ordenación de medios plásticos por la cual se establecen las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas o a sus proporciones"[10]. [NE-59.2] → ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES.

[O-1.7] OBJETOS MENTALES ➢ ENTIDADES NO MATERIALES: objetos que representan otras cosas o ideas; productos de la actividad mental. Conceptos que no se derivan directamente de objetos físicos ni de fenómenos directamente observables.

[O-1.7.1] OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS: dentro de los elementos que se definen como objetos de la imitación pictórica, aquéllos que no tienen un referente empírico-visual; esto es, que son enteramente productos de la imaginación o de la mente. [BI-25.2.2].

[O-1.7.2] *IDEA* E IDEAS DE LA MÍMESIS: las imágenes interiores y objetos mentales de distinta naturaleza y procedencia, que habitan en la imaginación y mente de los artistas, y que se definen como los modelos efectivos de las representaciones pictóricas, las cuales no vienen a ser más que su materialización visual externa. [BI-26].

[O-1.7.3] OBJETOS REPRESENTACIONALES ➢ ENTIDADES REPRESENTACIONALES

[O-1.7.3.1] GRADOS (ACADÉMICOS): título académico dado por una universidad a un estudiante que ha completado su curso de estudios.

[O-1.7.3.1.1] GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA: adecuamos el concepto a las particularidades del ámbito pictórico-artístico en el siglo XVII, teniendo en cuenta que la mayoría de las veces los títulos, como el de maestro, no hacen referencia a un grado académico tal y como lo entendemos en la actualidad[11]. En la medida en que éstos son detentados por los sujetos agentes, aparece recogidos en la macrocategoría dedicada a su clasificación [GA-21] → SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES.

[O-1.7.3.2] UNIDADES DE MEDIDA

[O-1.7.3.2.1] UNIDADES Y SISTEMAS DE MEDIDAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: las unidades y los sistemas de medida operativos en el ámbito artístico para la elaboración y construcción de las imágenes pictóricas. [SA-35.1].

[10] BERGER, H., *El conocimiento..., ob. cit*., vol. II, p. 140.

[11] Véase MARÍAS, F., *El largo siglo..., ob. cit.*

[O-1.7.3.2.1.1] SISTEMAS DE PROPORCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: de proporciones que se establecen y codifican en función del canon considerado como bueno y perfecto. [SA-35.1].

[O-1.7.3.3] OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE

[O-1.7.3.3.1] GÉNEROS Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES utilizados en la construcción y elaboración de los discursos artísticos. [MT-4.1] → CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS.

[O-1.7.3.3.2] RECURSOS LINGUÍSTICOS Y DE TEXTUALIZACIÓN: las unidades terminológicas, los recursos lingüístico-expresivos y los mecanismos de textualización utilizados por los autores para la exposición de las doctrinas artísticas y la elaboración de los discursos. La autorreflexión sobre este tipo de conceptos nos indica el desarrollo de una conciencia que empieza a asumir la especificidad de su vocabulario disciplinar. [MT-4.2] → CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS.

[O-1.7.3.3.3] DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS: unidades textuales y discursivas concretas que, o bien son el resultado de la propia reflexión teórico-artística; o bien, tomados de otros ámbitos del saber y de la actividad, se utilizan en el dominio pictórico como fundamento y autoridad de la propia doctrina o como parte del conocimiento que el artífice debe adquirir durante su periodo formativo. El criterio para su registro ha sido el que dichas fuentes y documentos aparezcan citados expresamente en los discursos, en la medida en que es así como adquieren una entidad sustantiva y consciente en el contexto de la teoría. [MT-5.2.5], [SF-30] → DOCTRINAS Y TEORÍAS.

[O-1.7.3.4] OBJETOS LEGALES: objetos relacionados con la ley y las actividades legales.

[O-1.7.3.4.1] OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS: los objetos relacionados con la legislación y los aspectos de índole jurídico-administrativa propios y específicos del dominio pictórico. [JS-79] → CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS.

[O-1.7.3.5] CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES: conceptos relacionados con la actividad económico-mercantil. [JS-78].

[O-1.7.3.5.1] OBJETOS FINANCIEROS: objetos abstractos que representan un valor monetario, incluyendo dinero, bancos, acciones, cuentas bancarias, facturas, depósitos, etc.

[O-1.7.3.5.1.1] OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS: objetos financieros generales y específicos operativos en el dominio de la pintura. [JS-78].

[O-1.7.3.5.2] OBJETOS COMERCIALES: objetos representacionales utilizados en negocios y comercio.

[O-1.7.3.5.2.1] OBJETOS MERCANTILES Y COMERCIALES PICTÓRICOS: objetos comerciales y mercantiles, generales y específicos, operativos en el dominio pictórico. [JS-78].

[O-1.7.3.5] OBJETOS TEMPORALES: periodo de tiempo durante el cual algo, como una acción, un proceso, condición, etc., existe o se desarrolla; periodo medido y mensurable.

Desde el punto de vista de la teorización artística, estos objetos constituyen los *Conceptos historiográficos* (un tipo de *Concepto metadisciplinar* -v. § [C-4.1.1]-), en la medida en que se sistematizan y definen dentro de una determinada construcción teórica, que implica, además, una concepción particular sobre el devenir y la evolución temporal artística.

[O-1.7.3.5.1] CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES: los objetos temporales que no constituyen periodos históricos concretos y particulares (ej.: edad, era, generación, etc.), susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización histórica y secuenciación cronológico-temporal. [HH-16.1].

No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los CONCEPTOS TEMPORALES ARTÍSTICOS GENERALES. (Ej.: *edades de la pintura...*) [HH-16.2.1].

[O-1.7.3.5.2] CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS: los objetos temporales que constituyen periodos temporales concretos y particulares. (Ej.: *Edad Moderna, Siglo de las Luces...*) Aplicado al dominio artístico, tendríamos:

[O-1.7.3.5.2.1] PERIODOS HISTÓRICO-ATÍSTICOS: conceptos temporales específicos que constituyen periodos histórico-culturales a los que se les reconoce una cierta entidad distintiva e individualizadora en lo que respecta a la concepción y ejercicio de la actividad artística y a las categorías estilísticas o estético-formales predominantes. [HH-16.2] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA; CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS.

[O-1.7.4] OBJETOS ABSTRACTOS ➢ ENTIDADES ABSTRACTAS: objetos mentales, tales como ideas, creencias, información, etc. Incluye todas las entidades no materiales, esto es, no directamente perceptibles, necesarias para organizar los procesos de pensamiento y los elementos de nuestra experiencia. Representan unidades de conocimiento abstractas.

[O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICAS Y ESTILÍSTICAS: los modos y variedades de la belleza, así como las maneras de expresividad visual y formal consideradas en abstracto y en cuanto categorías generales susceptibles de manifestación y aplicación en las obras pictórico-artísticas. Por ejemplo, la belleza, la gracia, dulzura, suavidad, terribilitá, sublimidad, plasticidad, expresividad, linealismo, etc. La materialización concreta de dichas categorías

es lo que denominamos *Atributos y propiedades estético-formales y estilísticas*. [TE-12] → CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES (CONCEPTOS CRÍTICOS); ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

[O-1.7.4.2] ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS [SM-36] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA.

[O-1.7.4.3] FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS): las capacidades y aptitudes humanas -adquiridas o innatas- consideradas en abstracto y en cuanto categorías generales susceptibles de aplicarse y manifestarse en los individuos concretos. Ej.: *la ingeniosidad, la maestría, diligencia, virtuosismo*, etc. La materialización de dichas categorías generales en los sujetos particulares es lo que denominamos *Atributos y propiedades de los artífices.* [GF-23.1] → CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES (CONCEPTOS CRÍTICOS); ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES; CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS.

[O-1.7.4.3.1] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES: esto es, aquellas facultades que se pueden aplicar a cualquier sujeto, pero que en nuestro caso concreto se caracterizan por ser operativas en el dominio pictórico-artístico.

[O-1.7.4.3.1.1] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES DE NATURALEZA INTELECTIVO-ESPIRITUAL*:* las facultades y destrezas generales de carácter mental, intelectual o espiritual. [GF-23.2.2.1] → OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES. Véase también § [O-1.4.2].

[O-1.7.4.3.1.2] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES DE NATURALEZA FÍSICA O EMPÍRICA: las facultades y destrezas generales que se relacionan con las aptitudes de carácter físico, material o empírico.

[O-1.7.4.3.2] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS*:* las facultades y destrezas -adquiridas o innatas- específicas para el ejercicio del arte y de la pintura. [GF-23.1] → CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES (CONCEPTOS CRÍTICOS); ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

[O-1.7.4.3.2.1] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES: las facultades y destrezas pictórico-artísticas específicas, de carácter mental, intelectual o espiritual, relacionadas, pues, con la vertiente ideativa, intelectiva, especulativa y creativa de la actividad pictórica. [GF-23.1.2.2.2].

[O-1.7.4.3.2.2] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS: las facultades y destrezas pictórico-artísticas específicas –adquiridas o innatas- de carácter físico, material o empírico, relacionadas, pues, con la vertiente empírico-manual de la actividad pictórica. [GF-23.1.2.4].

[O-1.7.4.3.2.3] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS: facultades pictórico-artísticas, generalmente de carácter innato e intuitivo, relacionadas sobre todo con el criterio del ojo y el sentido del gusto. Más que una destreza o habilidad, se trata, pues, de una capacidad individual para apreciar y sentir las cualidades de belleza o hermosura que pueden residir en las realidades que contemplamos. [GF-23.1.2.2.2.1], [GF-23.1.2.3].

[O-1.7.4.4] CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS: conceptos abstractos relativos a las cuestiones ético-morales y religiosas, esto es, las que afectan a los estados, acciones y actitudes de los individuos desde el punto de vista de su bondad o malicia para consigo mismo y los demás hombres, y desde el punto de vista de su relación con la divinidad, en función esto último del conjunto de convicciones y creencias asumidas. La presencia que tienen estos conceptos en el dominio de la pintura se explica bajo el marco ideológico contrarreformista, que supondrá el predominio de una concepción moralista y teológica de la pintura durante el siglo XVII español. → CONCEPTOS TEOLÓGICOS, CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

[O-1.7.4.4.1] CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS: los aspectos de índole ético-moral y religiosa -adquiridos e innatos-, considerados en abstracto, que definen la naturaleza y carácter de los individuos. Desde el punto de vista de la teoría pictórica, forman parte del conjunto de facultades y cualidades que se atribuyen y requieren de los artífices para el correcto y adecuado desarrollo de su actividad artística y como parte de su imagen personal y social. [GF-23.1.2.5] → FACULTADES (DESTREZAS Y HABILIDADES)

[O-1.7.4.5] OCUPACIONES

[O-1.7.4.5.1] CARRERAS Y PROFESIONES ▫ CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES (ámbito disciplinar y profesional): los conceptos relativos a las facultades y disciplinas, artes y oficios, que configuran la estructura de conocimiento, el ámbito profesional y el sistema de las artes. [HD] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR Y PROFESIONAL.

[O-1.7.4.5.1.1] CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES GENERALES: los conceptos disciplinares y profesionales que no constituyen ninguna profesión o disciplina en concreto. (Ej.: *facultad*, *oficio*, *profesión*, etc.) [HD-18] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL.

[O-1.7.4.5.1.2] ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES CONCRETAS: los conceptos disciplinares y profesionales que constituyen facultades, disciplinas y profesiones concretas y particulares. [HD-20] .

[O-1.7.4.5.1.2.1] ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES ARTÍSTICAS: las entidades disciplinares y profesionales propias y específicas del ámbito artístico, esto es, las artes y los oficios artísticos que configuran el sistema de las artes, según éste se conceptúe y defina en cada periodo histórico-cultural. [HD-19], [HD-20] → CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA.

[O-1.7.4.5.2] OCUPACIONES LÚDICAS Y A-PROFESIONALES [HD-18.3.1]

[O-1.7.4.6] CAMPOS DE ESTUDIO: dominio de conocimiento o estudio en el cual una persona puede convertirse en experto y especializarse ➢ **ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO** [HD]**.**

[O-1.7.4.7] IDEOLOGÍAS: doctrinas y opiniones de una clase, individuo, marco teórico, etc.

[O-1.7.4.7.1] DOCTRINAS ◘ DOCTRINAS Y TEORÍAS: conjuntos de ideas y opiniones sustentadas por un individuo, colectividad, corriente ideológica, etc., así como los cuerpos estructurados de conocimientos sobre algún objeto o tema concreto. Ej.: *doctrina de Aristóteles***,** *doctrina del decoro*, etc. Por lo que respecta al ámbito pictórico, éstos se pueden utilizar como autoridad y fundamento para legitimar la propia exposición y desarrollo doctrinal o como parte del conjunto de conocimientos que debe adquirir el artífice para llevar a cabo su actividad artística. [MT-5.2], [SP] → CONCEPTOS METATEÓRICOS; DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS.

[O-1.7.4.8] INFORMACIÓN ➢ ENTIDADES DE INFORMACIÓN: conceptos abstractos relacionados con la información sobre algo.

[O-1.7.4.8.1] PROCEDIMIENTOS: información sobre cómo realizar alguna actividad.

[O-1.7.4.8.1.1] MÉTODOS[12]**:** manera organizada de llevar a cabo algo para lograr algún fin*;* esto es, las unidades de información que determinan cómo hacer algo.

[O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS (generales): los modos que especifican y concretan el hacer pictórico-artístico, orientando o dirigiendo la actividad de los artífices según una determinada manera de proceder, más o menos codificada o reglada. Muy vinculados a la condición de las artes como actividad, a la *Pragmateia artística o metodología teórica*[13] -v. § [T-

[12] Aunque somos conscientes de que, en ocasiones, procedimientos y métodos se identifican (véase, por ejemplo, SIERRA BRAVO, R., *ob. cit*., p. 146), en este caso hemos optado por mantener la distinción que se realiza en la ontología de Mikrokosmos, a fin de ajustarnos a la estructura establecida en ella.

[13] Recuérdese [IV.1.2.4] que por *pragmateia* entendemos la sistematización doctrinal de naturaleza metodológica en la que se codifican y regulan el conjunto de reglas, preceptos y métodos destinados a concebir y realizar correctamente la obra según un modelo considerado como perfecto y bueno.

3.1]- y al discurso didáctico-doctrinal orientado en general a la *praxis* artística → PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS. Podemos considerar varios niveles:

[O-1.7.4.8.1.1.1.1] MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos): los conceptos metodológicos pictórico-artísticos –métodos y procedimientos- que constituyen los conjuntos de reglas, instrucciones y modos de actuación, sistematizados y codificados con diversa rigurosidad, que guían al artífice en la ejecución, realización y concepción de sus obras. Existe toda una variedad de métodos y procedimientos, desde los más generales, teóricos y especulativos, hasta los más específicamente técnicos. No se debe confundir con los procesos, actividades y operaciones, que son unidades de acción -v. *Actividades, eventos y procesos en* § [O-2]-. El método, por el contrario, es la forma o modo, no consiste en la actividad misma, sino en la forma de llevarla a cabo. Ej.: *el primer modo del temple* es uno de los procedimientos para de ejecutar la pintura al temple. Asimismo, el método contiene reglas y normas, y se compone de diversas técnicas o procedimientos más concretos y particulares para realizar las distintas fases de actuación. [SM-36], [SM-37.3] → PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[O-1.7.4.8.1.1.1.2] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS (axiomáticos directivos): modos y procedimientos de actuación pictóricos considerados prescriptivos y obligatorios en la concepción y realización de las obras artísticas. Están relacionados con el carácter dogmático y normativo que adquiere la teoría artística en el periodo que tratamos y, por tanto, son los que se encuentran más vinculados a la *pragmateia artística* –v. § [T-3.1]- la sistematización téorico-doctrinal que determina el deber hacer. Estos mismos conceptos son los que hemos llamado desde el punto de vista de la teoría *axiomas directivos* –v. § [C-2.1.2.3.2]-. [MT-6.2.2].

[O-1.7.4.8.1.1.1.3] CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS*:* los métodos y procedimientos de actuación pictórica que únicamente orientan la actividad de los artífices, planteándose como una alternativa entre otras. Carecen, por tanto, de connotaciones prescriptivas; son meramente instrumentales, útiles en cuanto resultan eficaces, y por tanto modificables libremente si así se cree conveniente.

Determina, pues, el cómo debe hacerse algo, es de carácter prescriptivo, por contraposición a las metodologías orientativas, que establecen el cómo puede hacerse algo.

[O-1.7.4.8.1.1.1.4] CONCEPTOS METODOLÓGICOS DIDÁCTICO-PEDAGÓGICOS: conceptos metodológicos pictórico-artísticos orientados a la instrucción y a la enseñanza, durante un proceso formativo, de los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos que necesita el artífice para el ejercicio de su actividad artística. Están directamente relacionados con la *Metodología didáctico-pedagógica* –v. § [T-3.3]- que se desarrolla en los discursos teóricos, a fin de reglar, sistematizar y regular la enseñanza de la pintura dentro de un claro espíritu académico y academicista. [C].

[O-1.7.4.8.2] NORMAS *:* instrucción o regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar las conductas[14].

[O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: cada una de las instrucciones establecidas para el desarrollo de la actividad pictórico-artística en sus diferentes aspectos y vertientes. Éstas son de muy distinto tipo y naturaleza: orientativas o absolutamente prescriptivas; de índole científico-matemática; reguladoras de las fases de actuación o de carácter técnico, etc. Pueden formar parte de los procedimientos y métodos de actuación -v. *Conceptos metodológicos pictórico-artísticos* § [O-1.7.4.8.1.1.1]-.

Al igual que los *conceptos metodológicos prescriptivos* –v. § [O-1.7.4.8.1.1.1.1.1]-, muchas de ellas están relacionadas con el carácter dogmático y normativo que adquiere la teoría artística en el periodo que tratamos. También se asocian a la con la concepción del arte como una disciplina que posee sus propias reglas, las cuales garantizan la corrección y perfección de sus productos. [SP] → CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS; PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS; ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS.

[O-1.7.4.9] OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA

[O-1.7.4.9.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ▪ ENTIDADES CLASIFICADORAS. Conceptos que no se derivan de objetos físicos, sino que sirven para ordenar y clasificar otros conceptos.

[O-1.7.4.9.1.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS GENERALES: los conceptos clasificatorios susceptibles de aplicarse en cualquier ámbito de la actividad o del conocimiento. Éstos pueden ser simples (unidades, grupos) o complejos (sistema, estructura).

[O-1.7.4.9.1.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS: los conceptos clasificatorios específicos del ámbito artístico. Constituyen los conceptos o categorías que, además de describir

[14] Véase DRAE (2001).

la entidad nocional sobre la que se aplican, la sitúan también en una clase o categoría determinada al distinguirla como un tipo o especie dada.

Están relacionados en su mayor parte con los discursos teóricos, ya que es en ellos donde se lleva a cabo la labor de ordenación y racionalización de la realidad empírica o mental sobre la que se construye el discurso. A su vez, algunas de estas categorías clasificatorias son en sí mismas objetos de teorización, por lo que en estos casos también pueden considerarse como *Conceptos teóricos* -v. § [C-1.1]- propiamente dichos.

Por su parte, en relación con este ejercicio de ordenación que llevan a cabo en las construcciones teóricas, y si tenemos en cuenta que hacen posible la organización del ámbito geográfico-espacial, temporal, disciplinar, etc. en el que se sitúan las artes en general y la pintura en particular, también pueden ser considerados parte de la *dimensión cognoscitiva metadisciplinar pictórico-artística*. → ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS.

[O-1.7.4.9.1.2.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS: los conceptos clasificatorios artísticos que, además de las funciones anteriormente señaladas, entrañan un juicio de valor sobre las realidades que clasifican[15], por lo que forman parte de la axiología artística. Son los que están más vinculados al sistema teórico y a la ideología particular del autor y de la época, funcionando a su vez como categorías calificativas o conceptos críticos, ya que además de describirlas y clasificarlas, categorizan y evalúan cualitativamente las nociones sobre las que se aplican. → CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO; ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS.

[O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar el desarrollo histórico-temporal del arte, así como clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje temporal y en un esquema secuencial. Por ejemplo, el propio Vasari clasifica a cada artista dentro de un periodo concreto, de modo que su esquema histórico cumple una clara función clasificatoria. Generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello los conceptos historiográficos o periodos histórico-artísticos función atributiva. (Ej.: *manera de la Antigüedad o pintor antiguo*). [HH-16] → PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS; ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA O HISTORIOGRÁFICA; CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS.

[15] En este sentido, Gombrich ("Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas", en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza, 1985) advierte de lo difícil que resulta separar estas categorías de sus connotaciones asociadas para ser utilizadas en un sentido puramente neutro o descriptivo.

[O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar el ámbito geoespacial de las artes, así como clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje espacial y en un esquema territorial. Generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello las entidades geográficas y geopolíticas en su función atributiva. (Ej.: *modo veneciano o pintor de Italia*). [HH-17] → ENTIDADES GEOGRÁFICAS Y GEOPOLÍTICAS; ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL.

[O-1.7.4.9.1.2.1.3] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR Y PROFESIONAL: los conceptos clasificatorios pictórico-artísticos, de carácter connotado en su mayoría, que nos permiten ordenar y sistematizar el ámbito profesional y disciplinar en el que se inscriben las disciplinas y profesiones. En nuestro caso particular, las artes y en concreto, la Pintura. [HD] → CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES; / ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO; ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR.

[O-1.7.4.9.1.2.1.3.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL: las categorías de clasificación disciplinar de carácter genérico, esto es, las que categorizan y clasifican el tipo general al que se adscribe la entidad disciplinar o profesional en cuestión. Ej.: *facultad, oficio*, etc. Dada la jerarquización que en este sentido caracteriza los ámbitos de la actividad y el conocimiento durante el periodo abordado, estas categorías generales también asumen un carácter connotado, evaluador y calificativo. → CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES GENERALES; ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES.

[O-1.7.4.9.1.2.3.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICA: las categorías de clasificación disciplinar de carácter específico, esto es, las que sitúan las realidades clasificadas dentro de un determinado ámbito del conocimiento y de la actividad. Dentro del dominio pictórico-artístico, son las que conforman concretamente el sistema o los sistemas de las artes (*artes liberales, artes serviles, artes del dibujo, bellas artes,* etc.) [HD-20] → ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES .

[O-1.7.4.9.1.2.3.2.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA: las categorías de clasificación disciplinar de carácter específico que sitúan las realidades clasificadas dentro del sistema de las artes, según éste se

conceptúe en cada momento cultural o periodo histórico. (Ej.: *artes liberales, artes mecánicas, bellas artes, artes plásticas, artes visuales*, etc.) [HD-19] → ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES ARTÍSTICAS; CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES.

[O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten clasificar según distintos criterios los tipos de sujetos-agentes que se relacionan directa o indirectamente con el ejercicio de las artes y de la pintura. [GA] → SUJETOS AGENTES (INDIVIDUALES).

[O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA: los conceptos clasificatorios pictórico-artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar los distintos aspectos de la realidad pictórica en el marco de las diversas tendencias estilísticas y categorías estético-formales sucedidas y desarrolladas a lo largo de la historia del arte[16]. Generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello los estilos, movimientos y tendencias en su función atributiva. (Ej.: *modo naturalista o artista gótico*). [SM-36] → ESTILOS, MODOS MOVIMIENTOS, ESCUELAS; CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS; ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS; CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES; CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES.

[O-1.7.4.9.1.2.1.6] GÉNEROS PICTÓRICOS: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten clasificar los objetos y productos pictóricos según los géneros temáticos representados. Su condición connotada y, en consecuencia, su carácter crítico y calificativo deviene de la jerarquización que la teorización artística lleva a cabo de estas tipologías pictóricas durante el periodo estudiado. [NP] → OBJETOS O PRODUCTOS ARTÍSTICOS.

[O-1.7.4.9.1.2.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O CONCEPTOS TAXONÓMICOS: los conceptos clasificatorios artísticos que nos permiten clasificar u ordenar los diversos aspectos de la realidad pictórica, pero sin comportar ninguna carga connotada o evaluación crítica implícita. Por ejemplo: tipologías

[16] M. Schapiro definía esta función epistemológica de los estilos del siguiente modo: "Para el historiador del arte, el estilo es un objeto de investigación esencial. Estudia sus correspondencias interiores, la historia de su vida y los problemas de su formación y cambio. Utiliza también el estilo como criterio para establecer la fecha y lugar de origen de las obras, y como medio para relacionar las diversas escuelas de arte". ("Estilo", en *Estilo, artista..., ob. cit.*, p. 71).

de pigmentos, materiales, instrumentos, productos artísticos –salvo los géneros –v. *Géneros pictóricos* § [O-1.7.4.9.1.2.1.6]- etc. Constituyen los tipos de clasificaciones que hemos llamado *nomenclaturas*[17], al propiciar en su mayor parte la ordenación de objetos o realidades empíricas más que la construcción de un sistema nocional lógico-jerárquico propiamente dicho. → ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS; ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS.

[O-1.7.4.9.2] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS): constituyen, junto con los clasificatorios connotados considerados más arriba, los conceptos axiológicos propios y específicos del dominio artístico, esto es, aquéllos conceptos de naturaleza polivalente que además de describir la noción sobre la que se aplican, en cuanto que le atribuyen alguna cualidad o propiedad, la evalúan y califican, emitiendo un juicio de valor.

Son los que encontramos en los discursos críticos asociados a los ejercicios calificativos y valorativos -explícitos o implícitos- característicos de este ámbito. Su ordenación nos proporciona el sistema de enjuiciamiento o escala de valor que rige en el periodo en cuestión. Denominamos a esta escala -o escalas- axiomática porque, debido al carácter dogmático y absoluto que este tipo de conceptos asume en el contexto estudiado, dicha escala no puede ser considerada subjetiva, relativa o particular, sino que se halla consensuada, codificada y legitimada teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto de un modo universalmente válido, de ahí que dichos conceptos lleguen a funcionar como auténticos axiomas de la doctrina artística[18]. No obstante, dentro de ese marco de lo universalmente válido, hay que constatar el margen de divergencia que puede existir de un autor a otro, según su distinta posición teórica, ideológica o estética.

Asimismo, y debido precisamente a ese carácter axiomático y dogmático que asumen, estos conceptos también desempeñan una función determinante en la misma construcción teórica, puesto que ésta se adecuará a la escala de valor marcada por dichas categorías. Por ejemplo, si el *decoro* es considerado una categoría de calificación por la cual se determina la corrección y perfección de las imágenes, el desarrollo doctrinal se orientará, en primer lugar, a su fundamentación y justificación teórica; y, en segundo lugar, a codificar una preceptiva y una metodología con la que conseguir su aplicación adecuada. Desde este punto de vista, esta tipología conceptual también formaría parte de lo que hemos llamado *Epistemología metateórica*[19].

Por su parte, si tenemos en cuenta que el ejercicio de enjuiciamiento crítico y los mismos discursos críticos forman parte de la singularidad del

[17] Véase III.1.2.1.ac.

[18] Estas escalas se clasifican y ordenan específicamente en la macrocategoría [MT-7] *Escalas de valor axiomático. Sistemas de las categorías de calificación y enjuiciamiento crítico* de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3..3.)

[19] Al respecto, véase § [C-2.1.2] *Conceptos metateóricos pictórico-artísticos*, en el epígrafe IV.2.2.1.

dominio artístico, podemos decir que ésta constituye una de las tipologías conceptuales más propias y específicas de nuestro ámbito de especialidad.

En la medida en que los conceptos clasificatorios connotados –v. § [O-1.7.4.9.1.2.1]- también entrañan una valoración, que evalúa y enjuicia las nociones clasificadas, podríamos considerarlos igualmente como parte de estos conceptos críticos. → ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICOS, CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS.

[O-1.7.4.9.2.1] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES: constituyen los que habitualmente conocemos como conceptos crítico-estéticos propiamente dichos. Son las que se aplican en el ejercicio crítico de las imágenes artísticas y las que enjuician el grado de perfección -formal, estético-expresiva, de ejecución, etc.- de estas obras. Como tales, y según ha quedado dicho más arriba, se caracterizan por su polivalencia semántica: describen las imágenes artísticas y emiten un juicio de valor sobre ellas, calificándolas de acuerdo una escala de valor establecida y aceptada como buena y válida. Este tipo de conceptos se registran y clasifican de modo específico en la subcategoría [MT-7.2] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.) Véanse también más adelante los tipos de propiedades de las imágenes pictóricas vinculadas a este tipo de categorías –v. § [O-3.3.2]-. → CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS; ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL; GÉNEROS PICTÓRICOS; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA.

[O-1.7.4.9.2.2] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES: son las categorías calificativas que se aplican en el ejercicio valorativo de las diversas disciplinas y facultades artísticas y las que determinan su grado de nobleza, dignidad y calidad. Por eso se encuentran estrechamente vinculadas a los discursos sobre la nobleza, liberalidad e ingenuidad de las artes. Muchas de estas categorías son, de hecho, los conceptos que hemos llamado *Criterios o argumentos* –v. § [C-2.1.2.5]-. De este modo, su sistematización nos proporciona la escala de valor que rige en la calificación y enjuiciamiento de dichas disciplinas y facultades. Ésta se registra y clasifica específicamente en la subcategorías [MT-7.1] de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3.3.)

Según ha quedado dicho, se caracterizan por su polivalencia semántica: describen y emiten un juicio de valor. A su vez, buena parte de ellas coinciden con las *Propiedades constitutivas* –v. § [C-4.2.1]- de la Pintura, que avalan además su nobleza y calidad intrínseca. Véanse también más adelante los tipos de propiedades de las disciplinas artísticas vinculadas a este tipo de categorías –v. § [O-3.3.3]-. → ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA.

[O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES: las categorías calificativas que se aplican en el ejercicio valorativo y crítico de los artífices y las que determinan su grado de calidad y excelencia. En su conjunto, constituyen, pues, el sistema valorativo que rige en el enjuiciamiento de los artistas durante el periodo que se considera. Asimismo, se encuentran conformadas en buena parte por las facultades, destrezas y aptitudes que se le requieren y atribuyen como parte de su condición de artistas. Al igual que las anteriores, se caracterizan por su doble función: describen y enjuician. Véase más adelante también los tipos de propiedades los artífices vinculados a este tipo de categorías –v. § [O-3.3.1]- [GF-23.1], [GA-21.4]-. → FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS; ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES; SUJETOS (AGENTES) INDIVIDUALES; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA; CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL; CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES.

[O-2] EVENTOS Y ACTIVIDADES ➢ CONCEPTOS DE ACTIVIDAD (unidades de actividad): cualquier actividad, acontecimiento o situación. Clase de conceptos que se obtienen a partir de la abstracción de procesos identificables separadamente o de operaciones o acontecimientos llevados a término por un conjunto de entidades. Constituyen actividades (procesos u operaciones) definibles separadamente. ➢ **EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS:** cualquier actividad, acontecimiento o situación, que se desarrolla en el tiempo, y que puede ser llevada a cabo por algún sujeto–agente o ser producto de algún fenómeno reactivo.

[O-2.1] ACTIVIDADES: procesos, acciones u operaciones realizadas por las entidades materiales u objetuales, individual o colectivamente, y cuya realización requiere tiempo. Por lo que respecta al ámbito concreto de la pintura, hablaremos de **ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS** [A] → PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS; SUJETOS (AGENTES); MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS; INSTRUMENTOS PICTÓRICOS; OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICOS; PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS.

[O-2.1.1] ACTIVIDADES FÍSICAS: actividades que implican fuerza física, el empleo de objetos físicos y que se resuelven en el mundo empírico-material.

[O-2.1.1.1] ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: actividades físicas propias y específicas del dominio de la pintura. [AF-47].

[O-2.1.1.2] ACTIVIDADES PERCEPTUALES: actividades físicas que implican un proceso de percepción sensorial.

[O-2.1.1.2.1] ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA: las actividades perceptuales relacionadas con la recepción de los objetos o productos pictórico-artísticos. [RR-74] → ESPECTADORES-RECEPTORES.

[O-2.1.2] ACTIVIDADES MENTALES: actividades que implican procesos mentales y la intervención de entidades psico-espirituales. En la medida en que intervienen en el proceso de creación pictórica, las consideraremos actividades pictórico-artísticas. [AF-46]. → PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS; SUJETOS (AGENTES) INDIVIDUALES; IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS; POTENCIAS.

[O-2.1.2.1] ACTIVIDADES COGNITIVAS: actividades intelectuales conscientes en las que intervienen las potencias del entendimiento y el raciocinio: razón, juicio, imaginación, etc.

[O-2.1.2.1.1] ACTIVIDADES COGNITIVAS GENERALES [AF-46.1.1]

[O-2.1.2.1.2] ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS: actividades cognitivas en las que la mente se utiliza para crear o inventar cosas, apelando a la creatividad del sujeto-agente y a sus dotes de originalidad. [AF-46.2.2].

[O-2.1.2.1.2.1] ACTIVIDADES COGNITIVO-CREATIVAS FANTÁSTICAS: actividades creativo-cognitivas en las que se lleva a cabo la creación o invención de cosas fantásticas que no tienen un referente empírico real; únicamente son el producto de la imaginación del sujeto-agente. [AF-46.2.2.2.2] → OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS.

[O-2.1.3] ACTIVIDADES SOCIALES: actividades que implican la relación con otras personas.

[O-2.1.3.1] EVENTOS O ACONTECIMIENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS: actividades sociales que tienen lugar y son propias de dominio de la pintura. [AA.48].

[O-2.1.4] ACTIVIDADES COMUNICATIVAS: actividades que implican un intercambio de información, tanto verbal como no verbal. En el ámbito concreto de la pintura, se relacionan con los aspectos relativos a la recepción de las imágenes. [RR] → ESPECTADORES-RECEPTORES.

[O-2.2] REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS: acción o cambio experimentado por una entidad o substancia como consecuencia de la incidencia previa de algún estímulo, factor, principio, etc., y que provoca en aquéllas una transformación de distinta naturaleza.

[O-2.2.1] REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA [RR-74.2.2] → ESPECTADORES-RECEPTORES; POTENCIAS.

[O-2.2.2] REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS: las reacciones de naturaleza físico-química experimentadas por los objetos pictóricos y sus materiales. [SU-38.5] → OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS; MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS.

[O-2.3] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS*:* fases generales y formas de actuación práctica; esto es, los distintos modos en virtud de los cuales se pueden realizar las actividades humanas, así como utilizar los instrumentos y las máquinas para llevarlas a cabo[20]. El conjunto de las fases sucesivas que constituyen una operación o fenómeno es lo que denominamos proceso. Las técnicas y modos (terminología seiscentista), en cuanto que implican una secuenciación sucesiva para su realización, suponen un proceso; asimismo, en cuanto que son formas de actuación determinadas, también pueden considerarse conceptos metodológicos generales –v. § [O-1.7.4.8.1.1.1]-. Debe distinguirse de los *Métodos y procedimientos* –v. § [O-1.7.4.8.1.1.1.1]-, que son instrucciones y directrices codificadas que informan sobre cómo llevar a efecto dichos procesos y técnicas, regulándolos y racionalizándolos. → ACTIVIDADES; MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS.

[O-2.3.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: las distintas formas de actuación y los diversos procesos que existen en el ámbito pictórico-artístico. [SM-37.3]. → CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS; ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS; PRECEPTOS Y REGLAS; MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS.

Se trata de una tipología conceptual polivalente, ya que es posible interpretarla desde un enfoque más amplio o más restringido. Así, en el dominio pictórico, existen técnicas generales, como el *temple* o el *óleo* -es decir, formas concretas de practicar la pintura-, constituidas a su vez por diversos métodos o procedimientos -el *primer modo de temple*, por ejemplo, que es un procedimiento determinado de ejecutar la técnica del temple-; y conformadas también por técnicas más específicas y concretas: por ejemplo, la técnica de realizar la templa o de ejecutar las carnes..., las cuales cuenta con su propio método -o métodos- de actuación. Atendiendo a esta circunstancia, podemos establecer una primera distinción básica, que es la que expondremos a continuación.

Ahora bien, los modos de actuación que encontramos en los discursos analizados no son ni homogéneos ni equiparables entre sí; por el contrario, su variedad nos permite realizar una variada y heterogénea clasificación tipológica tomando como base diversos criterios: según su función específica; según el grado de inmediatez de su aplicación práctica; según su implicación o independencia respecto del sistema teórico; según su naturaleza y carácter -específicamente técnicos, de índole estético-expresiva, etc.; según su carácter más o menos amplio o concreto -modos generales, técnicas particulares, etc.-

En líneas generales, puede decirse que estos procesos y técnicas responden a la diversificación conceptual que se opera en el ámbito pictórico entre la pintura en cuanto ejercicio representativo, con su componente de actividad intelectiva y racional inherente, y la pintura en cuanto oficio artístico. Así, junto a los procesos relacionados con las operaciones más técnicas y materiales, absolutamente prácticos y exentos de cualquier componente teórico, connotación ideológica o elección estético-formal, están los que se asocian a los procesos de invención e ideación y a la construcción representativa y figurativa de la imagen pictórica, más implicados, pues, en el discurso teórico-doctrinal y en la sistematización metodológica teórica

[20] Véase SIERRA BRAVO, R., *ob. cit.*, p. 152.

que hemos llamado *pragmateia* –v. § [T-3.1]-. La diferencia se puede apreciar con mayor claridad si confrontamos, por ejemplo, el proceso de *mezclar los colores* o *aparejar los lienzos*, con el proceso de *determinar las figuras* durante la *fase de acabado*, vinculado este último a una concepción estético-formal que prima la pintura dibujística y acabada frente a la pintura colorista a borrón.

Asimismo, teniendo en cuenta la propia amplitud y complejidad del proceso de creación y elaboración pictórica, los modos y técnicas también nos ofrecen una amplia gama de posibilidades: desde los más específicos y concretos, relacionados con operaciones o actuaciones específicas –de índole técnico-material, ideativa, representativa, estético-expresiva, etc.-, hasta los más amplios, que implican modos generales de abordar, en su globalidad, la elaboración artística –ej.: pintura científica, pintura práctica, etc.-

[O-2.3.1.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS GENERALES: las que convencionalmente identificamos con las técnicas artísticas propiamente dichas -óleo, temple, iluminación, fresco, etc.-

[O-2.3.1.2] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS ESPECÍFICAS, las que pueden desarrollarse durante la práctica de las técnicas pictóricas generales, formando parte de ellas de manera consustancial -por ejemplo, el proceso de *moler el oro* sería propio de la técnica de la *iluminación*- o bien circunstancialmente.

Por su parte, estos tipos de conceptos, estrechamente vinculados al oficio pictórico y al taller, pertenecen a la parte de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística que hemos denominado tecnológico-factual.

.

SISTEMA ATRIBUTIVO PICTÓRICO-ARTÍSTICO ▫ SISTEMA TERMINOLÓGICO-ATRIBUTIVO

Lo que llamamos sistema atributivo pictórico-artístico está constituido por el conjunto ordenado y estructurado de las propiedades y atributos que a través de los discursos teóricos analizados se nos han revelado como característicos y específicos del dominio de las artes -y, en concreto, de la pintura- durante el periodo que consideramos. Para su ordenación y sistematización, aunque realizada *a posteriori*, hemos procurado ajustarnos lo más posible a la estructura que implícita o explícitamente se encuentra en los propios discursos estudiados.

Este sistema nocional queda vinculado, en sus líneas generales, a las categorías consideradas anteriormente; por ejemplo: los *atributos y propiedades estético-formales y estilísticos de las imágenes pictóricas* se vinculan con las *categorías estético-formales y estilísticas* -v. § [O-1.7.4.1]-; los *atributos clasificatorios*, con

las *categorías de clasificación* -v. § [O-7.4.9.1.2]-; los *atributos de los artífices*, con las *facultades y destrezas* -v. § [O-7.1.4.3.2]-, etc. En consecuencia, comparten los mismos rasgos semánticos y participan de la misma descripción. La diferencia fundamental que establecemos radica, básicamente, en que, si bien los conceptos descritos en líneas anteriores se consideran en abstracto: la *belleza*, la *gracia*, lo *terrible*, la *facilidad*, etc., lo que llamamos atributos y propiedades son estas mismas categorías aplicadas -esto es, atribuidas- a los distintos aspectos que conforman el dominio pictórico-artístico: artes, productos, agentes, etc. Esta vinculación aparece indicada en la descripción que a continuación ofrecemos de cada uno de estos atributos, al igual que en sus registros correspondientes en la sección 4.3.1. del tesauro.

Por lo que concierne precisamente al registro de estos atributos, pese a que, de acuerdo con nuestros objetivos de exhaustividad, hemos procurado recoger y compilar todas las expresiones lingüístico-terminológicas utilizadas por nuestros teóricos en función atributiva, para su entrada en el tesauro nos hemos decantado por el uso de la forma adjetival como término principal -ej.: *bello, prudente liberal, diestro*, etc.-, frente a las categorías nocionales con las que se asocian, que están registradas utilizando la forma nominal -ej.: *belleza, prudencia, liberalidad, destreza*, etc.-

Por su parte, este sistema nocional tiene su correspondencia lingüístico-terminológica en lo que podríamos llamar el *sistema terminológico atributivo de la pintura*. La información sobre estos tipos de términos, que también aparecen indicados a continuación junto a su tipología conceptual respectiva, se puede consultar en el capítulo IV.3. Asimismo, por lo que respecta a las relaciones que articulan este sistema, véase § [R-5] *Relaciones atributivas*, en IV.2.3. En la estructura cognoscitiva del tesauro, este sistema atributivo se corresponde con al ámbito semántico-nocional [AB] (sección 3.2.)

[O-3] ATRIBUTOS ➢ PROPIEDADES: se consideran constituyentes de entidades, actividades o relaciones. Son los factores o cualidades que nos permiten establecer diferencias entre las diversas nociones y las que participan en su descripción respectiva. Teniendo en cuenta el ejercicio valorativo que encontramos en los discursos críticos característicos del dominio artístico, estas propiedades o atributos, dependiendo de la intención crítica o calificativa con la que se utilicen, constituirán manifestaciones de las *Categorías calificativas y de enjuiciamiento crítico* -§ [O-1.7.4.9.2]- que hemos considerado con anterioridad. Así pues, podemos establecer un primer grupo básico en función de dicha intención evaluativa y crítica.

[O-3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA

[O-3.1.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS: vinculadas a las *Categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos)* -v. § [O-1.7.4.9.2]-; son, pues, aquellos atributos pictórico-artísticos que además de describir la noción sobre la que se aplican entrañan también un juicio de valor, que la califica y enjuicia de acuerdo con un esquema ideológico, unos criterios estéticos y una escala de valor determinada. Ej.: *decoroso*, *liberal*, *italiano*, *ingenioso*.

Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS -v. § [L-4.1]-[21].

[O-3.1.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS: aquellos atributos pictórico-artísticos que únicamente describen la noción sobre la que se aplican. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS DESCRIPTIVOS -v. § [L-4.2]- .

No obstante, y pese a esta distinción, las propiedades o atributos suelen ser ambivalentes, dependiendo siempre del contexto y de las intenciones subyacentes[22]. Así, un mismo atributo puede ser calificativo-crítico en un contexto y únicamente descriptivo en otro.

[O.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU FUNCIÓN

[O-3.2.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS: vinculados a las categorías de clasificación o *Conceptos clasificatorios pictórico-artísticos* -§ [O-1.7.4.9.1]- considerados más arriba**.** Al igual que hemos dicho para este tipo de conceptos, los atributos clasificatorios, además de describir la noción sobre la que se aplican, la sitúan en una clase o categoría determinada, permitiéndonos así ordenar y clasificar la realidad empírico-material y la dimensión nocional pictórico-artística. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS –v. § [L-4.3]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.2.1.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS: vinculados a las *Conceptos clasificatorios connotados* -v. § [O-1.7.4.9.1]-. Son, por tanto, aquellos atributos que además de describir y clasificar las nociones sobre las que se aplican, comportan conjuntamente un juicio de valor que las califica y evalúa, según unos criterios ideológicos, teóricos y estéticos determinados. En consecuencia, forman parte también de los *atributos calificativo-críticos* definidos anteriormente -v. § [O-3.1.1]-. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS -v. § [L-4.3.2]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.2.1.1.1] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA O HISTORIOGRÁFICA: vinculados a las *Categorías de clasificación historiográfica* –v. § [1.7.4.9.1.2.1.1]-, son los atributos que clasifican la noción sobre la que se aplican en un periodo histórico-cultural dado. Ej.: *antiguo*, *moderno*, etc. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA -v. § [L-4.3.2.1]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1.1.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[21] En adelante, todas las referencias a las tipologías terminológicas remiten al capítulo IV.3.

[22] Gombrich afirma que "en el análisis de obras de arte la descripción nunca se separa del todo de la crítica". ("Las categorías estilísticas..., *ob. cit*.)

[O-3.2.1.1.2] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL: vinculados a las *Categorías de clasificación geoespacial* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.2]-, son los atributos que se utilizan para situar la noción sobre la que se aplican dentro de un contexto geoespacial determinado. EJ.: *italiano* (1), *flamenco* (1), etc. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL. –v. § [L-4.3.2.2]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1.1.2] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.2.1.1.3] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA: vinculados a las *Categorías de clasificación estilística* –v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.5]-, son los atributos que se utilizan para situar la noción sobre la que se aplican dentro de algún movimiento, estilo o tendencia determinada. Ej.: *italiano* (2), *flamenco* (2), etc. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS ESTILÍSTICOS (en función clasificatoria). –v. § [L-4.3.2.3]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1.1.3] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.2.1.1.4] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR: vinculados a las *Categorías de clasificación disciplinar artística* –v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.4]-, son los atributos que se utilizan para clasificar las diferentes disciplinas artísticas dentro de una categoría determinada. Ej.: *liberal*, *mecánico*, etc. Terminológicamente, se corresponden con los TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR. -v. § [L-4.3.2.4]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-1.1.4] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.2.1.2] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS: vinculados a los *Conceptos clasificatorios no connotados o taxonómicos* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.2] -, son los atributos que únicamente describen y clasifican las nociones sobre las que se aplican, sin comportar ningún tipo de juicio o evaluación crítica al respecto. Terminológicamente, se corresponde con los TÉRMINOS TAXONÓMICOS -v. § [L-4.3.1]-.

[O-3.2.2] ATRIBUTOS ÚNICAMENTE DESCRIPTIVOS O CALIFICATIVO-CRÍTICOS: VÉASE § [O-3.1.1] Y § [O-3.1.2]

[O-3.3] ATRIBUTOS O PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN: dependiendo del tipo de noción sobre la que se apliquen, podemos hablar de las siguientes clases de atributos:

[O-3.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES: los que describen y se atribuyen a los sujetos agentes de la actividad artística, que son en casi su totalidad calificativo-críticos - § [O-3.3.1.1]. Conceptualmente, se corresponden en su mayor parte con las *Categorías calificativo-críticas de los artífices* –v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.4]- y con las *Facultades y destrezas pictórico-artísticas* –v. § [O-7.1.4.3.2]-. Por su parte, se corresponden terminológicamente con el VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES–v. § [L-4.1.1]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica

en el ámbito semántico-nocional [AB-2.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS: las que describen y se atribuyen a los productos de la actividad artística, pudiendo ser crítico-calificativas o meramente descriptivas. Estas propiedades son contingentes, diferentes, pues, de las que hemos codificado como *Propiedades constitutivas de la pintura* - v. § [C-4.2.1]-. Véanse más abajo -§ [O-3.4]- los tipos específicos de propiedades que hemos establecido. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.3.3] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES: las que describen y se atribuyen a las propias disciplinas artísticas, pudiendo ser, al igual que las anteriores, calificativo-críticas –v. § [O-3.1.1] o meramente descriptivas –v. § [O-3.1.2]-, aunque en el contexto teórico de la Edad Moderna casi todas ellas pertenecen al primer grupo. Se corresponde, pues, conceptualmente con las *Categorías calificativo-críticas de las artes* –v. § [O-1.7.4.9.2.2]-; y terminológicamente, con el VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS ARTES -v. § [L-4.2]-. Asimismo, también pueden desempeñar una función clasificatoria -v. [O-3.2.1.1.4]-.

No obstante, buena parte de estos atributos o propiedades son polivalentes, pudiendo aplicarse a distintas categorías nocionales. Así, *ingenioso* se puede emplear como un atributo de los artífices, pero también de las imágenes pictóricas, reconfigurándose entonces nocionalmente. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.2] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4] TIPOS DE PROPIEDADES O ATRIBUTOS DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS: según los valores cualitativos o cuantitativos que se atribuyen, y en función de su intención descriptiva o calificativo-crítica, podemos distinguir:

[O-3.4.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS: aquéllas que atribuyen cualidades de descripción física relativas a la forma, color, tamaño, etc. Terminológicamente, estarían representadas por los TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS. –v. § [L-4.2.1]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS: vinculadas a las categorías *Calificativas o conceptos críticos de las imágenes pictóricas* –v. § [O-1.7.4.9.2.1], son aquéllas que además de su función descriptiva, comportan un juicio crítico o evaluación cualitativa. Terminológicamente, están representadas el VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS. –v. § [L-4.1.3]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS: vinculados a las *Categorías estético-formales y estilísticas* –v. § [O-1.7.4.1]-. Ej.: *expresivo*, *lineal*, *pictórico*, *seco*, *ricercato*, etc. Terminológicamente, se encuentran representados por los TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS correspondientes al *vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas*. -v. § [L-4.1.3.1.1]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2.1.1] ATRIBUTOS ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVOS PROPIAMENTE DICHOS: vinculados a la categoría de belleza y a sus especies relacionadas, así como a las cualidades expresivas de la imagen. Ej.: *bello*, *gracioso*, *bizarro*, *dulce*, etc.

[O-3.4.2.1.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO: vinculadas a la condición representativa de la imagen y, especialmente, a su apariencia e ilusión de realidad. Ej.: *verdadero*, *engañoso*, *verosímil*.

[O-3.4.2.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO: vinculadas a la concepción retórica de la pintura característica de la época que consideramos. Algunas implican una dimensión formal (ej.: *decoroso*, *variedad*, etc.), formando parte, pues, conjuntamente de las *propiedades estético-formales y estilísticas*; mientras que otras no implican dicha dimensión formal (ej.: *persuasivo*). Terminológicamente, se encuentran representadas por los TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS pertenecientes al *vocabulario calificativo crítico de las imágenes pictóricas*. -v. § [L-4.1.3.1.2]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en los ámbitos semántico-nocionales [AB-2.3.2.1.4] y [AB-2.3.2.2.1] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2.3] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES: los que se relacionan con aquellas características y propiedades de las imágenes pictóricas que no comportan una dimensión propiamente física o formal. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2.2] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS: vinculadas a la concepción de la pintura como mensaje, narración o poesía visual; imagen, pues, que porta un contenido determinado, de naturaleza diversa y destinado a distintas clases de receptores. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2.2.2] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

[O-3.4.2.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS*:* los que aluden a las características y cualidades de índole ético-moral y religiosa de las imágenes pictóricas. Vinculadas, por tanto, a la concepción moralista de la pintura y a la ideología contrarreformista predominante durante la época que consideramos. Terminológicamente, estarían representadas por los TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES

pertenecientes al *vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas*. Ej.: *decoroso*, *decente*, etc. –v. § [L-4.1.3.1.3]-. Este tipo de atributos se ordena y clasifica en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2.2.3] de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.2).

MENU SALIR

IV.2.3. TIPOLOGÍA DE RELACIONES CONCEPTUALES EN EL DOMINIO PICTÓRICO-ARTÍSTICO (S. XVII)

Por lo que respecta a la sistematización de los tipos de relaciones conceptuales que articulan la dimensión semántica y cognoscitiva del dominio pictórico-artístico, hemos establecido tres niveles de desarrollo:

- relaciones conceptuales generales, esto es, las que suelen aparecer en los trabajos terminológicos y terminográficos, de acuerdo con sus objetivos de descripción y delimitación nocional. En cuanto generales, son pues susceptibles de aplicarse en los diversos campos del conocimiento y de la actividad. No obstante, hemos seguido un criterio selectivo, ya que únicamente hemos tenido en cuenta aquellas relaciones operativas en el dominio pictórico-artístico durante el periodo considerado;

- relaciones conceptuales establecidas específicamente para la estructuración del dominio pictórico-artístico;

- relaciones conceptuales específicas del dominio pictórico-artístico, que se encuentran vinculadas, a su vez, a un ámbito conceptual concreto de la estructura cognoscitiva.

Además, en cuanto componentes del tesauro, estas tipologías de relaciones también aparecen recogidas en éste; concretamente, en la sección 2.4., donde se representa gráficamente su clasificación jerárquica; y en la sección 4.2.2. del corpus conceptual, donde podemos encontrar los registros con la información relativa a cada una de ellas.

[En la sistematización siguiente, el código entre corchetes indica el ámbito de la estructura semántico-nocional del tesauro (sección 3) en la que dichas relaciones son operativas].

[R-1] RELACIONES JERÁRQUICAS: tradicionalmente, se consideran jerárquicas las relaciones genéricas y partitivas[1]. Este tipo de relaciones origina, a su vez, una serie de categorías conceptuales: *conceptos específicos* (las especies, tipos o partes de); los *superordinados* o *genéricos* (los conceptos de los que dependen los anteriores); y los *coordinados* o *siblings* (ingl.), que son los que tienen el mismo concepto genérico[2].

[R-1.1] RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS: relaciones de abstracción basadas en la semejanza, es decir, en la coincidencia como mínimo de una característica entre los conceptos que unen[3].

[R-1.1.1] RELACIONES GENÉRICAS (también llamadas inclusivas, lógicas, de clase o hiponímicas)[4]: las que establecen relaciones de género-especie. Responden al enunciado "tipo o especie de..." Ej.: PINTURAS (género) – PINTURA DE HISTORIA, BODEGÓN (especies); ARTES (género) – ARTES LIBERALES, ARTES MECÁNICAS (especies). Éstas son el tipo de relaciones a partir de las cuales se han construido -salvo algunas excepciones convenientemente señaladas- los sistemas nocionales y clasificaciones de la estructura cognoscitiva del tesauro. En los registros conceptuales, aparecen indicadas en los campos *conceptos genéricos* y *subclases* respectivamente. [Fig. 57].

[R-1.1.2] RELACIONES CUASIGENÉRICAS: cuando la relación género-especie es sólo reconocida por una parte de la comunidad científica o disciplinar. Este tipo de relaciones corresponde a una diferenciación establecida por J. C. Sager en el ámbito de la Terminología[5]. El problema que se plantea en el dominio específico que a nosotros nos compete es que, debido a la inestabilidad de la dimensión cognoscitiva artística y las variantes que se producen en la consideración de los conceptos según los distintos autores, marcos teóricos y contextos culturales, es difícil establecer un consenso absoluto por lo que se refiere al establecimiento de relaciones genéricas, de ahí que muchas de ellas hubiese que considerarlas cuasigenéricas. Por eso, resulta complicado establecer una distinción categórica en el ámbito de las artes y sobre todo de la teoría artística.

---

[1] No obstante, algunos terminólogos difieren en esta consideración, así A. Arntz y H. Picht (*ob. cit.*); J. C. Sager (*Curso práctico..., ob. cit.*) y M. T. Cabré (*La terminología..., ob. cit*.) sólo reconocen las genéricas.

[2] En relación con estos tipos de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, y en concreto § [C-6] *Conceptos según su posición en el sistema.*

[3] Véase ARISTÓTELES, *Organon. I Catègories. II De l´interprétation*. Traducción de J. Tricot, Bibliothèque des Textes Philosophiques. París, Librairie Pahilosophique J. Vrin, 1997; y WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit.*

[4] Véase SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit*.; CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit*.; WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit*.; A. ARNTZ Y H. PICHT las llaman "lógicas o de abstracción" (*ob. cit*., p. 106); CRUSE, D. A., *Lexical Semantics..., ob. cit*.; CHAFFIN, R. Y HERRMANN, D. J., "The nature of semantic.., *ob. cit*.

[5] *Curso de procesamiento..., ob. cit*., p. 58.

[R-1.1.3] RELACIONES OPOSITIVAS[6]: las que se establecen entre conceptos opuestos o antagónicos, o entre conceptos contrastantes. Pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos de la realidad empírica Responden al enunciado "concepto opuesto de..." / "conceptos opuestos..." Ej.: ARTES LIBERALES (concepto opuesto de...) - ARTES MECÁNICAS (conceptos opuestos...)

[R-1.2] RELACIONES ONTOLÓGICAS (también llamadas de contacto, contigüidad o asociativas): relaciones basadas en la contigüidad, como por ejemplo las relaciones que indican contacto en el tiempo o en espacio[7].

[R-1.2.1] RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS (u ontológicas propiamente dichas)[8]: las que establecen relaciones entre un todo y sus partes o elementos componentes.

[R-1.2.1.1] RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS: cuando las partes son indispensables para la existencia del todo. Responden al enunciado "todo constituido por..." / "partes constitutivas de..." Ej.: PINTURA (COMPUESTO ARTIFICIAL) (todo constituido por...) – MATERIA Y FORMA SUSTANCIAL (partes constitutivas de...)

[R-1.2.1.1.1] RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA: las que establecen una relación entre el objeto o sustancia y el material o materia que lo constituye[9]. Responde al enunciado: "material o materia de..." / "material o materias requeridas..." Ej.: YEMA DE HUEVO (materia de...) / TEMPLA (materias requeridas...) [SU-38]

[R-1.2.1.2] RELACIONES PARTITIVAS CONTINGENTES (opcionales y variables): las partes o elementos componentes pueden o no participar en el todo. Responden al enunciado anteriormente indicado "partes o componentes de..." Ej.: FIGURA HUMANA (partes o componentes...) – ROPAJE, ATRIBUTOS (parte o componente de...); TIENDA (parte o componente de...) – TALLER (partes o componentes...)

[R-1.2.2] RELACIONES DE PERTENENCIA: los elementos componentes pertenecen o forman parte de una unidad más amplia que los comprehende. Responden al enunciado "pertenece a" o "perteneciente a..."

[R-1.2.2.1] RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL (también llamadas de inclusión topológica)[10]**:** los elementos componentes son entidades geográficas o geopolíticas –v. § [O-1.1.5.2.2] y § [O-1.5.2.2], en IV.2.2.2.- que

---

[6] ARISTÓTELES, *ob. cit.;* CRUSE, D. A., *Lexical Semantics..., ob. cit*.; OTMAN, G., *Les répresentations sémantiques..., ob. cit.*

[7] Véase nota 3.

[8] Véase SAGER, J. C., *Curso práctico..., ob. cit.*; ARNTZ, A. Y PICHT, H., *ob. cit*. y CABRÉ, M. T., *La Terminología..., ob. cit*. Véanse también WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit*.; OTMAN, G., *Les répresentations sémantiques..., ob. cit.;* CHAFFIN, R. Y HERRMANN, D. J., "The nature of semantic.., *ob. cit*.; WINSTON, M. E. y otros, "A taxonomy..., *art. cit.*

[9] En relación con estos conceptos, véase en el epígrafe IV.2.2.2. § [O-1.1.1] *Entidades objetuales y materiales pictóricas* y § [O-1.1.2.1] *Materias y materiales de la pintura.*

[10] WINSTON, M. E. y otros, "A taxonomy..., *art. cit.*

pertenecen a una entidad mayor. Responden al enunciado "parte territorial de..." / "partes territoriales..." Ej.: ESPAÑA (partes territoriales...) – SEVILLA (parte territorial de...); o, desde un punto de vista más amplio, centros o núcleos -v. § [O-1.1.5.1.1], en IV.2.2.2.- ubicados en un determinado contexto geoespacial, al que se vinculan. [HH-17].

[R-1.2.2.2] RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL (también llamadas de inclusión espacial)[11]: los elementos componentes son unidades temporales que pertenecen a una unidad temporal mayor, que las comprehende[12]. Responden al enunciado "subedad o subperiodo de..." / "subperiodos o subedades..." Ej.: NUESTRA EDAD (subperiodos o subedades...) – PRIMERA EDAD, SEGUNDA EDAD Y TERCERA EDAD (subperiodo o subedad de...) [HH-16].

[R-1.2.2.3] RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL: los elementos componentes son entidades disciplinares que pertenecen a una entidad disciplinar mayor[13]. Responden al enunciado "subdisciplina o materia de..." / "subdisciplinas o materias asociadas..." Ej.: CIENCIAS MATEMÁTICAS (subdisciplinas o materias asociadas...) – GEOMETRÍA, ARITMÉTICA, PERSPECTIVA (subdisciplinas o materias de...) [HD-20].

[R-1.2.2.4] RELACIONES DE PERTENENCIA INSTITUCIONAL O CORPORATIVA: los elementos componentes son unidades corporativas o institucionales pertenecientes a una entidad mayor que las comprehende[14]. Responden al enunciado "organismo de, institución de, departamento de..." / "instituciones, organismos, departamentos asociados..." Ej.: IGLESIA (instituciones asociadas...) / INQUISICIÓN (institución de...) [GA-22].

[R-1.2.2.5] RELACIONES DE AFILIACIÓN: los elementos componentes se definen como miembros que pertenecen a algún tipo de entidad social colectiva (corporación, organización, etc.)[15] Responden al enunciado "miembro de..." / "miembros afiliados..." Ej.: PINTOR (miembro de...) – GREMIO DE PINTORES (miembros afiliados...) [GA-21] y [GA-22].

[R-1.2.2.6] RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA[16]: los elementos componentes se definen como procedimientos, métodos, procesos o técnicas particulares que pertenecen o forman parte de una técnica o metodología más amplia que los comprehende[17]. Responden al enunciado "procedimiento o

[11] *Ibídem*.

[12] V. § [O-1.7.3.5.2.1] *Periodos histórico-artísticos,* en IV.2.2.2.

[13] V. § [O-1.7.4.5.2] *Entidades disciplinares y profesionales* y § [O-1.7.4.5.2.1] *Entidades disciplinares y profesionales artísticas,* en IV.2.2.2.

[14] V. § [O-1.5.1.1] *Sujetos (agentes) colectivos,* en IV.2.2.2,

[15] En relación con estos conceptos, véase § [O-1.5.1.1] *Sujetos (agentes) colectivos* y § [O-1.3.1] *Sujetos (agentes) individuales,* en IV.2.2.2.

[16] Algunos especialistas clasifican este tipo de relación como parte de las partitivas meronímicas. Véanse, por ejemplo, WINSTON, M. E. y otros, "A taxonomy..., *art. cit.*

[17] En relación con estos conceptos, véase § [O-1.7.4.8.1.1.1] *Conceptos metodológicos pictórico-artísticos* y § [O-2.3.1] *Procesos, técnicas y modos pictórico-artísticos,* en IV.2.2.2.

técnica particular de...” / “procedimientos y técnicas particulares...” Ej.: ILUMINACIÓN (procedimientos y técnicas particulares...) – MOLER EL ORO (procedimiento particular de...) [SM-37.3].

[R-1.2.2.7] RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL: los elementos componentes se definen como subfases de un proceso más amplio –v. § [O-2.3.1] *Procesos, técnicas y modos pictórico-artísticas,* en IV.2.2.2.- Responden al enunciado “subfase de...” / “subfases asociadas...” Ej.: EJECUCIÓN (subfases asociadas...) – APAREJADO, DEBUXO, COLORIDO, ACABADO (subfase de...) [AF-44].

[R-1.2.3] RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD[18]*:* aquéllas que implican una secuenciación o sucesión en el tiempo de los conceptos respectivos.

[R-1.2.3.1] RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS[19]: las que definen la coexistencia (simultaneidad) o sucesión de periodos temporales –v. § [O-1.7.4.8.1.1.1] *Periodos histórico-artísticos,* en IV.2.2.2.- Responden a los enunciados: “concepto cronológico anterior...” / “concepto cronológico posterior...” / “concepto cronológico simultáneo...” Ej.: ANTIGÜEDAD (concepto cronológico posterior...) - TIEMPO MEDIO (concepto cronológico anterior...) [HH-16].

[R-1.2.3.2] CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO[20]: las que establecen una relación de causa / efecto de diversa naturaleza. Responden al enunciado “causa de...” / “efecto de...”

[R-1.2.3.2.1] CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO: aquéllas que establecen una relación causal de naturaleza físico-química. Por ejemplo, deformaciones o deterioros ocurridos en los materiales de las pinturas debido a diversas reacciones químicas[21]. Responden al enunciado “causa físico-química de...” / “efecto físico-químico de...” [SU-38.5].

[R-1.2.3.2.2] CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO: aquéllas que establecen una relación de causa-efecto de naturaleza psico-espiritual o afectiva. Por ejemplo, efectos de carácter psicológico-afectivo experimentados por los receptores de las imágenes a partir de ciertos estímulos – v. § [O-2.2.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado “estímulo psicológico-afectivo de...” / “reacción o efecto psicológico-afectivo de...” Ej.: PERSUASIÓN (estímulo psicológico-afectivo de...) / MOVER EL ÁNIMO (reacción o efecto psicológico-afectivo de...” [RR].

---

[18] ARNTZ, A. Y PICHT, H., *ob. cit.,* p. 107, siguiendo la norma DIN 2330 (1979: 4). M. T. Cabré las define como un tipo de relaciones ontológicas. (*La Terminología..., ob. cit*.)

[19] Véanse ARNTZ, A. Y PICHT, H., *ob. cit*. y WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit*.

[20] Véanse *ibídem* y NUOPPONEN, A., *A model for systematic terminological analysis. Proceedings of LSP Symposium*, Copenhagen, 1997.

[21] Véase § [O-2.2.2] *Reacciones físico-químicas pictóricas* y § [O-1.2.1] *Materias y materiales pictóricos*, en IV.2.2.2.

[R-1.2.3.3] RELACIONES DE DEPENDENCIA CAUSATIVA ➢ VÉASE RELACIONES GENÉSICAS § [R-4.1.1.1]

[R-1.2.3.4] RELACIONES DE CAUSALIDAD EFICIENTE ➢VÉASE RELACIONES ARGUMENTALES DE AGENTE / OBJETO § [R-3.1]

[R-1.2.3.5] RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN[22]**:** las que establecen una relación entre un proceso productivo y el resultado de dicho proceso. Responden al enunciado: "proceso para..." / producto o resultado de..."[23] Ej.: ILUMINAR / ILUMINACIÓN (proceso para...) / ILUMINACIÓN (resultado de...) [NP], [A]

[R-1.3] RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS: aquéllas que establecen una relación jerárquica de carácter cualitativo, esto es, una relación entre un concepto priorizado y otro subordinado cualitativamente. Por lo general, entrañan juicios de valor, y se vinculan con la tendencia característica de la teoría artística durante el periodo analizado a definir y sistematizar conceptos según consideraciones evaluativas o calificativas[24]. Responden al enunciado "concepto priorizado..." / "concepto subordinado..." Generan, en consecuencia, tipos de conceptos como los *subordinados*, los *priorizados,* los *descalificados* y *desprestigiados*[25]. Ej.: FORMA (concepto subordinado...) – MATERIA (concepto priorizado...); DEBUXO (concepto subordinado...) – COLORIDO (concepto priorizado...); PINTURA ACABADA (concepto subordinado...) – PINTURA A BORRÓN (concepto priorizado...)

Este tipo de relaciones viene a relativizar las relaciones lógicas que suelen constituir los sistemas nocionales del conocimiento especializado. A su vez, y en relación con esto último, también contribuyen al establecimiento de los *sistemas nocionales jerarquizados cualitativamente*, es decir, los sistemas que se caracterizan por la introducción de un parámetro de valor en su construcción, lo que supone que uno o varios de sus conceptos se define como superior cualitativamente respecto de las demás unidades nocionales integrantes de dicho sistema. En la representación gráfica del tesauro, esta relación jerárquico-cualitativa se visualiza mediante el símbolo **(*)** situado a la derecha del concepto priorizado.

[22] ISO/1087.

[23] En relación con estos conceptos, véase § [O-2.3.1]*Procesos, técnicas y modos pictórico-artísticos* y § [O-1.1.3.1.2] *Objetos o productos pictórico-artísticos,* en el epígrafe IV.2.2.2.

[24] Al respecto, véase el marco de teorización § [M-5.1] *Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica*, en el capítulo IV.4.

[25] En relación con estos tipos de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1, en concreto § [C-5] *Conceptos según su posición jerárquico-cualitativa.*

[R-2] RELACIONES ARGUMENTALES[26] **O PRAGMÁTICAS:** las relaciones que están basadas en la contigüidad y proximidad temática de los aspectos conectados. Estas relaciones constituyen los *escenarios de* relaciones específicos de cada uno de los ámbitos en los que hemos articulado la estructura semántico-nocional del tesauro. Se pueden establecer, pues, varios grupos:

[R-2.1] RELACIONADAS CON LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA

[R-2.1.1] AGENTE / OBJETO (también llamadas genéticas)[27]: las que establecen una relación entre el agente de una acción –v. § [O-1.3.1] y § [O-1.5.1.2] en IV.2.2.2.- y la entidad u objeto producido por él durante dicha acción –v. § [O-1.1.3.1.2] en IV.2.2.2.-. También podrían ser consideradas de causalidad eficiente –V. § [R-1.2.3.4]-. Responden al enunciado "agente de..." / "producido por..." Ej.: ILUMINADOR (agente de...) / ILUMINACIÓN (producido por...) [GA], [NP].

[R-2.1.2] AGENTE / INSTRUMENTO: las que establecen una relación entre el agente de una acción –v. § [O-1.3.1] y § [O-1.5.1.2] en IV.2.2.2.- y el instrumento –v. § [O-1.1.3.1.1] en IV.2.2.2.- utilizado para dicha acción. Responden al enunciado "instrumento de..." / "utiliza..." Ej.: TIENTO (instrumento de...) / PINTOR (utiliza...) [GA], [SU-39].

[R-2.1.3] AGENTE / ACCIÓN: las que establecen una relación entre el agente de una acción v. § [O-1.3.1] y § [O-1.5.1.2] en IV.2.2.2.- y la acción o actividad propiamente dicha –v. § [O-2.1] en IV.2.2.2.- Responden al enunciado "agente para..." / "acción desarrollada por..." Ej.: ILUMINADOR (agente para...) / ILUMINAR, ILUMINACIÓN (actividad desarrollada por...) [GA], [AF].

[R-2.1.4] LUGAR / ACCIÓN: las que establecen una relación entre una acción o actividad -v. § [O-2.1] en IV.2.2.2.- y el lugar en el que ésta se desarrolla –v. § [O-1.1.5.1] en IV.2.2.2.- Responden al enunciado "lugar para..." / "se desarrolla en..." Ej.: ACADEMIA (lugar para...) / ESTUDIAR (se desarrolla en...) [AF], [E].

[R-2.1.5] MATERIAL / ACCIÓN: las que establecen una relación entre una acción o actividad -v. § [O-2.1] en IV.2.2.2.- y los materiales o materias empleados para el desarrollo de dicha acción –v. § [O-1.1.2.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado "material o materia para..." / "materiales o materias empleados..." Ej.: PINTAR A OLIO (materiales o materias empleadas...) / OLIO (material para...) [AF], [SU-38].

[R-2.1.6] INSTRUMENTALES[28]: las que establecen una relación entre el instrumento -v. § [O-1.1.3.1.1] en IV.2.2.2.- y el uso o aplicación que se le da a ese instrumento. Responden al enunciado: "instrumento para..." / "instrumentos empleados..." Ej.: MOLETA (instrumento para...) / MOLER LOS COLORES (instrumentos empleados...) [AF], [SU-39], [SM-37.3].

[26] CHAFFIN, R. Y HERRMANN, D. J., "The nature of semantic.., *ob. cit*.

[27] Véase WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit.*

[28] Véase ARNTZ, A. Y PICHT, H., *ob. cit*., siguiendo la norma DIN/2331; WÜSTER, E., *Introducción a la teoría..., ob. cit*.

[R-2.2] RELACIONADAS CON LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

[R-2.2.1] PERIODO HISTÓRICO / PRODUCTOS ARTÍSTICOS: las que establecen una relación entre un periodo histórico-artístico concreto –v. § [O-1.7.3.5.2.1] en IV.2.2.2.- y las manifestaciones características durante ese periodo en el ámbito de las artes –v. § [O-1.1.3.1.2] en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "periodo histórico asociado..." / "productos artísticos asociados..." Ej.: PINTURA LINEAR MONOGRAMON (periodo histórico asociado...) / ANTIGÜEDAD (1b) (productos artísticos asociados...) [HH-16], [NP].

[R-2.2.2] PERIODO DE ACTUACIÓN / AGENTE ASOCIADO: las que establecen una relación entre un periodo histórico-artístico concreto –v. § [O-1.7.3.5.2.1] en IV.2.2.2. -y los tipos de agentes que desarrollan su actividad en dicho periodo –v. § [O-1.3.1] en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "periodo de actuación..." / "agente asociado..." Ej.: PINTOR ANTIGUO (1b) (periodo de actuación...) / ANTIGÜEDAD (1b) (agente asociado...) [GA-21], [HH-16].

[R-2.2.3] PERIODO HISTÓRICO / MANERAS DESARROLLADAS: las que establecen la relación entre un periodo histórico-artístico concreto –v. § [O-1.7.3.5.2.1] en IV.2.2.2.- y los modos, maneras, estilos, técnicas, etc. que se desarrollan durante dicho periodo –v. § [O-2.3.1], § [O-1.7.4.8.1.1.1] y § [O-1.7.4.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "periodo de desarrollo..." / "maneras desarrolladas..." Ej.: MANERA MODERNA (periodo de desarrollo...) / TERCERA EDAD DE LA PINTURA MODERNA (maneras desarrolladas...) [HH-16], [SM].

[R-2.2.4] PERIODO HISTÓRICO / ÁMBITO GEOESPACIAL: las que establecen la relación entre un periodo histórico-artístico concreto –v. § [O-1.7.3.5.2.1] en IV.2.2.2.- y el ámbito geoespacial que durante dicho periodo tuvo una significación especial como lugar de desarrollo de las artes –v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "ámbito geoespacial asociado..." / "periodo asociado..." Ej.: ANTIGÜEDAD (1b) (ámbito geoespacial asociado...) / GRECIA (2) (periodo asociado...) [HH-16], [HH-17].

[R-2.3] RELACIONADAS CON LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[R-2.3.1] ÁMBITO TERRITORIAL / PRODUCTOS ARTÍSTICOS: las que establecen la relación entre un ámbito geoespacial determinado -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- y el tipo de manifestación artística que se desarrollan de manera significativa en dicho ámbito –v. § [O-1.1.3.1.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "productos artísticos desarrollados..." / "ámbito territorial de desarrollo..." Ej.: ITALIA (productos artísticos desarrollados...) / ESCULTURA ANTIGUA (ámbito territorial de desarrollo...) [HH-17], [NP].

[R-2.3.2] ÁMBITO TERRITORIAL DE ACTUACIÓN / AGENTES OPERATIVOS: las que establecen la relación entre un ámbito geoespacial determinado -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- y el tipo de agentes que ejercen su actividad en dicho ámbito –v. § [O-1.3.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "agentes operativos..." / "ámbito territorial de actuación..." Ej.: ITALIA (agentes operativos...) / PINTOR ITALIANO (ámbito territorial de actuación...) [HH-17], [GA-21].

[R-2.3.3] ÁMBITO TERRITORIAL ASOCIADO / MANERAS ASOCIADAS: las que establecen la relación entre un ámbito geoespacial determinado -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- y los tipos de maneras, modos, estilos, técnicas[29], etc. que se desarrollan de modo significativo en dicho ámbito. Responden al enunciado: "maneras asociadas..." / "ámbito geoespacial asociado..." Ej.: ITALIA (maneras asociadas...) / MANERA ITALIANA (ámbito territorial asociado...) [HH-17], [SM].

[R-2.3.4] ÁMBITO TERRITORIAL DE ACTIVIDAD / ESCUELAS ACTIVAS: las que establecen la relación entre un ámbito geoespacial concreto -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- y las escuelas pictórico-artísticas activas en dicho ámbito –v. § [O-1.7.4.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "escuelas activas..." / "ámbito territorial de actividad..." Ej.: ITALIA (escuelas activas...) / ESCUELA ITALIANA (ámbito territorial de actividad...) [HH-17], [SM-36.3].

[R-2.3.5] UBICACIÓN GEOESPACIAL / ACADEMIAS VINCULADAS: las que establecen la relación entre las academias artísticas y el ámbito geoespacial en el que éstas se ubican -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "ubicación geoespacial..." / "academias vinculadas..." Ej.: ACADEMIA DE S. LUCAS (ubicación geoespacial...) / VENECIA (academias vinculadas...) [HH-17], [GA-22].

[R-2.3.6] ÁMBITO GEOESPACIAL / NÚCLEOS ARTÍSTICOS VINCULADOS: las que establecen la relación entre los núcleos significativos desde el punto de vista de la actividad artística –v. § [O-1.1.5.1.1], en IV.2.2.2.- y el ámbito geoespacial en el que estos se ubican -v. § [O-1.5.2.2] y § [O-1.1.5.2.2], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "ámbito geoespacial de..." / "núcleo artístico vinculado a..." Ej.: EL ESCORIAL (núcleo artístico vinculado a...) / MADRID (ámbito geoespacial de...) [HH-17].

[R-2.4] RELACIONADAS CON LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS

[R-2.4.1] AGENTE / DESTREZA O FACULTAD: son las que establecen la relación entre las facultades o destrezas artísticas –v. § [O-1.7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- y el tipo de agente que las detenta o posee –v. § [O-1.3.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado "posee..." / "poseída por...". Ej.: MAESTRO (3) (posee...) / MAESTRÍA (1) (poseída por...) [GF-23], [GA-21].

[29] Sobre estos conceptos, v. § [O-1.7.4.2] *Movimientos, escuelas y estilos generales,* § [O-1.7.4.8.1.1.1] *Conceptos metodológicos pictórico-artísticos* y § [O-2.1.3.2] *Procesos, técnicas y modos pictórico-artísticas,* en IV.2.2.2.

[R-2.4.2] POTENCIAS / DESTREZAS O FACULTADES: las que establecen la relación entre las facultades o destrezas artísticas -v. § [O-1.7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- y el tipo de potencias a las que se vinculan -v. § [O-1.4.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado: "potencia asociada..." / "destreza o facultad relacionada..." Ej.: ARTIFICIO (1) (potencia asociada...) / INGENIO (3) (destreza o facultad relacionada...) [GF-23], [GF-24].

[R-2.4.3] INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS / DESTREZAS O FACULTADES: las que establecen la relación entre las facultades o destrezas artísticas -v. § [O-1.7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- y los instrumentos metodológicos o formativos –v. § [O-1.74.8.1.1.1], en IV.2.2.2.- a partir de los cuales dichas facultades pueden ser adquiridas por los artistas. Responden al enunciado "destrezas desarrolladas..." / "instrumentos metodológicos..." Ej.: ELECCIÓN (1b) (instrumentos metodológicos...) / IMITACIÓN (7) (destrezas desarrolladas...) [GF-23], [CC-51.3].

[R-2.4.4] FASES DEL PROCESO ARTÍSTICO / DESTREZAS O FACULTADES: las que establecen la relación entre las facultades o destrezas -v. § [O-1.7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- y las fases del proceso de creación artística en las que dichas facultades se consideran necesarias y operativas –v. § [O-2.3.1], en IV.2.2.2.- Responden al enunciado "fases relacionadas..." / "destrezas empleadas..." Ej.: DESTREZA (1b) (fases relacionadas...) / EJECUCIÓN (destrezas empleadas...) [GF-23], [AF-44].

[R-2.4.5] DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS: las que establecen la relación entre los diversos aspectos de la actividad y creación artística –productos, técnicas, maneras, etc.- y las destrezas o facultades -v. § [O-1.7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- que son requeridas en cada caso. Responden al enunciado "destreza para..." / "destreza requerida..." Ej.: PINTURA SAGRADA (1b) (destreza requerida...) / DECORO (1b) (destreza para...) [GF-23], [AA], [NP], [SM].

[R-2.4.6] FACULTADES / CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES: del análisis de los discursos se constata que, con bastante frecuencia, las facultades que se reconocen y que se estiman en los artífices se transfieren al objeto artístico, de tal modo que, si un artista es *ingenioso*, su obra resultará igualmente *ingeniosa* o *llena de ingenio*. En virtud de esta transferencia, podemos decir que buena parte de las facultades, propiedades y categorías calificativas de los artífices se recategorizan en las categorías estético-formales, conceptos críticos y propiedades que se atribuyen a las imágenes pictóricas. En consecuencia, este proceso, bastante habitual, nos indica en numerosas ocasiones la génesis o el origen mismo de no pocos de los conceptos críticos y categorías estético-formales que se utilizan en la descripción y evaluación de las obras artísticas. Debido, por tanto, a esta vinculación existente entre dichos conceptos, creemos conveniente establecer la presenta relación, que responde al enunciado "facultad relacionada..." / "categoría estético-formal relacionada..." Ej.: FACILIDAD (1f) (categoría estético-formal relacionada...) / FACILIDAD (3) (facultad relacionada...) [GF-23], [TE-12].

[R-2.5] RELACIONADAS CON LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

[R-2.5.1] MODOS Y MANERAS / CATEGORÍAS Y PROPIEDADES ESTÉTICAS RELACIONADAS: las que establecen la relación entre los diversos modos, maneras o estilos y las propiedades y categorías estético-formales a las que dan lugar o por las que se definen. Responden al enunciado: "categorías y propiedades estético-formales asociadas..." / "maneras o modos asociados..." Ej.: HERMOSA MANERA (4) (categorías o propiedades estético-formales relacionadas...) / GRACIA (1) (maneras o modos asociado...) [SM-36], [TE-12].

Por lo que respecta a este tipo de relación, véase también la que hemos codificado como § [R-5.2] *Relaciones atributivas según la categoría nocional vinculada*, puesto que las que aquí consideramos también conectan entre sí atributos y propiedades y las respectivas categorías nocionales a las que se encuentran asociadas.

[R-2.5.2] MODOS Y MANERAS / COMPONENTES PLÁSTICO-FORMALES Y FIGURATIVOS RELACIONADOS: las que establecen la relación entre los diversos modos, maneras y estilos y el componente plástico-formal, estructural o figurativo sobre el que se proyecta especialmente. Responde al enunciado: "maneras o modos relacionados..." / "se proyecta sobre..." Ej.: BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (se proyecta sobre...) / COLORIDO (1) (maneras o modos relacionados...) [SM-36], [NE].

[R-2.5.3] MANERAS O ESTILOS GENERALES / MODOS PARTICULARES VINCULADOS: las que establecen la relación entre los diversos modos pictórico-artísticos y las maneras o estilos de alcance más general en los que éstos se inscriben o de los que forman parte. Responden al enunciado: "se inscribe en ..." / "modos, maneras y escuelas vinculadas..." Ej.: MANERA DE CORREGIO (se inscribe en...) / BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (modos, maneras y escuelas vinculadas...) [SM-36].

[R-2.5.4] MANERAS Y MODOS RELACIONADOS: las que relacionan entre sí, en virtud de su vinculación o interconexión mutua, los diversos modos, maneras y estilos -presentes o pasados- que conforman el panorama estilístico pictórico-artístico durante el periodo considerado. Responden al enunciado: "maneras o estilos asociados..." / "modos asociados..." Ej.: MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (modos asociados...) / MODO BUSCADO (maneras y estilos asociados...) [SM-36].

En relación con este ámbito semántico-nocional, véanse también las relaciones que anteriormente hemos codificado como **[R-2.2.3]**, **[R-2.3.3]**, **[R-2.3.4]**

[R-3] RELACIONES DE COMPLEMENTARIEDAD: las que se establecen entre conceptos que se complementan o que son complementarios. Como las anteriores, pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos de la realidad empírica y factual. Responden al enunciado "complementario de..." / "complementa a...". Ej.: JUICIO (1b) (complementario de...) / DESTREZA MANUAL (complementa a...)

[R-4] RELACIONES TEÓRICAS: las que se establecen en los procesos de teorización y con las que se llevan a cabo las construcciones teórico-doctrinales.

[R-4.1] RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN (O RECATEGORIZACIÓN): alude a la relación teórica que se establece entre un concepto asociado de una disciplina ajena y el nuevo concepto que se formula, una vez que éste ha sido redefinido y recategorizado para adaptarlos a las peculiaridades del propio ámbito de especialidad. Genera los tipos de *Conceptos asociados especializados –o recategorizados-* (que son *préstamos conceptuales*)[30]. Responden al enunciado: "concepto asociado de..." / "concepto recategorizado de...". Ej.: NATURALEZA, en el sistema filosófico aristotélico (concepto asociado de...) – NATURALEZA, en el sistema artístico (concepto recategorizado de...).

[R-4.1.1] RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN: las que se establecen entre un concepto asociado de una disciplina ajena y el nuevo concepto que se formula en el propio ámbito de especialidad a partir de un proceso de metaforización. Genera los tipos de *Conceptos metafóricos* (que son *préstamos conceptuales)* y los *metaforizados*[31]. Responden a los enunciados: "concepto original de...", "concepto metafórico de..." y "concepto metaforizado". Se pueden establecer, por tanto, estos tipos de relaciones: **1)** FORMA, en el sistema filosófico aristotélico (concepto original de...) - FORMA DE LA PINTURA (concepto metafórico de...); **2)** FORMA DE LA PINTURA (concepto metaforizado asociado...) / DEBUXO, definido como forma de la pintura (concepto metafórico relacionado...); **3)** FORMA, en el sistema filosófico aristotélico (concepto metaforizado...) / DEBUXO, definido como forma de la pintura (concepto original...) En el caso de que el concepto metafórico no sea específico de una disciplina, responde al enunciado: "concepto metafórico (no específico) de..." / "conceptualizaciones metafóricas asociadas..." Ej.: padre (concepto metafórico (no específico) de...) / debuxo (conceptualizaciones metafóricas asociadas...) [TT-13].

[R-4.1.1.1] RELACIONES GENÉSICAS: un tipo específico de relación metafórica. Se explica dentro del contexto de la *metáfora genésica* -de fundamentación aristotélico-tomista- que se utiliza en el discurso del *Arte de la Pintura* para explicar la relación existente entre las diversas artes, y más concretamente entre la Pintura, el dibujo y las disciplinas artísticas asociadas a éste[32]. Podemos definirla como aquélla en la que uno de los conceptos -en este caso la Pintura- da su existencia al otro, que así pasa a depender causativamente -y genésicamente- de él. Respondería al

[30] En relación con estos conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1., en concreto § [C-3.1] *Préstamos conceptuales* y § [C-2.1.1] *Conceptos metateóricos asociados*

[31] En relación con estos tipos de conceptos, véase el epígrafe IV.2.2.1., en concreto § [C-3.] *Conceptos según las formas de conceptualización y teorización*

[32] Al respecto, véase RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Metáfora conceptual (genésica) aristotélico-tomista..., *art. cit.*

enunciado "principio causativo o generador de..." / "objeto generado por...". Ej.: PINTURA, definida como principio y causa de las artes (principio generador de...) – ESCULTURA[33] (objeto generado por...) [TT-13.1].

[R-4.2] RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL: es la relación que se establece entre conceptos formulados y definidos por distintos autores, en marcos de pensamiento diversos y en contextos ideológicos diferenciados, pero que coinciden en su descripción semántico-nocional básica[34]. Responden al enunciado: "concepto equivalente..." o "equivalente conceptual...". Ej.: DILIGENCIA (1) (concepto equivalente...) - DILIGENTIA (Armenini) (equivalente conceptual de...)

[R-4.3] RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL: la relación que se establece entre aquellos conceptos que en un mismo discurso artístico son utilizados por su autor como equivalentes conceptuales cuando en realidad no lo son[35]. Responden al enunciado: "falsos equivalentes conceptuales..." / "falso equivalente de..." Ej.: DILIGENCIA (1) (falsos equivalentes conceptuales...) / DILIGENZA (Leo.) (falso equivalente de...)

[R-4.4] RELACIONES DE REINTEPRETACIÓN: las relaciones que se establecen entre las unidades nocionales que son reinterpretaciones conceptuales –a veces con sólo ligeras variaciones del sentido- de una categoría semántico-nocional más amplia que las comprehende, y dicha categoría (macroconcepto)[36]. Responden al enunciado: "reinterpretación conceptual de..." / "reinterpretaciones conceptuales..." Ej.: IMITACIÓN MECÁNICA (Car.) (reinterpretación conceptual de...) / IMITACIÓN (1b) (reinterpretaciones conceptuales...)

Por su parte, entre los conceptos reinterpretados que se encuentran ligados a una misma categoría se establecen también relaciones nocionales, ya que, si bien divergen en determinados rasgos, mantienen un núcleo común de características semánticas básicas, solapándose generalmente. Responden al enunciado: "reinterpretaciones contiguas..." Ej.: IMITACIÓN MECÁNICA (Car.) (reinterpretación contigua de...) / IMITACIÓN MECÁNICA (Pac.) (reinterpretación contigua de..)

[R-4.5] RELACIONES DE VINCULACIÓN CONCEPTUAL: las que se establecen entre los conceptos que forman parte de la definición de una unidad nocional concreta y dicha unidad nocional. Responden al enunciado: "concepto vinculado..." / "vinculaciones conceptuales..." Ej.: FACILIDAD (1b) (concepto vinculado...) / RESOLUCIÓN (1) (vinculaciones conceptuales...)

Este es el tipo de relación que también se establece entre un concepto y sus propiedades constitutivas. Véase RELACIONES ATRIBUTIVAS CONSTITUTIVAS § [R-5.2]

[33] Según algunos sistemas teórico-artísticos, la pintura se define como la "madre" de todas las artes del dibujo, al considerar a éste medio y parte de la pintura, la cual, a su vez, lo comunica a las demás artes.

[34] Véase § [C-7.1] *Conceptos equivalente,* en IV.2.2.1.

[35] Véase la nota anterior.

[36] Véase § [C-7.3] *Reinterpretaciones conceptuales,* en IV.2.2.1.

[R-4.6] RELACIONES DE ESPECIFICACIÓN: las que se establecen entre las unidades nocionales que son especificaciones conceptuales de una categoría más amplia en la que tienen su origen, y dicha categoría (macroconcepto)[37]. Responden al enunciado: "especificación conceptual de..." / "especificaciones conceptuales..." Ej.: MANERA (3a) (especificación conceptual de...) / MANERA (3) (macroconcepto) (especificaciones conceptuales...)

[R-5] RELACIONES ATRIBUTIVAS[38]: relaciones en las que los atributos o propiedades constituyen el referente básico de la relación. Son las que conforman el *Sistema atributivo pictórico-artístico* expuesto en el epígrafe IV.2.2.2, en concreto en el apartado § [O-3]. Estas tipologías de relaciones se pueden establecer en función de varios parámetros:

[R-5.1] SEGÚN LAS DETERMINACIONES CONCEPTUALES: cuando la relación se establece entre un atributo o propiedad y los conceptos al que dicho atributo puede determinar o describir. En líneas generales, responden al enunciado "atributos o categorías críticas relacionadas..." / "determinaciones conceptuales..." Ej.: ARTIFICIOSA (2b) (determinaciones conceptuales...) / SOMBRA (2) (atributos o categorías críticas relacionadas...), ESCORZO (2) (atributos o categorías críticas relacionados...)

[R-5.2] SEGÚN LA CATEGORÍA A LA QUE SE VINCULAN: las que relacionan los atributos o propiedades (lingüísticamente expresados en forma adjetival) con las categorías nocionales abstractas y teóricas a las que se vinculan (lingüísticamente expresadas en forma nominal). Responden al enunciado "atributos y propiedades vinculadas..." / "conceptos o categorías relacionadas..." Ej.: DILIGENTE (1) (conceptos o categorías relacionadas...) / DILIGENCIA (1) (atributos y propiedades vinculadas...) Por lo que respecta a esta clase de relación, véase también la que hemos codificado como § [R-2.5.1] *Modos y maneras / categorías y propiedades estéticas relacionadas*, puesto que también forma parte de este tipo de relaciones atributivas.

[R-5.3] RELACIONES ENTRE ATRIBUTOS: las relaciones que se establecen entre los atributos y propiedades que mantienen entre sí interconexiones e influencias significativas. Responden al enunciado: "atributos y propiedades relacionadas..." Ej.: FLAMENCO (2) (atributos y propiedades relacionadas...) SECO (2) (atributos y propiedades relacionadas...)

[R-6] RELACIONES DE INFLUENCIA: las relaciones que establecen la conexión entre conceptos o entidades entre los que existe algún tipo de influjo. Estas relaciones de influencia pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos reales. Dependiendo del mayor o menor grado de esta influencia, podríamos considerar dos tipos de enunciados:

[R-6.1] RELACIONES DE INFLUENCIA GENERAL: uno más general, respondiendo a "influido por..." / "influye en..." Ej.: ANTIGÜEDAD (1b) (influye en...) / EDAD MODERNA (influido por...)

---

[37] Véase § [C-7.4] *Reinterpretaciones conceptuales,* en IV.2.2.1.

[38] En WINSTON, M. E. y otros, "A taxonomy..., *art. cit.* se clasifican como un tipo de *relaciones de posesión.*

[R-6.2] RELACIONES DE DEFINICIÓN: se establece cuando uno de los conceptos define o determina al otro, con mayor o menor intensidad. Responden al enunciado: "define..." / "definido por..." Ej.: HUMOR MELANCÓLICO (define...) / TEMPERAMENTO SATURNINO (definido por...)

[R-7] RELACIONES DE CONSUSTANCIALIDAD: las relaciones que se establecen entre aquellos aspectos pertenecientes al mundo real o conceptual que se encuentran consustancialmente unidos. Responden al enunciado: "inherente a..." / "conceptos inherentes..." Ej.: TALENTO (inherente a...) / TEMPERAMENTO SATURNINO (conceptos inherentes...)

[R-8] RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN: la relación que se establece entre un fin establecido y los medios utilizados para la consecución de dicho fin. Responden al enunciado " finalidad u objetivo de..." / "medio empleado para..." Ej.: PERSUADIR (finalidad u objetivo de...) / PINTURA (medio empleado para...)

[I-9] RELACIONES INTRAESTRUCTURALES: aquéllas que han sido establecidas específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro, y que son las que nos han servido para llevar a cabo la construcción del mismo.

[I-9.1] TIPOLOGÍA CONCEPTUAL / GRUPOS SEMÁNTICOS: las que relacionan los distintos grupos semántico-nocionales que conforman la macroestructura del tesauro con las tipologías de conceptos que podemos encontrar en ellos. Responden al enunciado: "tipología conceptual relacionada..." / "categorías y subgrupos relacionados..."

[I-9.2] TIPOS DE TEORÍA / OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS: las que relacionan los distintos tipos de teoría establecidos con los objetos, conceptos, etc. sobre los que dichas teorías reflexionan, así como con los ámbitos semántico-nocionales en los que son operativas. Responden al enunciado: "tipos de teorías..." / "objetos y ámbitos relacionados..."

[I-9.3] TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL / TEORÍAS O MARCOS DE TEORIZACIÓN: las que relacionan las distintas tipologías conceptuales y relacionales codificadas para la construcción del tesauro con los diversos marcos de teorización y tipos de teorías establecidos. Responden al enunciado: "tipología conceptual y relacional asociada..." / "tipos de teorías y de marcos de teorización asociados..."

[I-9.4] MARCOS DE TEORIZACIÓN / CONCEPTOS ASOCIADOS: las que establecen la relación entre los marcos de teorización establecidos y los conceptos que se encuentran relacionados con dichos marcos de teorización. Responden al enunciado: "marcos de teorización..." / "conceptos asociados..."

[I-9.5] MACROCATEGORÍA / CATEGORÍAS Y SUBGUPOS TEMÁTICOS: las que establecen la relación entre la macrocategoría y los subgrupos semántico-nocionales que la constituyen. Responden al enunciado: “macrocategoría...” / “categorías y subgrupos temáticos...”

[I-9.6] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA / CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS: las que establecen la relación entre las diferentes tipologías terminológicas codificadas y las teorías, marcos de teorización y tipos de conceptos asociados. Responden al enunciado: "conceptos, teorías y marcos relacionados..." / "tipología terminológica asociada..."

[I-9.7] TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS: las que conectan entre sí las diferentes tipologías terminológicas codificadas. Responde el enunciado: "Tipologías terminológicas relacionadas..."

IV.3. APROXIMACIÓN A LA DIMENSIÓN LINGÜÍSTICO-TERMINOLÓGICA: TIPOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

Antes de iniciar esta clasificación, realizaremos algunas precisiones:

1. en primer lugar, que las categorías establecidas no son excluyentes, es decir, un mismo término puede pertenecer a más de una de ellas, como de hecho así ocurre;

2. en segundo lugar, que esta clasificación no ha sido concebida de manera cerrada y conclusa, sino que, por el contrario, es susceptible de ampliación y diversificación; nosotros nos hemos limitado a establecer, de momento, las categorías que hemos considerado fundamentales, en función de la especificidad de los discursos teórico-artísticos en el contexto seiscentista en el que trabajamos;

3. en tercer lugar, también nos interesaría señalar que dichas categorías no han sido establecidas como una mera herramienta clasificatoria, sino como un instrumento de investigación y análisis. Así, una vez constituidos los distintos grupos terminológicos fundamentales, el interés redundará en llevar a cabo el estudio y examen de cada uno de ellos, para determinar características, comportamiento, evolución, tratamiento, etc.;

4. finalmente, esta clasificación, tal y como ha sido planteada, nos puede servir a modo de guía de actuación, sugiriéndonos problemáticas diversas o parámetros de análisis: procedencia de los términos; influencia de las formas de teorización; influencia de las prácticas lingüístico-discursivas; literarización y retorización del estilo; estado de terminologización y estatuto de los términos, etc.

[L-1] SEGÚN LA PROCEDENCIA ORIGINARIA

[L-1.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS: términos tomados de otros ámbitos del conocimiento y de la actividad, que adquieren un uso y significado específico en el dominio pictórico-artístico. La especialización semántica y las variaciones de significado que dicho término puede experimentar respecto de su sentido originario varían en cada caso concreto, desde ligeras matizaciones, a veces imperceptibles, hasta auténticas recategorizaciones. También desde el punto de vista formal pueden experimentar algún tipo de modificación. Conceptualmente, se corresponden con lo que hemos llamado *Préstamos conceptuales* –v. § [C-3.1], en IV.2.2.1.-

[L-1.1.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES: términos tomados de otras disciplinas o ámbitos del conocimiento especializado, generalmente junto con el concepto. Su presencia en los discursos teórico-artísticos colorean estas manifestaciones discursivas con resonancias y matices evocativos de dichas áreas originarias. A su vez, estos préstamos nos revelan los ámbitos de reflexión en los que se mueve la disciplina pictórica -reflexión filosófica, reflexión teológica, reflexión psicológica, etc.-, así como las relaciones de interdisciplinaridad que mantiene con los otros campos del conocimiento con los que confluye en la estructura cognoscitiva general seiscentista[1]. Por su parte, estos préstamos también son indicativos del contexto metateórico de la pintura, es decir, el conjunto de disciplinas a las que recurre para llevar a cabo su propia construcción teórico-doctrinal[2].

La presencia de estos términos procedentes de otras disciplinas en los discursos artísticos se relaciona directamente con dos circunstancias que explican buena parte de la conformación terminológica y epistemológica del dominio de las artes durante el periodo considerado: **a)** en primer lugar, la necesidad de recurrir a otros ámbitos del saber para fundamentar el discurso teórico propia y específicamente artístico, ante el vacío existente con anterioridad a los inicios de la teoría sobre las artes en el siglo XV italiano; **b)** y en segundo lugar, la extensión que experimenta esta teoría sobre las artes a otros contextos y ámbitos del saber, sobre todo a partir del siglo XVI, cuando la Pintura se convierte en foco de atención y objeto epistemológico común de distintas áreas de conocimiento y facultades que concurren en su definición, explicación y construcción teórica. No obstante, cada uno de estos tipos de préstamos, vinculados a su vez a un determinado marco o ámbito del saber, del que procede, justifica su presencia en el dominio pictórico-artístico en función de una casuística y una problemática que es particular y específica de cada caso concreto. En líneas generales, hemos constatado los siguientes préstamos terminológicos.

[1] Por lo que respecta a estas relaciones de interdisciplinaridad y confluencia cognoscitiva, consúltese el ámbito semántico-nocional [HD-20] *Facultades y disciplines teórico-científicas*, en la sección 3.3. del tesauro.

[2] La conformación de este contexto metateórico se aborda en el ámbito semántico-nocional [MA] *Conceptos y sistemas de pensamiento asociados a la teoría pictórico-artística*, en la sección 3.3. del tesauro.

[L-1.1.1.1] TÉRMINOS FILOSÓFICOS

[L-1.1.1.1.1] TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS: ej.: *forma substancial*, *materia*, *Naturaleza*, *accidente*... La presencia, significativa y numerosa, de este tipo de términos en los discursos analizados, frente a la aparición mínima de voces de raigambre platónica o neoplatónica, constituye un indicativo claro del peso que este marco de pensamiento, junto con el escolástico, tiene en los autores analizados.

[L-1.1.1.1.2] TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS: ej.: *idea*, *furor*...

[L-1.1.1.1.3] TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS: procedentes del ámbito de la Filosofía relacionado con la reflexión sobre las cuestiones psico-espirituales. Ej.: *genio*, *temperamento*, *imaginación*...

[L-1.1.1.1.4] TÉRMINOS ÉTICO-MORALES: procedentes del ámbito de la Filosofía relacionado con la reflexión de índole ético-moral, y relacionados con la concepción moralista y moralizante de la pintura que se instala en el contexto de la teoría artística desde mediados del siglo XVI[3]. Ej.: *honestidad*, *virtud*... Puesto que en el contexto que consideramos resulta difícil desvincular la reflexión ético-moral de la teológica, la mayor parte de estos términos también pertenecen al vocabulario de la Teología -v. § [L-1.1.2]-.

[L-1.1.1.2] TÉRMINOS TEOLÓGICOS: los términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito de la Teología. Al igual que los anteriores, se relacionan con la concepción moralista de la pintura y con la instrumentalización de las imágenes pictóricas al servicio de la autoridad eclesiástica, que construirá todo un discurso teológico en torno a su uso, funcionalidad y legitimidad. Ej.: *virtud*, *adoración*, *nobleza sagrada*, *devoción*...

[L-1.1.1.2.1] TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS: los términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del sistema de pensamiento aristotélico-tomista o escolástico.

[L-1.1.1.3] TÉRMINOS MÉDICOS: términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito disciplinar de la Medicina. Relacionados sobre todo con la reflexión de índole psico-espiritual que se lleva a cabo en torno a la naturaleza de los artistas -ej.: *humor*, *melancolía*...-; y asociados también a la aplicación en la práctica pictórica de los estudios y conceptos anatómicos. En este caso, podemos hablar de TÉRMINOS ANATÓMICOS.

[L-1.1.1.4] TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA): términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito disciplinar de la Retórica-Oratoria. Relacionados sobre todo con el marco ideológico del humanismo pictórico, la

[3] En relación con este aspecto, véase lo dicho bajo el marco de teorización § [M-1.2.1] *Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista*, en IV.4., y en § [T-2.3] *Teoría de la nobleza sagrada*, en IV.1.2.4.

doctrina del *Ut Pictura Poesis* y la concepción retórica de la Pintura que prevalece durante el siglo XVII[4]. Ej.: *decoro*, *persuasión*, *mover*...

[L-1.1.1.5] TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS: términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del ámbito de las disciplinas científico-matemáticas. Relacionados, pues, con la concepción científico-matemática de la pintura y la construcción de la imagen representativa de acuerdo con principios y preceptos matemáticos. Aunque propia de la época quattrocentista, el prurito de lo científico-matemático y de sus preceptos ciertos y objetivos se sigue manteniendo como un valor en los discursos españoles analizados, de ahí que este tipo de términos -con sus correspondientes conceptos- aparezca con relativa frecuencia en dichos textos[5]. Ej.: *perspectiva*, *geometría*, *basa*, *rayo céntrico*, *ángulos visuales*, *sección*, *proyección*...

Banalización terminológica. En relación con estos préstamos terminológicos disciplinares, debemos precisar que hasta ahora no hemos tenido en cuenta el fenómeno de la *banalización terminológica*, esto es, cuando los términos específicos han experimentado un proceso de generalización y divulgación -tanto semántica como formal-, pasando a integrarse en el léxico general y en el uso común. No obstante, consideramos que se trata de un fenómeno al que habrá que prestar atención en investigaciones subsiguientes, ya que el término, al banalizarse, además de redefinir su contenido, perdiendo especificidad nocional, también puede adquirir valores y rasgos semánticos matizadores de su significado especializado, los cuales se asumen conjuntamente cuando éste es adoptado por otro ámbito del conocimiento. En ocasiones, incluso, son estos valores incorporados los que pueden motivar dicha elección. Por eso, juzgamos que resultará de sumo interés el poder determinar si el término prestado está tomado directamente de la disciplina en cuestión a la que se vincula o de su uso más común y general.

[L-1.1.2] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD

[L-1.1.2.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS ARTÍSTICOS

[L-1.1.3] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTRAS LENGUAS: términos pictórico-artísticos procedentes de otras lenguas, de significado originariamente artístico o no, que se incorporan al vocabulario pictórico utilizado por los teóricos españoles en sus discursos.

[4] En relación con este aspecto, véanse los siguientes marcos de teorización, en IV.3, § [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista;* § [M-2.1.3.1.2] *Marco de la Retórica-Oratoria;* § [M-2.2.3] *Doctrina del Ut Pictura Poesis*; § [M-2.2.4] *Doctrina del Docere et Delectare.*

[5] En relación con este aspecto, véanse los siguientes marcos de teorización, en IV.3, § [M-1.1.1.1] *Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista);* § [M-2.1.3.4] *Marco de las disciplinas científico-matemáticas.*

[L-1.1.3.1] ITALIANISMOS: términos pictórico-artísticos procedentes de la lengua italiana que se incorporan al vocabulario pictórico utilizado por los teóricos españoles en sus discursos. Éstos pueden ser términos adoptados directamente sin modificaciones - ej.: *disegno*-; o bien castellanizados, esto es, adaptados al sistema gráfico y fonético del español -ej.: *escorzo*, procedente de *scorti; esfumar*, *morbido*, *esbatimiento*...[6]-

El elevado número de italianismos que encontramos en los discursos españoles se explica, fundamentalmente, en función de tres factores: **a)** el recurso ineludible a la influyente y reputada teoría artística italiana para fundamentar las propias construcciones doctrinales, con el consiguiente trasvase de términos; **b)** el prestigio asumido por el propio contexto cultural italiano durante este periodo -autoridad incuestionable del panorama artístico a escala internacional-, que ejerce una atrayente sugestión sobre el resto de los ámbitos territoriales, connotando positivamente todo lo que proceda de allí; y **c)** el constante y frecuente intercambio, tanto cultural, artístico como humano, al que asistimos durante este periodo con el país vecino.

En cualquier caso, tanto Pacheco como Carducho advierten de la inconveniencia de hacer un uso indiscriminado y no justificado de estos términos de origen italiano, sobre todo cuando en español existe un vocablo adecuado para designar el concepto que se quiere expresar[7]. También comentan con cierto humor no exento de ironía las impropiedades semánticas a las que da lugar el uso pedante de estos términos italianizantes, que Pacheco llama *simplezas de presumido*[8].

[L-1.1.3.2] CULTISMOS LÉXICOS *ARTÍSTICOS*: términos pictórico-artísticos que proceden de palabras pertenecientes a las lenguas clásicas, que se adoptan directamente y sin modificaciones.

[L-1.1.3.2.1] HELENISMOS: términos pictórico-artísticos que proceden sin cambios ni modificaciones de la lengua griega clásica. Ej.: *coroplástica*, *monogramon*, *riparógrafo*, *simetría*, etc. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [**gr.**] situado a la derecha del término.

[L-1.1.3.2.2] LATINISMOS: términos pictórico-artísticos que proceden sin cambios ni modificaciones del latín clásico. Ej.: *fictoria* (denominación latina

[6] Al respecto, cfr. CARDUCHO, V., *ob. cit.*, p. 387.

[7] "La cuarta y última perteneciente (según nuestra distribución) a la grandeza del debuxo, es la Perspectiva, a quien los italianos llaman prospetiva, y a su imitación el maestro Francisco Medina, Pablo de Céspedes y Fernando de Herrera, a quien yo pudiera sin nota seguir, pero, en nuestra lengua, se ha de llamar como digo con la autoridad del gran Antonio de Nebrixa y de muchos doctos". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., p. 385). "También trappo es nombre italiano, aunque corrompido, y notado que se use en la Pintura: porque, suena, y dize cosa vil, y de desprecios: no obstante que los Pintores al manto mas precioso de ultramarino, y de la persona mas soberana, le llaman así. Tomose de drappo (mudando la De en T) que en Italia se entiende por tela rica, y de valor: y porque en España suena cosa tan baxa, yo la quitara". (CARDUCHO, V., *ob. cit*., p. 388).

[8] "Fachata dicen algunos cultos en italiano, por no decir fachada en español [...] También los desta calidad alabando una cabeza pintada dicen, en italiano `que es buena testa´, pero, en español, testa es la del jabalí [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.*, pp. 545-546).

para el arte de modelar el barro); *opus tectorium* (técnica mural); *estilo*... Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [**lat.**] situado a la derecha del término.

[L-1.2] TÉRMINOS Y VOCES PROCEDENTES DEL LÉXICO GENERAL: unidades y expresiones lingüísticas procedentes del léxico general que se utilizan en el ámbito pictórico-artístico con distinto grado de especialización semántica o especificidad terminológica.

[L-1.2.1] LÉXICO GENERAL ESPECIALIZADO: unidades pertenecientes al léxico general, en consecuencia, de uso común y con un significado también genérico, que han experimentado un proceso de terminologización -con distinto grado de rigor en su formalización en cada caso-, pasando a formar parte del vocabulario pictórico-artístico. Se relaciona con el concepto de *lenguaje délfico* definido por F. Riggs[9], característico de las Ciencias Sociales y Humanísticas. Bajo esta categoría podríamos considerar también lo que Sager denomina *expresión terminologizada*[10], esto es, expresiones tomadas del léxico común, que constituyen una única unidad terminológica en el lenguaje especializado, mientras que en el lenguaje general no siempre se considera una forma lexicalizada. Ej.: *primera edad de la pintura moderna*, *pintor cristiano*, *manera de obrar científicamente*... Dentro de esta categoría podemos distinguir dos fenómenos, frecuentes en el contexto que consideramos.

[L-1.2.1.1] NEOLOGISMOS SEMÁNTICOS: atribución de un nuevo significado específicamente pictórico-artístico a una voz ya existente en dicho léxico general. Se trata, por tanto, de un fenómeno de neología semántica, frecuente en este ámbito de especialidad, donde la recurrencia a la creación neológica pura, esto es, la conformación de una nueva palabra para designar el nuevo concepto -formulado o importado- no suele ser frecuente[11]. De este modo, la esfera semántica de la palabra se amplía y diversifica con nuevas significaciones, mientras que algunos de sus rasgos semánticos originarios pueden pasar a formar parte de la nueva significación asumida, o bien matizarla. Considérense, por ejemplo, los términos: *facilidad*, *diligencia*, *manera*, *presteza*, *certeza*, etc. Véase también la tipología que hemos codificado como *términos metafóricos -teóricos* -v. § [L-2.2]-. En este caso, resulta interesante analizar cuál es la causa -consciente o inconsciente- que ha motivado dicha elección, ya que esto nos puede clarificar cómo entiende el autor el concepto que designa.

No obstante, y aunque lo hayamos considerado bajo esta categoría, el fenómeno de la neología semántica no sólo tiene lugar en relación con voces tomadas del léxico general y común; de igual modo, términos ya existentes en el vocabulario pictórico-artístico, con un significado definido y reconocido, pueden ser reutilizados por los teóricos y especialistas para la designación de nuevos conceptos,

[9] Lenguajes especializados que toman como punto de partida el lenguaje general y común, pero que hacen un uso no común de éste. (*Naming ethnic concepts: A new kind of referecence tool*, Hawaii, University of Hawaii, 1986).

[10] *Curso práctico..., ob. cit.*, p. 96.

[11] Al respecto, se pueden consultar entre otros los siguientes registros en la sección 4.4. del tesauro: noticia (2), facilidad (1b) (Pac.), presteza (1b) (Pac.), caudal (2) (met.), etc.

contribuyendo, por tanto, de la misma forma a la ampliación de la esfera semántica de las unidades terminológicas. De hecho, en opinión de F. W. Riggs, esta *reutilización terminológica* constituye una de las prácticas lingüístico-discursivas más frecuentes y características de las Ciencias Sociales y Humanísticas[12].

[L-1.2.1.2] ESPECIALIZACIONES DEL LÉXICO GENERAL: consideramos en esta categoría aquellos términos procedentes del léxico general y pertenecientes al uso común que han experimentado la especialización de algunas de sus significaciones generales, al adecuarse a las características propias del ámbito pictórico-artístico. Pensemos, por ejemplo, el término *destreza*: en el léxico general y en el uso común alude a la habilidad y capacidad que posee alguien, de manera natural o adquirida, para llevar a cabo alguna cosa de diversa índole: mental, física, etc. En el ámbito pictórico-artístico, la destreza, facultad que se le reconoce y atribuye a los artífices, conserva este significado general básico, pero especializándolo, o lo que es lo mismo, circunscribiéndolo en su alcance semántico, ya que cuando se dice que en un artífice tiene destreza, se está aludiendo a un tipo de habilidad o capacidad en concreto, que es la que se requiere para el desarrollo de la actividad pictórica, bien sea en su vertiente ideativa, bien en su vertiente manual. Por supuesto, el grado de especialización semántica es variable: hay términos que apenas experimentan variaciones de su significado originario, mientras que en otros la redefinición es mayor.

Confluencia con la terminología italiana. Asimismo, y en relación con esta categoría que estamos considerando, queremos también señalar un fenómeno que, a nuestro juicio, se encuentra en el origen de buena parte del vocabulario teórico-científico utilizado en los discursos sobre la pintura en el periodo analizado: nos referimos a la confluencia que se origina entre este proceso de especialización semántica del léxico general y la traducción de la terminología específica que llega desde Italia, de tal manera que podríamos hablar de una procedencia dual del término. Así, nuestros autores, que recurren a las fuentes italianas precedentes para la construcción y fundamentación de su propio discurso teórico-artístico, traducen los términos que ya habían sido utilizados con un significado específico en aquel contexto, empleando para ello sus correspondientes equivalentes terminológicos tomados del léxico común, los cuales experimentan así una especificación de su significado más general.

Consideremos, por ejemplo, el término *facilidad* en su significado de capacidad que posee el artífice para conferir a sus obras una cierta cualidad estética, una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución[13]. En este caso, nos encontramos, pues, con un término que es traducción literal de la voz italiana *facilità*, que ya había asumido en dicho contexto teórico un significado artístico específico, pero que a su vez supone también una especialización de la voz general española *facilidad*, que adquiere así un nuevo significado. Este proceso, por supuesto, no está exento de fenómenos de remotivación, calcos semánticos y deslizamientos de sentido.

[12] *Naming etnic..., ob. cit.*

[13] Sobre este concepto, consúltese el registro conceptual facilidad (2a) en la sección 4.4. del tesauro.

[L-1.2.2] LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA: consideramos en esta categoría las unidades léxicas generales, por tanto no específicas, que actúan en los discursos como sinónimos de términos pictórico-artísticos específicos, designando, en consecuencia, conceptos especializados que sí pertenecen a la epistemología pictórica. Recuérdese que el hecho de asumir como parte de la investigación terminológica este tipo de expresiones y recursos constituye una de nuestras opciones divergentes respecto de los presupuestos de la Terminología clásica. [II.1.2.2]

Dentro de esta categoría tenemos que contemplar también aquellas unidades léxicas generales que se utilizan como designadores de conceptos específicos, cuando éstos, debido a la existencia de vacíos terminológicos, carecen de una designación propia. Por ejemplo, *tiempo medio* es la expresión que encontramos en el discurso de F. Pacheco para aludir a la Edad Media, cuando todavía no existe un término sistematizado como tal para designar dicho periodo histórico-artístico. En consecuencia, este tipo de unidades se relaciona con el vocabulario que hemos llamado *preliminar o fluctuante*, y del que hablaremos en las páginas siguientes. Al respecto, véase § [L-6.2.2].

Asimismo, este tipo de unidades se relaciona también con uno de los aspectos más característicos de las prácticas lingüístico-discursivas del periodo considerado: la tendencia a utilizar figuras y recursos retóricos para designar conceptos específicos. En el punto § [L-2] hablaremos expresamente de ello.

Pues bien, en todo los casos señalados, la unidad o expresión lingüística procedente del léxico general, puesto que designa un concepto especializado, se encuentra desempeñando en esa situación concreta una función terminológica, esto es, asume un *valor terminológico* dado[14], pudiendo ser considerada en ese contexto particular un término, según expusimos y argumentamos en el capítulo II.2.2 (epígrafe II.2.2.2.a)

No obstante, ya que no podemos hablar de términos artísticos específicos en sí mismos, a la hora de establecer su tipología terminológica en el tesauro, más que vincularlos a uno de los tipos de vocabularios pictório-artísticos establecidos -*vocabulario teórico-científico*, *vocabulario tecnológico*, *vocabulario crítico*, etc. (véase § [L-3] y [L-4])-, hemos optado por situarlos en el contexto de los tipos de discursos en los que se emplean: *discurso teórico-científico*, *discurso crítico*, *discurso tecnológic*o, etc. –v. § [L-10]-, con cuyas unidades terminológicas características conviven y confluyen. Así, la voz *luz*, que en un momento del discurso del *Arte de la Pint*ura es utilizada por F. Pacheco para aludir al juicio crítico del artífice, se clasifica, además de cómo un término metafórico, como una unidad lingüística general en función terminológica asociada al discurso teórico-científico[15].

También hemos optado por utilizar la minúscula para representar este tipo de unidades lingüísticas en la parte gráfica del tesauro, a fin de diferenciarlas de los términos específicos propiamente dichos, que aparecen escritos en versalitas.

[14] CABRÉ, M. T., "Elementos para una teoría..., *art. cit.*

[15] Véase el registro conceptual juicio (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

LÉXICO PICTÓRICO-ARTÍSTICO BANALIZADO: al igual que hemos comentado en relación con los préstamos terminológicos disciplinares, tampoco vamos a tener en cuenta de momento el vocabulario pictórico-artístico que ha experimentado un proceso de banalización. Al situarnos en la perspectiva de los discursos teóricos sobre la pintura, hemos considerado por defecto a todos los términos en su especificidad disciplinar y profesional. Así, por ejemplo, hemos juzgado que *pincel*, claro ejemplo de término pictórico banalizado, es un término específico en el contexto de los discursos especializados sobre la pintura. No obstante, y como decíamos también en las líneas precedentes, consideramos que en las investigaciones subsiguientes éste debe ser un aspecto a tener en cuenta, ya que nos puede ayudar a establecer conclusiones acerca de cómo se lleva a cabo ese proceso de divulgación -o democratización- del conocimiento artístico cuando éste es asumido y recategorizado por un público profano de no especialistas.

[L-2] FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS: según hemos señalado anteriormente, esta categoría se relaciona con esa tendencia a la literarización y retorización del estilo que solemos encontrar con bastante frecuencia en los discursos pictórico-artísticos durante el periodo considerado. Por lo que respecta al valor cognoscitivo y heurístico que comporta este tipo de expresiones para el conocimiento de la dimensión semántico-nocional, recuérdese lo dicho en el epígrafe II.2.1.4. No obstante, en relación con este tipo de unidades y expresiones lingüísticas, debemos realizar una distinción básica entre lo que consideramos recursos retóricos propiamente dichos y lo que llamamos términos metafórico-teóricos.

[L-2.1] RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS: los que se utilizan en el discurso artístico con una función meramente retórica, aunque puedan funcionar como síntomas evidentes de una determinada concepción ideológica, así como implicar una particular conceptualización de la realidad empírica o nocional sobre la que se aplican. Es precisamente este aspecto el que les confiere su valor heurístico y cognoscitivo. Forman parte, por tanto, de ese conjunto de expresiones lingüísticas tomadas comúnmente del léxico general y que se asumen una función terminológica en los discursos –v. § [L-1.2.2]-, al designar conceptos específicos del ámbito pictórico-artístico.

[L-2.1.1] TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS: términos y expresiones utilizadas metafóricamente para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *hijos bastardos de la pintura* es la expresión que utiliza Pacheco para referirse despectivamente a aquellos artífices que practican el arte de la pintura descuidando el estudio, esfuerzo, trabajo y reflexión especulativa que éste requiere[16]. También hemos mencionado anteriormente la voz metafórica *luz*, empleada para aludir al juicio crítico[17]; igual que la de *maestro*, con la que se hace referencia al entendimiento[18]. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo **[met.]** situado a la derecha del término[19].

[16] *Arte..., ob. cit.*, p. 346.
[17] *Ibídem*, p. 274.
[18] *Ibídem*, p. 92.
[19] En relación con estas convenciones y símbolos utilizados en la parte gráfica del tesauro, recuérdese lo dicho en el capítulo III.1.2., epígrafe III.1.2.1.ac.

[L-2.1.2] TÉRMINOS Y EXPRESIONES METONÍMICAS: términos y expresiones utilizadas metonímicamente para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *pincel*, término que se utiliza en los discursos para referirse metonímicamente al pintor, generalmente en sentido laudatorio[20]. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [**mtn.**] situado a la derecha del término.

[L-2.1.3] EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA: términos y expresiones utilizadas de manera poética y literaria para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *siglo inculto y rudo*, es la expresión literarizada que utiliza Céspedes en su discurso poético para aludir al denostado periodo histórico-artístico de la Edad Media[21]; mientras que *fortunada edad del Gran Augusto* es la que emplea para designar la época de esplendor asociada al reinado de Carlos V y a la visión mesiánica del imperio, pero desde la perspectiva ya de una época de incipiente decadencia[22]. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [**ret.**] situado a la derecha del término.

[L-2.2] TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS: los términos pictórico-artísticos, generalmente procedentes de otras disciplinas -por lo que, en buena parte, son concurrentes con los préstamos terminológicos disciplinares anteriormente señalados-, utilizados en aquellos procesos de teorización que han sido resueltos mediante conceptualización metafórica –v. IV.1.2.4.- Establecemos esta distinción, fundamentalmente, para dejar claro cuándo un término está utilizado en función meramente retórica o poética, y cuándo forma parte de un proceso de construcción teórico-doctrinal, ya que cualitativamente las diferencias son significativas. Desde el punto de vista conceptual, por tanto, estos términos se corresponden con lo que hemos llamado *Conceptos metafóricos específicos* –v. § [C-3.1.2.1.1], en IV.2.2.1.- Así, por ejemplo, el término aristotélico *forma substancial*, aplicado al concepto *debuxo*, puede ser definido como un préstamo terminológico filosófico e igualmente como un término metafórico-teórico.

No obstante, pudiera ser que el término utilizado para la conceptualización metafórica procediese del léxico general, que es lo que ocurre, por ejemplo, con el término *caudal*, que emplea F. Pacheco para designar una de las partes en las que divide la invención en su sistema de la pintura[23]. En este caso, nos encontraríamos ante un término creado mediante neología semántica -atribución de un nuevo significado a una voz ya existente en el léxico general-, y que a su vez, en la medida en que ha sido utilizado de manera metafórica, transfiriendo su significado originario al concepto pictórico formulado teóricamente por F. Pacheco, constituye también un término metafórico-teórico. En este caso, sin embargo, se correspondería conceptualmente con lo que hemos denominado *Conceptos metafóricos no-específicos* –v. § [C-3.1.2.1.2], en IV.2.2.1.-

---

[20] CARDUCHO, V., *ob. cit.*, p. 44.

[21] Citado en PACHECO, F., *Arte..., ob. cit.*, p. 344.

[22] *Ibídem*, p. 345.

[23] Concretamente la que hace referencia al conocimiento formal y artístico adquirido por el artífice a partir de la acumulación de experiencias visuales previas, y que él mismo define y codifica como tal término específico de su vocabulario pictórico-artístico. En relación con este concepto, consúltese el registro conceptual caudal (2a) (met.) en la sección 4.4. del tesauro.

[L-3] SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA: según el sector de la dimensión cognoscitiva con la que estos términos se relacionan, podemos establecer distintos vocabularios pictórico-artísticos; vocabularios que en ningún caso deben entenderse como entidades monolíticas, fijas y cerradas, sino en circulación constante, con frecuentes confluencias y transferencias, y con fronteras a veces difuminadas y borrosas.

[L-3.1] VOCABULARIO TÉCNICO: constituido por los **TÉRMINOS TÉCNICOS**. Es el vocabulario pictórico-artístico que se relaciona directamente con la parte de la dimensión cognoscitiva que hemos denominado *tecnológico-factual*. Son, por tanto, los que designan técnicas, métodos, recursos, instrumentos, materiales, etc., esto es, los aspectos relacionados con la pintura en cuanto actividad técnica. Ej.: *cola de retazo de guantes, papel de ollín, cañón, escudilla, iluminación, pintura aguazo, tratizar las sombras,* etc.

[L-3.2] VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO: constituido por los **TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS**. Es, pues, el vocabulario que se relaciona con la parte de la dimensión cognoscitiva que hemos denominado *teórico-científica* y, por tanto, el que pertenece y surge del propio ejercicio de teorización. En consecuencia, son los términos que se ven directamente afectados por los fenómenos relacionados con estos procesos teóricos, de cuya diversa problemática hablamos en el capítulo IV.1.3.1. Asimismo, son los que designan los conceptos epistemológicos teóricos, mentales y abstractos, los metateóricos, metadisciplinares, etc.

[L-3.2.1] TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS: los que se utilizan para designar *Conceptos historiográficos* –v. § [O-1.7.3.5] y [C-4.1.1], en IV.2.2.2 y IV.2.2.1- Ej.: *edad de la pintura antigua, Antigüedad, tercera edad de la pintura moderna,* etc. Asimismo, estos términos también pueden utilizarse en función clasificatoria; al respecto, v. § [L-4.3.2.1].

[L-3.2.2] TÉRMINOS METATEÓRICOS: los que se utilizan para designar los *Conceptos metateóricos* –v. § [C-2.1], en IV.2.2.1.- Ej.: *autoridad, definición, fin*, etc.

[L-3.2.3] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS: véase VOCABULARIO CRÍTICO en § [L-4.1].

[L-3.2.4] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS: véase VOCABULARIO CLASIFICATORIO O TIPOLÓGICO en § [L-4.3].

[L-3.2.5] VOCABULARIO ICONOGRÁFICO: constituido por los **TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS**. Los que se utilizan para designar los *Objetos iconográficos* –v. § [O-2.2.1], en IV.2.2.2.- en su triple tipología: *iconos*, motivos independientes susceptibles de incluirse en composiciones mayores; *símbolos* o *atributos,* partes de los iconos que nos permiten su identificación como tales (ej.: *llave, azucena*, etc.)-*;* y los *sistemas iconográficos* mayores, que agrupan distintos iconos y símbolos (ej.: *la Anunciación, la Adoración*, etc.) En la medida en que la sistematización iconográfica forma parte de la reflexión teórica, siendo precisamente en estos discursos donde dichas imágenes y esquemas figurativos quedan codificados y establecidos, podemos decir que la terminología iconográfica se integra en este *vocabulario teórico-científico*. Ej.: *gloria,*

potencias, Juicio Final, La Anunciación, La Calumnia, etc. Asimismo, esta terminología también puede ser considerada como parte del *vocabulario descriptivo* de las imágenes pictóricas, puesto que dichos términos son los que se utilizan igualmente para describir los elementos iconográficos que allí aparecen. Al respecto, véase § [L-4.2.3].

[L-3.2.6] TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS: los que se emplean para designar las *Categorías estéticas y estilísticas* –v. § [O-1.7.4.1], en IV.2.2.2.- Ej.: *belleza, gracia, dulzura, suavidad*, *sequedad, linealidad,* etc. Asimismo, puesto que estos términos pueden utilizarse con una función crítica cuando se emplean de manera atributiva o adjetiva en la descripción de las obras artísticas, también forman parte de lo que llamamos *vocabulario crítico de las imágenes pictóricas*, integrando concretamente el grupo terminológico que hemos denominado *términos críticos estético-formales y estilísticos* -v. § [L-4.1.3]-.

[L-3.2.7] VOCABULARIO ESTILÍSTICO: constituido por los **TÉRMINOS ESTILÍSTICOS**. Son los que se emplean para designar las escuelas, estilos y tendencias en general -v. § [O-1.7.4.2], en IV.2.2.2.- Ej.: *manera goffa, manera seca, manera flamenca*, etc. Puesto que estos términos pueden utilizarse igualmente con una función clasificatoria, también constituyen parte de lo que vamos a llamar *vocabulario clasificatorio o tipológico connotado* –v. § [L-4.3.2.3]-, asumiendo conjuntamente, en virtud de esta naturaleza connotada, una función crítica y evaluativa -v. *vocabulario crítico*, § [L-4.1]-.

[L-3.3] VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL Y COMPOSITIVO: constituido por los **TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS**[24]. Son los que designan los conceptos que hemos denominado *plástico-formales* y *compositivos y estructurales* –v. § [O-1.1.4.1.2], § [O-1.1.3.2] y § [O-1.6.1], en IV.2.2.2.-, esto es, los elementos con los que se configura, elabora y construye la imagen pictórica desde el punto de vista formal, visual y figurativo. Ej.: dibujo, colorido, ritmo, proporción, composición, etc. En la medida en que estos conceptos -como de hecho así ocurre- pueden convertirse en objeto de la teorización pictórico-artística, los términos plástico-formales también podrán ser considerados unidades léxicas pertenecientes al vocabulario teórico-científico. Asimismo, puesto que dichos términos se utilizan conjuntamente para describir los componentes plástico-formales y compositivos que configuran las imágenes pictóricas, nos es posible considerarlos igualmente como parte de lo que llamamos *vocabulario descriptivo* de dichas imágenes. Véase § [L-4.2.4].

[L-4] SEGÚN LA FUNCIÓN: según la función que desempeñen los términos en los discursos pictórico-artísticos, podemos distinguir nuevamente una serie de vocabularios, que, como en el caso arriba señalado, confluyen y se interpenetran.

[L-4.1] VOCABULARIO CRÍTICO, constituido por los **TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS.** Es el vocabulario asociado a la actividad de enjuiciamiento crítico propia del ámbito artístico. Son los que, además de describir la noción a la que acompañan y determinan, entrañan conjuntamente un juicio de valor que la califica cualitativa y

[24] Los historiadores del arte y la crítica actual tienden a utilizar los atributos *formal* y *plástico* indistintamente para referirse a estos elementos considerados en conjunto.

críticamente, de acuerdo con un esquema de pensamiento, un sistema ideológico y una escala de valores subyacente. Desde el punto de vista léxico, estos términos presentan una gran diversidad: expresiones, aposiciones, metáforas, adjetivos, etc. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías de calificación y enjuiciamiento* - § [O-1.7.4.9.2], en IV.2.2.2.-, así como con los *Atributos calificativo-críticos* –v. § [O-3.1.1], en IV.2.2.2.- A su vez, en tanto en cuanto forman parte del discurso teórico -que incorpora en sí mismo el discurso crítico- y los conceptos que designan pertenecen a la epistemología artística teórica, claramente ligados a un determinado sistema teórico-doctrinal y estético, también pueden considerarse parte del *vocabulario teórico*.

En función del aspecto de la realidad pictórico-artística que describen y califican, podemos hablar de distintos *vocabularios críticos:*

[L-4.1.1] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES: constituido por los términos calificativo-críticos que describen y califican a los sujetos agentes de la actividad artística. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías calificativo-críticas de los artífices* -v. § [O-1.7.4.9.2.3], en IV.2.2.2.- y los *Atributos calificativo-críticos de los artífices*. A su vez, este vocabulario se resuelve, fundamentalmente, en función de varios parámetros*:*

[L-4.1.1.1] LOS RELACIONADOS CON SU NATURALEZA, TEMPERAMENTO Y CARÁCTER, esto es, los que describen sus rasgos y características psico-espirituales, las cuales, al estar cualitativamente categorizadas, devienen también en un ejercicio de enjuiciamiento crítico. Conceptualmente, se relacionan con los *Objetos psico-espirituales* -v. § [O-1.4], en IV.2.2.2.- relativos a la naturaleza de los artistas, algunos de los cuales pueden estar designados mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito filosófico o médico. Ej.: *melancólico* (connotado negativamente en el siglo XVII), *flemático*, etc.

[L-4.1.1.2] LOS RELACIONADOS CON SUS DESTREZAS, HABILIDADES Y FACULTADES, innatas o adquiridas, que los evalúan, pues, en su calidad, capacidad y competencia artística. Conceptualmente, se relacionan con las *facultades y destrezas pictórico-artísticas* – v. § [O-7.1.4.3.2], en IV.2.2.2.- Ej.: *diestro, maestro, diligente, ingenio*, etc.

[L-4.1.1.3] LOS RELACIONADOS CON SUS VIRTUDES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS, que los califican en función de sus actitudes, modos de vida y hábitos comportamentales, coloreando el discurso de matices moralistas y teologizantes. Conceptualmente, se relacionan con las *cualidades ético-morales y religiosas* –v. § [O-1.7.4.4.1], en IV.2.2.2.-, que a su vez pueden estar designadas mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Teología y de la Filosofía ético-moral –v. § [L-1.1.1.2] y § [L-1.1.1.1.4]-. Ej.: *virtuoso, devoto, casto, honesto*, etc.

[L-4.1.1.4] TÉRMINOS CRÍTICOS CLASIFICATORIOS: también formarían parte del vocabulario crítico de los artífices los términos que a continuación vamos a llamar *clasificatorios connotados*, esto es, los que además de describir y calificar la noción a la que acompañan o determinan, la definen como una especie o tipo dado, situándola en una clase determinada. En este sentido, habrá que considerar los términos de clasificación historiográfica (ej.: *pintor moderno, pintor antiguo* (2),

etc.); los de clasificación geoespacial (ej.: *pintor flamenco* (1), *pintor italiano* (1), etc.); los de clasificación estilística; y los de clasificación por géneros (ej.: *retratista, pintor de imágenes, pintor de flores...*) Véase § [L-4.3.2].

[L-4.1.2] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS ARTES: constituido por los términos calificativo-críticos que describen y califican las artes en cuanto facultades y disciplinas profesionales. Conceptualmente, se corresponde con las *categorías calificativo-críticas de las artes* –v. § [O-1.7.4.9.2.2], en IV.2.2.2.- y con sus *atributos calificativo-críticos*. En líneas generales, está constituido por los términos que indican su estatuto jerárquico, y por aquéllos que aluden al conjunto de rasgos y propiedades mediante las que se definen y determinan sus calidades intrínsecas -sistematizadas, a su vez, en el contexto de la teoría sobre la nobleza artística-. Así, por ejemplo, el término *liberal* describe una de las propiedades constitutivas de la pintura, que la califica positivamente, pero también, haciendo referencia a su pertenencia al conjunto de las *artes liberales*, la sitúa en un rango jerárquicamente superior respecto de las mecánicas dentro del sistema general de las artes. De lo cual se deduce que, lo que a continuación vamos a llamar *términos de clasificación disciplinar* -véase § [L-4.3.2.4]- también forman parte de este *vocabulario crítico*.

[L-4.1.3] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS: constituido por los términos calificativo-críticos que describen y califican los resultados de la actividad pictórica. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías calificativas de las imágenes pictóricas* –v. § [O-1.7.4.9.2.1], en IV.2.2.2.- y con *los Atributos o propiedades calificativo-críticas de dichas imágenes*.

A su vez, en este vocabulario crítico podemos distinguir varios grupos terminológicos:

[L-4.1.3.1] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (CONSTRUCCIÓN VISIVO-FORMAL): los que enjuician y valoran el conjunto visual, la imagen representativa o la construcción pictórica propiamente dicha.

[L-4.1.3.1.1] TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS: los que describen las *Propiedades estético-formales y estilísticas* -v. § [O-3.2.2.1], en IV.2.2.2.- de las imágenes pictóricas, las cuales se encuentran vinculadas, a su vez, a las *Categorías estéticas y estilísticas*. Por su parte, éstos pueden ser puramente estético-expresivos, con claros valores sinestésicos: ej.: *dulce, seco, pastoso, con gracia, suavemente*, etc.; estar relacionados con el carácter representativo e imitativo de la imagen pictórica: ej.: *engañoso, verdadero* (1), *con viveza* (1), *con perfección* (1); o con su condición de producto científico, ajustado a unos preceptos objetivamente correctos: ej.: *cierto* (1), *verdadero* (2), *con perfección* (2), etc.

[L-4.1.3.1.2] TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS: los que describen y califican las *propiedades de naturaleza retórica* –v. § [O-3.4.2.2], en IV.2.2.2.- de las imágenes pictóricas, las cuales pueden estar designadas, a su vez, mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Retórica-Oratoria -v. § [L-1.1.1.4]-. Ej.: *persuasiva, conveniente, con propiedad*, etc.

[L-4.1.3.1.3] TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES: los que describen y califican las *Propiedades ético-morales* –v. § [O-3.4.3.2], en IV.2.2.2.- de las imágenes pictóricas, las cuales pueden estar designadas a su vez mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Teología y de la Filosofía ético-moral –v. § [L-1.1.12] y § [L-1.1.1.14]-. Ej.: *virtuoso, con piedad, devotamente, decente, decorosa* (3), etc.

[L-4.1.3.2] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (CLASIFICATORIOS): los que describen y enjuician el objeto o producto en sí. Éstos vienen constituidos fundamentalmente por los términos que vamos a llamar *clasificatorios connotados* -véase § [L-4.3.2]-, a los que ya hemos hecho referencia más arriba. En este sentido, tendremos que considerar:

a) los *términos de clasificación historiográfica*, que sitúan la obra en un periodo histórico-cultural dado (ej.: *pintura antigua* (1), *pintura moderna*);

b) los *términos de clasificación geoespacial*, que la ubican en un ámbito territorial concreto (ej.: *pintura flamenca* (1), *pintura italiana* (2), etc.);

c) los *términos de clasificación estilística*, que la encuadran bajo una determinada tendencia estético-formal, estilo, escuela, etc. (ej.: *pintura flamenca* (2), *pintura veneciana* (2), *pinturas al natural*, etc.) y

d) los *términos de clasificación por género,* que la adscriben a una tipología pictórica concreta y particular. (Ej.: *pintura de historia, pintura de flores, pintura de países*...)

Según hemos podido comprobar en los ejemplos aportados, muchos de estos términos -de acuerdo con la caracterización general del vocabulario pictórico-artístico- son polivalentes y polisémicos, de modo que las mismas unidades léxicas suelen aparecer en los distintos grupos terminológicos señalados, aunque reconfigurados semántica y nocionalmente. Así, el adjetivo *moderno* lo encontramos tanto en el vocabulario crítico de los artífices como en el de las imágenes, pero, mientras que en el primer caso alude a uno de los atributos críticos y clasificatorios de los artífices, en el otro, a una de las propiedades calificativo-críticas de las imágenes pictóricas.

[L-4.2] VOCABULARIO DESCRIPTIVO: constituido por los **TÉRMINOS DESCRIPTIVOS**, esto es, aquéllos que únicamente describen la noción que acompañan o determinan. Conceptualmente, se corresponden con los *Atributos o propiedades neutras* v. § [O-3.1.2], en IV.2.2.2.

No obstante, debemos precisar que también por lo que concierne a este aspecto los términos suelen ser polivalentes, ya que dependiendo de las intenciones con las que se utilicen y la carga connotada que adquieran en cada contexto concreto, asumirán un valor crítico o meramente descriptivo.

[L-4.2.1] VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS. Dentro de este vocabulario descriptivo, tendríamos que considerar de modo especial el que se utiliza para describir las imágenes pictóricas, bien formando parte de los discursos críticos -aunque este tipo de vocabulario no lo sea en sí mismo-, bien como parte de los ejercicios de clasificación y catalogación que, implícita o explícitamente, encontramos

en los propios discursos teóricos[25]. De esta manera, podemos hablar, pues, de un vocabulario crítico de las imágenes pictóricas y de un vocabulario descriptivo, teniendo en cuenta, no obstante, que los márgenes siempre serán fluidos, en virtud, como hemos dicho, del carácter polivalente de estos términos. Dentro de este vocabulario descriptivo, también tenemos que considerar varios grupos terminológicos.

[L-4.2.1.1] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS: los que describen características físicas -peso, tamaño, dimensiones, etc.- Se asocian, pues, a la condición de la obra artística como entidad objetual y físico-material. Conceptualmente, se corresponden con los *Atributos o propiedades físicas* -v. § [O-3.4.1], en IV.2.2.2.-

[L-4.2.1.2] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS: los que describen los componentes, rasgos y elementos que constituyen la pintura en su condición de imagen representativa y figurativa. Éstos incluirían tanto los utilizados para designar los componentes de índole empírico-física*:* ej.: *figura, anatomía, carnes, paños, arquitecturas, países* (1), etc.*;* como los de carácter espiritual o anímico*:* ej.: *afectos*, etc. Conceptualmente, se relacionan con los *Objetos representativos o figurativos* –v. § [O-1.2], en IV.2.2.2.- y con *las Partes y componentes pictóricos* –v. § [O-1.1.3.2], en IV.2.2.2.-

[L-4.2.1.3] TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (en función descriptiva)*:* los que se utilizan para designar los componentes iconográficos presentes en la imagen pictórica, esto es, los términos que describen e identifican imágenes con un contenido representativo y semántico ya establecido y codificado. En relación con estos términos iconográficos, véase § [L-3.2.5]; como quedó dicho en páginas anteriores, estos términos también pertenecen al vocabulario teórico-científico de la pintura.

[L-4.2.1.4] TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (en función descriptiva): los que describen los componentes plástico-formales y constructivos que constituyen la imagen pictórica. Ej.: *dibujo, línea, colorido, composición, ritmo*, etc. En relación con estos términos plástico-formales y compositivos, véase § [L-3.3].

[L-4.3] VOCABULARIO CLASIFICATORIO O TIPOLÓGICO: constituido por los **TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS**, esto es, aquéllos que además de describir la noción que acompañan o determinan, también la definen como una especie o tipo dado, situándola en una clase particular y concreta. Conceptualmente, se corresponden con los *Conceptos clasificatorios o tipológicos* -v. § [O-1.7.4.9.1.2], en IV.2.2.2.- *y* con los *Atributos clasificatorios* -v. § [O-3.2.1], en IV.2.2.2.- Asimismo, se vinculan al ámbito de la reflexión teórico-científica y, en consecuencia, al discurso teórico, en la medida en que estos ejercicios clasificatorios forman parte de los procesos de ordenación y sistematización que llevan a cabo las disciplinas a fin de organizar y racionalizar su propio ámbito de actuación, sea empírico o puramente conceptual.

En función de la carga connotada y de su mayor o menor vinculación con el sistema de pensamiento -ideológico y estético- subyacente, podemos establecer dos grupos*:*

[25] En relación con este aspecto, véase el marco de teorización § [M-4.2] *Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita o explícita),* en el capítulo IV.4.

[L-4.3.1] VOCABULARIO TAXONÓMICO: constituido por los **TÉRMINOS TAXONÓMICOS**, aquéllos que se utilizan únicamente para clasificar unidades nocionales u objetuales, pero sin entrañar ningún tipo de valoración o enjuiciamiento crítico al respecto. Generalmente, son los que se relacionan con el sector de la dimensión cognoscitiva que hemos llamado *tecnológico-factual*, siendo, pues, los que clasifican materiales, instrumentos, técnicas, productos artísticos -salvo en lo que concierne a su clasificación por géneros-, etc. Son, por tanto, los que conforman el tipo de clasificación que hemos llamado *nomenclaturas* [III.1.2.1.ac.] Conceptualmente, se corresponden con los *conceptos clasificatorios no connotados o taxonómicos* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.2]- y con los *atributos clasificatorios no connotados* -v. § [O-3.2.1.2], en IV.2.2.2.- Ej.: *colores artificiales, colores naturales, instrumentos del colorido*, etc.

[L-4.3.2] VOCABULARIO CLASIFICATORIO CONNOTADO: constituido por los **TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS**, aquéllos que, además de su función clasificatoria, también implican una valoración o enjuiciamiento crítico de la noción clasificada, de ahí que tengan una conexión directa con las posturas teóricas e ideológicas y con el sistema teórico-doctrinal subyacente, formando parte, pues, del *vocabulario teórico-científico*. Son los que se relacionan, por tanto, con la *dimensión cognoscitiva teórico-científica* y con la epistemología pictórico-artística que hemos llamado teórica. Conceptualmente, se corresponden con los *Conceptos clasificatorios connotados* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1], en IV.2.2.2.- y los *Atributos clasificatorios connotados* -v. § [O-3.2.1], en IV.2.2.2.- Asimismo, y en virtud de la calificación crítica que implican, también formarían parte del *vocabulario calificativo-crítico*, como ya dijimos más arriba. Podemos distinguir varios tipos, según su función clasificatoria:

[L-4.3.2.1] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA: los que sitúan los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictóricos a los que acompañan o determinan en un periodo histórico-artístico concreto. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías de clasificación historiográfica* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.1], en IV.2.2.2.- y con los *Atributos de clasificación historiográfica.* § [O-3.2.1], en IV.2.2.2.- Ej.: *antiguo, moderno, de aquella edad*, etc. Asimismo, también pueden definirse como los términos historiográficos -v. § [L-3.2.1]- considerados en función clasificatoria.

[L-4.3.2.2] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL: los que sitúan los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos a los que acompañan o determinan en una contexto geoespacial concreto. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías de clasificación geoespacial* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.2], en IV.2.2.2.- con los *Atributos de clasificación geoespacial* -v. § [O-3.2.2], en IV.2.2.2.- Ej.: *flamenco* (1), *veneciano* (1), etc.

[L-4.3.2.3] TÉRMINOS ESTILÍSTICOS (en función clasificatoria): los que sitúan los productos y demás aspectos pictórico-artísticos dentro de un estilo, movimiento, tendencia, etc. determinada. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías de clasificación estilística* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.5], en IV.2.2.2.- y con los *Atributos de clasificación estilística* -v. § [O-3.2.1.3], en IV.2.2.2.- Ej.:

flamenco (2), *veneciano* (2). En relación con este tipo de términos, véase también § [L-3.2.7].

[L-4.3.2.4] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR: los que sitúan las disciplinas, profesiones y facultades artísticas dentro de una tipología y de una categoría dada, implicando una jerarquización cualitativa y una valoración crítica. Conceptualmente, se corresponden con las *Categorías de clasificación disciplinar* -v. § [O-1.7.4.9.1.2.1.3], en IV.2.2.2.- y con los *Atributos de clasificación disciplinar* -v. § [O-3.2.1.4], en IV.2.2.2.- Ej.: *liberal*, *mecánico*, etc.

[L-4.3.2.5] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS: los que sitúan las obras pictóricas -y a los propios artífices- dentro de un género determinado. Teniendo en cuenta la codificación jerárquica de la que son objeto estos géneros pictóricos en la época que estudiamos, no podemos más que situarlos dentro de esta categoría de clasificatorios connotados, con su consiguiente ejercicio de evaluación crítica implícita. Véase § [O-1.7.4.9.1.2.1.6] *Géneros pictóricos,* en IV.2.2.2. Ej.: *pintura de historia, pintura de flores, pintura de países, pintura cristiana* (2), etc.

[L-5] SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según el alcance de su uso en el dominio artístico, esto es, según se circunscriban al ámbito de la pintura o sean susceptibles de ser utilizados en relación con otras artes.

[L-5.1] TÉRMINOS PICTÓRICOS: los que son específicos del ámbito pictórico y del arte de la pintura, no siendo, pues, susceptibles de ser utilizados en relación con otras artes.

[L-5.2] TÉRMINOS ARTÍSTICOS DE APLICACIÓN GENERAL: los términos generales que pueden ser utilizados en todos los ámbitos artísticos.

[L-6] SEGÚN SU ESTATUTO TERMINOLÓGICO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN: consideramos aquí los términos pictórico-artísticos en función de su grado de consolidación, especificidad y propiedad terminológica, tomando siempre como punto de referencia para realizar dichas precisiones el contexto del siglo XVII. Este tipo de información aparece recogida en el campo *estatuto del término* de los registros conceptuales [III.1.3]

[L-6.1] IMPROPIEDADES TERMINOLÓGICAS: incluimos aquí las unidades y expresiones lingüísticas empleadas de modo incorrecto o impropiamente, y cuyo uso inadecuado ha sido detectado como tal por los propios teóricos. A modo de ejemplo, pueden consultarse las notas 8 y 9.

[L-6.2] VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE: consideramos en esta categoría el vocabulario inestable que se encuentra durante el periodo que estudiamos en proceso de consolidación y terminologización, pudiendo evolucionar hacia su afianzamiento definitivo o, por el contrario, no prosperar como tales unidades terminológicas específicas. La circunstancia de encontrarnos en los inicios de la teoría pictórico-artística en España explica la significación que adquiere este tipo de vocabulario. Aunque se pueden contemplar también otras manifestaciones, nosotros hemos establecido las siguientes:

[L-6.2.1] ITALIANISMOS CASTELLANIZADOS NO ACEPTADOS O CUESTIONADOS: véanse al respecto y a modo de ejemplo las palabras ya referidas de Pacheco y Carducho en la nota 8.

[L-6.2.2] TERMINOLOGÍA PRELIMINAR O INTERMEDIARIA: unidades y expresiones lingüísticas no específicas del ámbito pictórico, pero que, ante la presencia de vacíos terminológicos, se utilizan para designar conceptos específicos carentes aún de una designación propia. Sirven, pues, para fijar los conceptos nuevos que van surgiendo -importados o formulados- a medida que avanza la teoría pictórica, independientemente de que después dichas unidades lingüísticas se consoliden o no como tales términos específicos. Ej.: *tiempo medio* (Edad Media), *nuestra edad* (Edad Moderna), etc.

[L-6.3] TÉRMINOS ARTIFICIALES [S.T.]: también debemos considerar en este apartado aquellas unidades y expresiones lingüísticas que hemos utilizado o construido específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro con el objetivo concreto de poder representar en su estructura cognoscitiva aquellos conceptos específicos, delimitados con mayor o menos rigurosidad y nitidez en la mente de los teóricos, pero que carecen de una designación específica. Para distinguir este tipo de términos, hemos empleado en dicha presentación gráfica la indicación **[s.t.]** situada a la derecha del término, como quedó dicho en el capítulo III.1.2 (epígrafe III.1.2.1.ac.)

[L-6.4] SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN: categoría en la que los términos pictórico-artísticos se clasifican en función de su aceptación como tales términos específicos. Precisemos que las diversas categorías establecidas han sido atribuidas a los términos en la medida en que así haya aparecido explicitado en los propios tratados, lo cual se relaciona con la labor de terminólogos que en ocasiones nuestros teóricos, situándose en el nivel de la metalengua, llevan a cabo a lo largo de sus discursos.

[L-6.4.1] TÉRMINOS ADMITIDOS: es la categoría que consideramos por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

[L-6.4.2] TÉRMINOS DESAPROBADOS O CENSURADOS: Ej.: *fachata, prospetiva, trappo, escorzonado*[26]...

[L-6.4.3] TÉRMINOS PREFERIDOS O PRIORIZADOS: Ej.: *perspectiva,* frente a *prospetiva*[27].

[L-6.4.4] TÉRMINOS CODIFICADOS: los términos que, mediante definición expresa o estipulativa, se codifican explícitamente en los discursos con un significado concreto. Ej.: *caudal* (2a), *noticia, pintura práctica operativa* (Car.), *edades de la pintura moderna* (Car.), *diligencia* (1) (Pac.)

[26] "Otro pedía en unas armas por condición que fuese el escudo abobado; porque apercibió mal el ovado; escorzonado por escrozado, decía otro [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., p. 545). Véanse también las notas 8 y 9.

[27] *Ibídem,* p. 385.

[L-6.4.5] TÉRMINOS SUSTITUIDO O REEMPLAZADOS: a modo de ejemplo, considérese el siguiente fragmento extraído del discurso de F. Pacheco: **"**Y digo (no como dixo Lomazo) que el debuxo, que son las líneas proporcionadas, era materia sustancia de la pintura; antes lo llamo forma sustancial"[28]. (El subrayado es del autor).

[L-7] SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA TERMINOLÓGICA: consideramos aquí los términos desde el punto de vista estrictamente formal, simplificando las posibles categorías a dos básicas y fundamentales:

[L-7.1] TÉRMINOS SIMPLES: los constituidos por una sola unidad léxica. Ésta es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de modo que cuando los términos son simples no se realiza ningún tipo de especificación al respecto.

[L-7.2] UNIDADES TERMINOLÓGICAS SINTAGMÁTICAS Y FRASEOLÓGICAS[29]: esto es, los términos compuestos de varias unidades léxicas (ej.: *artes liberales, Buena Manera, colores floridos*...), que responden en su casi totalidad a una construcción por disyunción[30] y sinapsia[31] (ej.: *manera de Rafael, edades de la pintura antigua, pintor de frutas*...); y las expresiones verbales y colocaciones (ej.: *pintar al natural, pintar por manequí, pintar en seco*...) Este tipo de información aparece recogida en el campo *tipo de construcción y estructura* del registro conceptual.

[L-8] SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIZACIÓN

[L-8.1] TÉRMINOS ALTAMENTE ESPECIALIZADOS: términos muy específicos, generalmente términos técnicos o teóricos sólo conocidos en su uso y auténtico alcance semántico por especialistas en la materia. Ej.: *riparógrafo; hornaza; clarión, ocreón, tratizar, monochromaton, modo buscado,* etc.

[L-8.2] TÉRMINOS ESPECIALIZADOS GENERALES: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

---

[28] *Ibídem*, p. 82.

[29] Nos ajustamos a la definición que da Gloria Corpas sobre la unidad fraseológica: "[...] aquellas combinaciones formadas por al menos dos palabras y cuyo límite superior se sitúa en la oración compuesta, caracterizadas por una alta frecuencia de aparición en la lengua y de coaparición de sus elementos integrantes, así como a la institucionalización, la estabilidad, la idiomaticidad y la variación que dichas unidades presentan en diverso grado". "Criterios generales de clasificación del universo fraseológico de las lenguas, con ejemplos en español y en inglés", en ALVAR EZQUERRA, M. Y CORPAS PASTOR, G., *Léxico y voces del español..., ob. cit.,* pp. 171-172.

[30] Unidades lingüísticas compuestas por dos elementos de naturaleza diferente que han experimentado un proceso de lexicalización, pasando a designar en su conjunción una única noción. (V. ALVAR EZQUERRA, M., *La formación de palabras..., ob. cit*., p. 24).

[31] Nos atenemos aquí a las consideraciones de M. Alvar Ezquerra sobre la sinapsia: "Podremos considerar una construcción como sinapsia cuando su significado sea siempre el mismo, así como sus elementos y orden, además, por supuesto, de estar aceptada por los hablantes y ser de uso frecuente". (*Ibídem,* p. 24). Siguiendo también a Alvar Ezquerra, consideraremos como sinapsia toda unidad en la que la unión de los miembros es de naturaleza sintáctica, no morfológica -como por ejemplo en los derivados-, pudiendo establecerse esta relación por medio de cualquier tipo de preposición.

[L-8.3] TÉRMINOS DIVULGATIVOS: los utilizados por los propios especialistas en los discursos divulgativos, esto es, en los procesos de difusión o de democratización del conocimiento especializado pictórico-artístico. Ej.: *pintura de manchas, pintura de uñas y dientes; buen camino de los italianos (por buena manera o manera italiana)*.

[L-8.4] TÉRMINOS VULGARIZADOS Y POPULARES: consideramos aquí los términos específicos que han pasado al ámbito de uso general y a consecuencia de este proceso de banalización han experimentado un proceso de deformación, tanto formal como semántica[32]; y también aquéllos que han sido generados expresamente en dicho ámbito para la designación de los conceptos más especializados, los cuales funcionan, por tanto, como variantes sociolectales o diafásicas[33]. Ej.: *manchantes y empastadores*; *alcorzados o escorzonados por escorzados; anaglifos por triglifos; borrones de Ticiano* (para designar la pintura de manchas o de borrones).

[L-9] SEGÚN LA CONNOTACIÓN

[L-9.1] TÉRMINOS CALIFICATIVOS: ej.: *maestro* (3), *liberal, dulce*... y, en general, todos los términos pertenecientes al vocabulario crítico que comportan una valoración positiva.

[L-9.2] TÉRMINOS DESCALIFICATIVOS Y PEYORATIVOS: ej.: *oficial, seco, pintura borrada y confusa, modo desagradable y duro, artes viles*...

[L-9.3] TÉRMINOS ENCOMIÁSTICOS O LAUDATORIOS: *ingenio* (3), *divino*, *siglo de oro, luz de todas las artes, monstruo de ingenio, gran manera de Miguel Ángel*...

[L-10] SEGÚN EL USO TEMPORAL

[L-10.1] TÉRMINOS OBSOLETOS: los términos pictórico-artísticos que en el periodo considerado han caído ya en desuso.

[L-10.2] TÉRMINOS ARCAICOS: los términos pictórico-artísticos pertenecientes a épocas históricas pasadas. Ej.: *artes arquitectónicas, artes subalternadas*, *fabro, pintura monogramon, opus tectorium*...

[L-10.3] TÉRMINOS ACTUALES: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

---

[32] "[...] le dixo al compañero, presumiendo de entendido: `Déxelos, Padre, que son frontispicios de mozos que comienzan ahora´. Otro, alabando una cabeza de escultura, dixo: `Cierto que tiene este rostro muy buena arquitectura. Y satisfecho del nuevo término el que le acompaña llevó la razón adelante. Viendo otro Caballero un Santo de relieve dixo: `¿De madera es ¡Yo pensé que era de bulto!´. Otro pedía en unas armas por condición que fuese el escudo abobado; porque apercibió mal el ovado [...] Anaglifos, por triglifos, llevó adelante un gran ingenio de España". (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., p. 545). Véanse también al respecto las notas 8 y 9.

[33] "[...] escorzonado por escorzado, decía otro. Pero, mejor, el que convidaba a un pintor para ver un Cristo alcorzado que, en efecto, es voz más dulce [...]" (*Ibídem*).

[L-11] SEGÚN EL USO GEOESPACIAL

[L-11.1] DE USO GEOESPACIAL GENERAL: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

[L-11.2] DIALECTALISMOS: términos pictórico-artísticos de uso exclusivamente dialectal.

[L-11.3] LOCALISMOS: términos pictórico-artísticos cuyo uso y significado está restringido a un ámbito local determinado.

[L-11.4] INTERNACIONALISMOS: términos pictórico-artísticos que, independientemente de la lengua a la que pertenezcan, han pasado a ser utilizados de manera general por toda la comunidad de especialistas. Generalmente, estos internacionalismos se vinculan a la lengua del país que en cada contexto histórico-cultural determinado detente la primacía desde el punto de vista artístico. Así, buena parte de los términos italianos del periodo pueden ser considerados bajo esta categoría.

[L-12] OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS: consideramos aquí los tipos de términos no específicamente pictórico-artísticos, pero que también forman parte de la construcción del tesauro.

[L-12.1] IDENTIFICADORES: de acuerdo con el vocabulario de la Epistemografía, llamamos así a los nombres propios que representan personas, marcas, entidades territoriales u organismos concretos e individuales[34]. Ej.: *Italia, Apeles, Gremio de S. Lucas*...

[L-12.2] TÉRMINOS DEDUCIDOS O TÉRMINOS INFERIDOS: aquéllos términos que no aparecen de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tales se puede deducir o inferir a partir de los contextos. Por ejemplo, en ningún momento del discurso de Carducho aparece explícitamente el término *Tercera Edad de la Pintura Moderna*, sino *tercera edad*, *edades de la pintura moderna*, etc., pero su empleo como tal se puede deducir a partir de estas expresiones.

[L-12.3] NIVELADORES: de acuerdo con el vocabulario de la Epistemografía, llamamos así a las denominaciones artificiales creadas para designar los distintos ámbitos conceptuales -categorías, subcategorías, etc.-, y que, en consecuencia, sólo comportan una utilidad organizativa[35].

[34] GARCÍA GUTIÉRREZ, A., *Principios de lenguaje..., ob. cit*., p. 90.
[35] *Ibídem*, p. 91.

Finalmente, nos referiremos a dos tipos de parámetros que hemos aplicado también en la clasificación y descripción de las unidades terminológicas pictórico-artísticas.

RESTRICCIONES TEMPORALES: esto es, el contexto cronológico o periodo histórico-cultural en que dicho término funciona como tal, asume el significado descrito y se puede clasificar del modo indicado en su registro. Hay que tener en cuenta que, según el contexto o el momento cronológico, la condición, categoría, connotación, significado, etc. de los términos varía, de modo que la ubicación temporal también constituye un factor de suma importancia por lo que concierne a la descripción terminológica. Así, si bien podemos decir que *Tercera Edad de la Pintura moderna* es un término específico en el periodo que nosotros consideramos, no lo es ya, por ejemplo, en el siglo XIX.

Como indicamos en III.3., la restricción temporal que por defecto aparece en el tesauro es la de la Edad Moderna, de modo que si no hay ninguna indicación al respecto, consideramos que el término se encuentra operativo según ha sido definido y descrito durante todo este periodo.

TIPOS DE DISCURSOS: esto es, el contexto discursivo en el que dichos términos, independientemente de la clase a la que pertenezcan -teórico-científico, crítico, técnico, etc.- aparecen y se utilizan. En este sentido, hemos establecido los siguientes tipos de contextos discursivos –susceptibles de ampliarse o matizarse en desarrollos ulteriores-, los cuales suelen encontrarse interrelacionados en las exposiciones teórico-doctrinales, manifestándose simultáneamente. Asimismo, forman parte también de los *Conceptos intraestructurales* v-IV.2.2.1- establecidos y codificados para la construcción del tesauro.

DISCURSO TEÓRICO-CIENTÍFICO

DISCURSO TÉCNICO

DISCURSO METODOLÓGICO O DIDÁCTICO

DISCURSO CRÍTICO

DISCURSO PANEGÍRICO O LAUDATORIO

MENU SALIR

IV.4. CONTEXTO Y ESQUEMAS IDEOLÓGICOS: SISTEMATIZACIÓN Y CODIFICACIÓN DE LOS DE MARCOS DE TEORIZACIÓN

Puesto que en capítulos precedentes ha quedado suficientemente explicado lo que entendemos por *marcos de teorización* y cuál es la función que desempeña esta categoría descriptiva dentro de la estructura general del modelo de tesauro que proponemos, nos limitaremos ahora a exponer la codificación que hemos llevado a cabo.

Somos conscientes de que la complejidad de los esquemas ideológicos, concepciones pictórico-artísticas y sistemas de pensamiento que confluyen durante el periodo seiscentista en el panorama global de la reflexión sobre las artes difícilmente puede ser sistematizada en una serie de categorías básicas; tampoco ha sido esa nuestra intención. De ahí que la presente codificación se haya realizado en virtud de aquéllos que son susceptibles de aparecer y configurar los discursos teórico-doctrinales del periodo abordado en esta investigación, limitándonos a su vez a los más relevantes.

No obstante, y de acuerdo con la concepción general que preside este trabajo de investigación, lo que presentamos es un modelo abierto, que podrá y deberá ir enriqueciéndose y completándose en la medida en que el estudio terminológico-conceptual subsiguiente se adentre en otros contextos y marcos histórico-culturales.

Asimismo, queremos precisar que lo que a continuación se presenta no tiene la intención de ser un desarrollo profundo y exhaustivo de cómo se articula y configura el pensamiento teórico-doctrinal sobre la pintura en el primer tercio del siglo XVII, lo que podría ser objeto de otro tipo de investigación con autonomía propia. Por el contrario, su objetivo es, tal y como el propio nombre de la categoría -*marcos de teorización*- así lo indica,

señalar los marcos en los que se ubican los conceptos y términos registrados, respondiendo así al carácter contextual de éstos –que encuentran su explicación y justificación última en el contexto en el que se formulan, definen y utilizan- y, en consecuencia, contribuyendo a su descripción de un modo más preciso.

Pero además de la función descriptiva y contextualizadora que esta categoría pueda tener, su inclusión como uno de los componentes del tesauro, con sus propios registros explicativos, amplía el espectro informativo de éste más allá de los simples datos relativos a los conceptos y términos, incrementándose por tanto su capacidad y alcance en cuanto instrumento de conocimiento e investigación. Consideremos también en este sentido el valor didáctico y cognoscitivo que comporta la posibilidad de aprehender visual y gráficamente el panorama ideológico e histórico-cultural de un periodo concreto, codificado en sus categorías básicas.

Así pues, y al igual que en el caso del resto de los componentes tratados hasta ahora, los tipos de marcos de teorización aparecen también explicitados y representados gráficamente en la sección 2 del tesauro -concretamente, en la sección 2.3.-, teniendo cada uno de ellos su registro correspondiente en la sección 4.3. del corpus conceptual.

[M-1] CONCEPCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: categoría en la que se codifican las diversas concepciones sobre la pintura y el hecho pictórico que funcionan como base y fundamento de la teorización o desarrollo doctrinal que se lleva a cabo.

[M-1.1] HUMANISMO PICTÓRICO-ARTÍSTICO O CONCEPTO DE PINTURA HUMANISTA: concepción humanista de la Pintura en función de la cual se potencian, reivindican y prestigian los valores intelectuales y especulativos del ejercicio pictórico, al mismo tiempo que se determina la necesidad de un conocimiento erudito, esto es, amplio, exhaustivo y universal, como fundamento para su desarrollo y práctica. Se busca así una equiparación ideológica y social entre los artistas –pintores en nuestro caso- y el resto de los hombres intelectuales y liberales. No obstante, aun manteniéndose este concepto de pintor erudito como el ideal al que todo artífice debe aspirar, poseedor de un amplio conocimiento, global y general, sobre las distintas actividades liberales, el cambio del siglo XVI al siglo XVII trajo consigo una sustancial modificación en la manera de entender dicha erudición, pasando de la generalización, enciclopedismo y universalismo quinientista a la especialización disciplinar del seiscientos[1], de la que el tratado pictórico de F. Pacheco es un buen ejemplo[2].

Esta concepción encuentra uno de sus cauces de expresión más significativos en esa aspiración que busca la inclusión de las artes plásticas -y en concreto de la pintura- en el sistema de las artes liberales y en el conjunto de las actividades humanísticas, que en España se prolonga durante todo el siglo XVII, buscando un reconocimiento profesional y un prestigio sociocultural del que no había gozado en épocas anteriores. Asimismo, la retorización que experimenta la pintura como consecuencia de la transferencia que se lleva a cabo de los conceptos propios de la poesía se constituirá en uno de los instrumentos fundamentales con los que legitimar y otorgar consistencia teórica a dichas reivindicaciones, así como a la misma concepción humanística de la pintura.

A su vez, y debido al periodo que abordamos:, el primer tercio del siglo, en estas ideas humanísticas sobre la pintura confluyen y se interpenetran aspectos renacentistas, manieristas e incipientes consideraciones de índole ya barroca, matizado todo ello por los presupuestos del pensamiento contrarreformista, la concepción moralista de la pintura y la intensificación espiritualista de todo el nuevo humanismo cristiano seiscentista que, bajo el

[1] Véase RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes..., ob. cit.,* pp. 18 y ss.

[2] Pacheco construye un discurso específico del arte de la pintura, expresando explícitamente en la introducción el carácter delimitado y concreto que en este sentido asume su tratado: no se trata de una obra teórica sobre el arte en general ni sobre las artes. Además, tiene conciencia manifiesta del ser el primero -aunque Carducho se le adelantara en la publicación- en abordar la pintura desde su propia especificidad disciplinar, teórica y técnica. Los anteriores tratados, según afirma, no lo habían hecho de esta manera. Asimismo, a lo largo de su desarrollo, Pacheco se centra en lo que a su juicio constituye lo propio y específico del arte pictórico, y, por tanto, en lo que a él le compete como especialista, mientras que para otras cuestiones remite o reenvía a los expertos en la materia o a las fuentes documentales pertinentes -cuestiones de anatomía, perspectiva, geometría, literatura, teología, etc.- En relación con este aspecto, plantea también la dualidad entre el ideal del pintor erudito, por una parte, con un conocimiento amplio, exhaustivo y global; y, por otra, la realidad del artífice que no puede saber de todo, el cual deberá, adoptando el sistema que ya propusiera Alberti, consultar a los doctos y entendidos a fin de fundamentar correctamente, con verdad, propiedad y conveniencia, el planteamiento de sus invenciones. (*Arte..., ob. cit.,* p. 284). Sobre esta cuestión, puede consultarse el registro conceptual noticia (2) en la sección 4.4. del tesauro.

marco de la teoría de la nobleza sagrada, reconfigura y reorienta los presupuestos humanistas precedentes en un revelador sincretismo, del que el *Arte de la Pintura* vuelve a ser uno de los mejores ejemplos. Se configura, en consecuencia, un prisma bastante complejo, en el que las categorías que vamos a distinguir a continuación se mezclan y entrecruzan.

[M-1.1.1] CONCEPTO DE PINTURA INTELECTUALISTA Y ERUDITA: dentro del marco ideológico general que procura el humanismo pictórico –o concepción humanista de la pintura-, ésta se entiende como una actividad intelectual, que comporta un ejercicio reflexivo, racional y especulativo de diversa índole y naturaleza, y que requiere un conocimiento científico-cultural amplio por parte del artífice. Esta concepción de la pintura tiene diversas manifestaciones en el transcurso de la Edad Moderna, que si bien en ocasiones aparecen claramente delimitadas y diferenciadas, en otras confluyen y se integran.

[M-1.1.1.1] PINTURA CIENTÍFICA Y MATEMÁTICA (concepción quattrocentista): el carácter erudito e intelectivo de la pintura -y, por tanto, su condición liberal- reside, sobre todo, en el tipo de conocimiento científico y matemático que implica, el cual se canaliza principalmente a través de la teoría de la perspectiva, de las proporciones y de la anatomía, que vienen a racionalizar mediante un ejercicio mental y especulativo la representación de la realidad, aplicando un sistema figurativo empíricamente comprobable y matemáticamente demostrable, construido sobre leyes universales, y por ello cierto y objetivamente correcto.

[M-1.1.1.2] PINTURA RACIONAL Y CIENTÍFICA (concepción quinientista): el carácter erudito e intelectivo -y por tanto liberal- de la pintura viene dado, además de por el amplio y exhaustivo saber que requiere, por el tipo de conocimiento y método científico que implica. De ahí la importancia que se le va a conceder a la actividad pictórica llevada a cabo con arte, esto es, aplicando las reglas y preceptos pertenecientes a la disciplina, canalizados sobre todo a través del dibujo, y de acuerdo con un método racional -científico-, que es lo que garantiza y legitima la corrección objetiva, la certeza y la validez del producto final, exigiendo asimismo del artífice un ejercicio intelectivo y racional, junto a una adecuada instrucción en la doctrina pictórico-artística[3].

[M-1.1.1.3] PINTURA RETÓRICO-ESPECULATIVA (concepción seiscentista): el carácter intelectivo y erudito de la pintura viene dado fundamentalmente por la actividad especulativa asociada a la invención, es decir, la elección y disposición conveniente de la historia, con lo que esto comporta de conocimiento poético-literario y cultural para cumplir con los preceptos del decoro; y también por la función retórico-persuasiva que durante esta época se le atribuye a la imagen, al servicio de la propaganda ideológica de los poderes establecidos. Desde el punto de vista teórico, la concepción retórica de la pintura supone un trasvase al dominio

[3] Por lo que respecta a la presencia de esta concepción en los discursos españoles analizados, puede consultarse el registro conceptual arte (5) en la sección 4.4. del tesauro, y las nociones manera de obrar científicamente /Pac./ y pintura práctica regular y científica /Car./ en el ámbito semántico [SM-37] (sección 3.3), en concreto las notas 7, 14 y 15.

pictórico de las preceptivas pertenecientes a las restantes artes liberales, con todo su aparato de conceptos y recursos terminológicos, que se adaptan a la especificidad del fenómeno pictórico.

[M-1.1.1.3.1] PINTURA RETÓRICO-INTELECTUALISTA: vía racional, intelectual y erudita de la retórica aplicada a las artes; orientada hacia el estamento social y culturalmente elevado, y hacia el entendimiento. Se vincula con aquella concepción retórica que hace del conocimiento erudito y de la sabiduría signos de nobleza y de superioridad, por lo que, en consecuencia, la complejidad cognoscitiva de las imágenes pictóricas se presenta como un valor en alza. Se trata, por tanto, de una vía minoritaria y elitista, destinada a un público culto asociado al mundo cortesano y noble, de temática generalmente profana y en la que el deleite desempeña un papel más importante. La presencia de este tipo de pintura en los discursos de Pacheco y Carducho es significativamente menor respecto de la afectivo-sensorial –v. § [M-1.1.1.3.2]-, más adecuada para la instrumentalización persuasiva y catequética de la imagen artística que lleva a cabo la Iglesia Contrarreformista.

[M-1.1.1.3.2] PINTURA RETÓRICA AFECTIVO-SENSORIAL: vía emocional de la retórica, orientada hacia la sensibilidad y lo sensorial, y destinada al sector social inculto y masificado. La condición persuasiva de la imagen retórica se orienta así hacia el segmento de población más popular, de acuerdo con las intenciones catequéticas, moralizantes y directivas de la Iglesia contrarreformista, que utilizará como instrumentos para hacer efectiva la persuasión: la cercanía, la inmediatez visual y la facilidad de aprehensión del emergente naturalismo pictórico; la credibilidad de la pintura verosímil; y el aspecto de veracidad. Éste es el tipo de pintura predominante en España y al que se le dedica mayor atención en los tratados de Pacheco y Carducho [4].

[M-1.1.1.3.3] RETÓRICA DE LA FORMA: concepción retórica de la pintura en la que se confiere un predominio a la delectación visual de la forma como vía e instrumento para el desarrollo de la función didáctica.

[4] J. Rubio Lapaz plantea una disociación entre un arte clasicista proveniente del Renacimiento y del Manierismo, minoritario y elitista, destinado a las clases más elevadas y cultas; y otra línea en la que predomina el aspecto sentimental, sensorial, místico y pietista, no tan elevado doctrinalmente, y destinado a los sectores sociales menos cultos y más impresionables desde el punto de vista emocional. No obstante, él mismo advierte de que estas dos corrientes no se pueden separar tajantemente, sino que se interrelacionan e influyen. (*Pablo de Céspedes..., ob. cit.*, p. 185). De hecho, en los discursos analizados encontramos una postura intermediadora entre ambos aspectos, conciliando la apuesta por la conformación clásica de la imagen con su capacidad de afectación sensorial y emocional.

[M-1.2] MORALISMO PICTÓRICO O CONCEPTO DE PINTURA MORAL: concepción que entiende el hecho pictórico desde un enfoque ético-moral. En el periodo que consideramos, esta concepción se canaliza fundamentalmente a través de los presupuestos ideológicos y directivos de la Iglesia Contrarreformista nacida del Concilio de Trento.

[M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA: en el periodo que abordamos, y especialmente en el contexto español, la concepción moralista de la Pintura encuentra su principal vía de desarrollo y expresión en el marco ideológico impuesto por Trento y la Contrarreforma, con su fuerte acentuación del elemento espiritual y religioso, y su readaptación de los valores clasicistas del Quinientos a las nuevas necesidades persuasivas, propagandísticas y moralizantes de la Iglesia católica[5]. Una concepción que se extenderá al sistema representativo de la pintura a través, sobre todo, del concepto de decoro –reconvertido en una categoría de índole teológico-moral-; a sus funciones, fines y objetivos; y a su propia ejercitación, valorándose su práctica devota y piadosa, y requiriéndose por parte del artífice un *modus vivendi* marcado por la virtud y la adecuación a las exigencias de la ortodoxia católica[6]. Asimismo, este pensamiento contrarreformista de naturaleza religioso-moral intersecta las demás concepciones pictórico-artísticas, matizando, pues, y redefiniendo la concepción humanista –v. § [M-1.1]- y la instrumentalista –v. § [M-1.3]-.

[M-1.3] INSTRUMENTALISMO PICTÓRICO O CONCEPTO DE PINTURA INSTRUMENTAL: concepción instrumental y funcionalista de la Pintura; la pintura concebida, pues, no como un fin en sí mismo, sino como medio o instrumento para alcanzar determinados objetivos.

[M-1.3.1] PINTURA ELEGÍACA Y PROPAGANDÍSTICA: la pintura concebida con fines propagandísticos, elegíacos y persuasivos, al servicio de los poderes establecidos: monarquía y religión.

[M-1.3.1.1] DIDACTISMO PICTÓRICO O PINTURA DIDÁCTICA: la pintura concebida como instrumento para enseñar, educar o edificar, en clara vinculación con el humanismo pictórico y la influencia que ejerce en este contexto la concepción ejemplarizante de hecho poético característica de la doctrina aristotélica.

[M-1.3.1.1.1] PINTURA RETÓRICO-PERSUASIVA CATEQUÉTICA: concepción de la pintura como sermón visual, esto es, el didactismo persuasivo y la función retórica de la imagen al servicio de la institución eclesiástica contrarreformista, que instrumentaliza dicha imagen para los fines evangelizadores y espiritualistas proclamados por el Concilio de Trento. Se asocia a las claves formales e ideológicas de lo que hemos llamado *Pintura retórica afectivo-sensorial* y se destina sobre todo al estamento social y cultural más bajo.

[5] Véase la nota anterior.

[6] En relación con esta cuestión, puede consultarse el registro conceptual virtud (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

[M-1.3.1.1.2] PINTURA CONMEMORATIVA: concepción retoricista por la que la pintura se concibe como instrumento para preservar la memoria tanto de individuos como de acontecimientos históricos, convenientemente idealizados y elogiados.

[M-1.3.2] PINTURA UTILITARIA: la pintura como instrumento y actividad para cubrir necesidades práctico-materiales. Aunque con alguna que otra alusión en los discursos analizados, su presencia en ellos es breve y circunstancial, como corresponde a tratados que buscan, entre otras cosas, legitimar el estatuto teórico-científico de la pintura, así como su condición liberal, amparándose en la nobleza y dignidad de sus fines.

[M-1.4] MERCANTILISMO PICTÓRICO O CONCEPTO MERCANTILISTA DE LA PINTURA: la concepción de la pintura como una actividad económico-mercantil y, en consecuencia, la consideración de sus productos como mercancías, esto es, como bienes de consumo con un valor de cambio. Las actividades económicas del pintor se encuentran íntimamente vinculadas a la posesión de una tienda como prolongación del taller, donde comercia con sus productos, y también a su contratación por parte de clientes, particulares o colectivos, para los que trabaja en un encargo concreto y a cambio de un salario mejor o peor remunerado. Dentro de este contexto, hay que considerar igualmente toda la problemática generada en relación con el pago de las alcabalas, cuya exención se constituye en una reivindicación constante por parte de los pintores, y que configura la vertiente socioeconómica, más pragmática, de esa defensa teórica y práctica que se lleva a cabo en torno a la naturaleza liberal de la pintura. Al respecto, véase el marco § [M-3.2.1] *Defensa de la pintura.* Para las cuestiones de tipo socioeconómico que tienen una influencia efectiva en el ámbito de la pintura durante el periodo que consideramos, véanse los marcos de teorización relacionados.

[M-1.5] CONCEPCIÓN ACADÉMICA Y ACADEMICISTA DE LA PINTURA. VÉASE [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA

[M-1.6] CONCEPCIONES EN TORNO AL SUJETO-CREADOR (PINTOR-ARTÍFICE-ARTISTA): categoría en la que se codifican las diversas concepciones en torno al artífice, pintor o artista, que funcionan como base y fundamento de la teorización o desarrollo doctrinal que se lleva a cabo. Los tipos específicos establecidos, que enumeramos a continuación, no constituyen categorías excluyentes, sino que éstas se entrecruzan en los discursos, a veces con una clara y explícita intención conciliadora y ecléctica[7].

[M-1.6.1] CONCEPTO DEL PINTOR ERUDITO: la concepción del sujeto–creador asociada al marco ideológico del humanismo, en virtud de la cual se propugna un modelo de artista poseedor de una cultura exhaustiva y universal, que no se circunscribe al conocimiento específico de su disciplina artística. Es la idea, pues, del artífice intelectual y culto, que trasciende, ennobleciéndola, la condición del artífice-artesano vinculada al oficio y al taller.

No obstante, en el periodo seiscentista, y según se desprende de los discursos analizados, esta idea del conocimiento exhaustivo y universal que debe poseer el artífice, aunque se mantiene como ideal y como tópico de los presupuestos teóricos-artísticos, se atempera en función de la realidad sociocultural en la que viven nuestros autores y en virtud también de la especialización que el conocimiento empieza a experimentar a partir del seiscientos. Así pues, la erudición se entiende, fundamentalmente, en relación con el conocimiento amplio y profundo que el artífice posee de lo que compete a su propio ámbito de especialidad, y el pintor erudito es el experto conocedor de las cuestiones teórico-doctrinales de su disciplina y facultad.

[M-1.6.2] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO: la concepción del sujeto-creador asociada al marco ideológico de la Contrarreforma y a la concepción moralista de la pintura. La idea del pintor cristiano, como sujeto singular respecto del *pintor gentil*, viene dada, fundamentalmente, por los objetivos a los que orienta su pintura, determinados y adecuados a los intereses propagandísticos y catequéticos de la Iglesia contrarreformista, así como a sus preceptos de decencia, honestidad y decoro; y por el modo de vida que se le presupone, adecuado igualmente a los hábitos comportamentales que exige la ortodoxia católica. En relación con este modus vivendi y sus implicaciones, consúltese el registro conceptual virtud (1b) en la sección 4.4. del tesauro.

[M-1.6.2.1] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO-ERUDITO: concepto en el que convergen el modelo de pintor erudito, asociado al marco ideológico del humanismo y del liberalismo pictórico, y la idea del pintor cristiano, vinculada al contexto de la Contrarreforma y a su concepción moralista de la pintura; esto es, el conocimiento exhaustivo, profundo y universal que se le presupone al pintor erudito adecuado a las exigencias intelectuales que la pintura sagrada demanda, sobre todo en relación con las cuestiones de decoro y la necesaria conformación de la imagen figurativa con la verdad de la ortodoxia, del dogma católico y de la narración bíblica.

[7] En relación con la concepción del sujeto-creador que encontramos en los discursos analizados, pueden consultarse los ámbitos semántico-nocionales [GF-23], [GF-24] y [GA-21] en la sección 3.3. del tesauro. Asimismo, puede consultarse el registro de la categoría general [GF-23] en la sección 4.1., donde se realiza una valoración general.

[M-1.6.3] CONCEPTO DEL PINTOR FORMADO E INSTRUIDO: si nos atenemos a los discursos analizados, podemos decir que en esta concepción confluyen el pensamiento humanista, con su estimación del saber y del conocimiento, y el pensamiento de raigambre manierista, que supravalora la necesidad de afianzar la calidad y el nivel formativo de los artífices. Asimismo, se propugna una formación integral, esto es, intelectual, preceptiva o doctrinal, estético-crítica, poético-cultural y práctica.

[M-1.6.4] CONCEPTO DEL PINTOR PROFESIONAL Y RACIONAL: concepto de pintor en el que confluyen la idea del artífice competente, instruido y formado, conocedor de las cuestiones teórico-doctrinales y técnicas pertenecientes a su facultad artística, y, asimismo, el tipo de artista que trabaja racional y metódicamente, aplicando la preceptiva propia de su disciplina, quedando, pues, la individualidad, la subjetividad y la originalidad creativa subordinadas o condicionadas por estos criterios.

[M-1.6.5] CONCEPTO DEL PINTOR INTUITIVO Y VISCERAL: el concepto de pintor que se vincula a la convicción de que la condición artística constituye un don natural e innato, no mensurable ni explicable racionalmente, y en la que, por tanto, la formación y el aprendizaje constituyen valores secundarios. Desde esta perspectiva, el artista crea llevado por su instinto y sus inclinaciones, de una manera intuitiva, ajeno, pues, a cualquier preceptiva o normativa establecida. Aunque es el concepto de artista que más puramente se adecua a la idea del genio creativo e inspirado, en el periodo que consideramos, si bien se defiende la necesidad de una cierta predisposición natural, el margen de libertad y subjetividad que implica esta idea de pintor no resulta compatible con la creencia firme en la existencia de una manera buena y verdadera y de unos criterios de actuación y de valoración universalmente válidos, que exigen un aprendizaje y formación del gusto, y a los que se debe ajustar el propio ejercicio creativo.

[M-2] TENDENCIAS DEL PENSAMIENTO, CORRIENTES IDEOLÓGICAS Y DOCTRINALES: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento, doctrinas, etc., que funcionan como marco o contexto teórico en el ejercicio de teorización artística, comportando, en consecuencia, una influencia efectiva sobre la construcción teórico-nocional que se lleva a cabo, sobre el alcance semántico de los conceptos que se formulan y sobre la esfera significativa de los términos que se utilizan.

[M-2.1] SISTEMAS DE PENSAMIENTO, DOCTRINAS Y CORRIENTES IDEOLÓGICAS ASOCIADAS: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento, doctrinas, etc., asociadas de otros ámbitos del conocimiento ajenos al del dominio de las artes propiamente dicho, y que se utilizan para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictórico-artísticos.

[M-2.1.1] MARCO TEÓRICO DE LA ANTIGÜEDAD: teorías, doctrinas, argumentaciones, etc., propias del pensamiento de la Antigüedad grecolatina, reactualizadas, reinterpretadas y reutilizadas para fundamentar o apoyar la problemática artística del momento.

[M-2.1.2] MARCO TEÓRICO DE LA EDAD MEDIA: al igual que en el caso anterior, categoría constituida por las teorías, doctrinas, argumentaciones, etc., propias del pensamiento medieval, reactualizadas, reinterpretadas y reutilizadas para fundamentar o apoyar la problemática artística del momento.

[M-2. 1. 3] MARCOS DISCIPLINARES ASOCIADOS: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento pertenecientes a otras disciplinas que son utilizadas para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Sin obviar la incidencia de otros marcos, son los ámbitos de la Filosofía, de la Retórica-Oratoria y de la Teología los que constituyen la terna principal que confluye en la explicación e interpretación del hecho pictórico durante el periodo que consideramos.

[M-2.1.3.1] MARCO DE LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS

[M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA: téngase en cuenta que por lo que respecta a los marcos aristotélico y platónico, éstos pueden confluir -de manera consciente o inconsciente- en la interpretación de los aspectos relacionados con el hecho pictórico-artístico, sintentizándose y fundiéndose los dos sistemas de pensamiento sin que se advierta contradicción en ello[8]. En cualquier caso, es el marco aristotélico, y especialmente según su reformulación tomista y escolástica, el que predomina durante todo el periodo seiscentista en España.

[M-2.1.3.1.1.1] MARCO ARISTOTÉLICO

[M-2.1.3.1.1.2] MARCO PLATÓNICO Y NEOPLATÓNICO

[M-2.1.3.1.2] MARCO DE LA RETÓRICA-ORATORIA: junto con el filosófico y el teológico, constituye uno de los ámbitos de conocimiento más importantes en la conformación de la epistemología y del vocabulario pictórico-artístico. En el periodo que consideramos, se relaciona, fundamentalmente, con el todavía vigente humanismo; la doctrina del *Ut Pictura Poesis*, que trasvasa y adecua los conceptos y principios de la Retórica a la especificidad del hecho artístico; la concepción, pues, retórica y retoricista de la pintura, además de la reutilización de índole religioso-moral que la Iglesia Contrarreformista -sobre todo el sector jesuítico- lleva a cabo de estos presupuestos para sus fines persuasivos y catequéticos.

[8] Por lo que concierne al contexto español, las cuestiones relativas a la interconexión que se produce entre los planteamientos aristotélicos y las ideas platónicas en Pablo de Céspedes y su círculo cordobés-sevillano son tratadas por RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes..., ob. cit.*, pp. 103 y ss. Para una visión más general del periodo en relación con este aspecto, véase MARAVALL, J. A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.

[M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA: la incidencia del marco de la Teología en el ámbito pictórico durante el periodo que consideramos, claramente vinculado al contexto ideológico impuesto por la Contrarreforma, se puede establecer en relación con dos puntos de vista, fundamentalmente: **a)** la construcción teológica del concepto de pintura, esto es, la definición de la pintura o del hecho pictórico en su globalidad en términos teológico-morales, según expusimos en el epígrafe IV.1.2.4., en concreto en § [T-3.3] *Teoría sobre la nobleza pictórica*; y **b)** la codificación de pautas y directrices que guíen la conformación de la imagen pictórica de manera adecuada para la propaganda catequética, el adoctrinamiento y la defensa del dogma católico frente a los ataques reformistas, todo ello canalizado, a su vez, a través del concepto de decoro, reconvertido en una categoría de índole religioso-moral.

Desde el punto de vista doctrinal e ideológico, predominan dos corrientes de pensamiento por lo que a fundamentación artística se refiere: **a)** el escolasticismo, al que se recurre para la explicación y justificación teórica de las cuestiones pictórico-artísticas controvertidas, asumiendo un carácter más abstracto y especulativo dentro de los márgenes que permite la tendencia pragmática e inmediata propia de los discursos españoles; y **b)** el jesuitismo, orientado en mayor medida a la justificación teórico-doctrinal del instrumentalismo pictórico, dictando, asimismo, las directrices convenientes para la consecución de los fines persuasivos y catequéticos.

[M-2.1.3.2.1] MARCO ARISTOTÉLICO-TOMISTA O ESCOLÁSTICO

[M-2.1.3.2.2] JESUITISMO: reactualización y readaptación de los presupuestos clásicos quinientista a la nueva situación espiritual del siglo XVII surgida al calor de Trento y la Contrarreforma, que circunscribe el universo pictórico-artístico a una función retórica-persuasiva y catequética primordial[9]. Sobre todo, se propugna la utilización de los recursos de la pintura verosímil; la proximidad afectiva del naturalismo seiscentista; la legibilidad y credibilidad de la imagen apoyada en presupuestos retoricistas y en la propia conformación naturalista, etc.

[M-2.1.3.3] MARCO DE LA MEDICINA: en el periodo que se analiza y en los discursos tratados, esta confluencia con el campo de la Medicina se relaciona fundamentalmente con las especulaciones acerca de la naturaleza psico-espiritual de los artistas y sobre la condición artística en sí misma. También se deja entrever en las reflexiones en torno a las maneras o estilos individuales, en la medida en que nuestros autores asumen una explicación psicológica y fisiológica de la personalidad artística, claramente influida por Lomazzo[10].

[M-2.1.3.4] MARCO DE LAS DISCIPLINAS CIENTÍFICO-MATEMÁTICAS: el marco de las matemáticas, pese a la devaluación que la construcción de la imagen en estos términos estrictos experimenta durante el siglo XVI -idea que también se deja traslucir en los tratados de nuestros autores-, mantiene, no obstante, su vigencia en los discursos españoles analizados, canalizándose, fundamentalmente, a través de la geometría, las proporciones y la perspectiva, componentes fundamentales de la

[9] FRANCASTEL, P., "La Contrarreforma y las artes en Italia a fines del siglo XVI", en *La realidad figurativa,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1970 (1965), pp. 384-445.

[10] En relación con este aspecto, se puede consultar el registro conceptual manera (3a) en la sección 4.4. del tesauro.

pintura -en el caso de F. Pacheco, por ejemplo, constituyen partes consustanciales del sistema pictórico que él formula[11]-, e integrándose en el corpus de preceptos que el artífice debe aprender y aplicar. Además, son estas reglas y preceptos de naturaleza científico-matemática las que, debido a su condición objetiva y demostrable, garantizan con mayor certeza la corrección del resultado final[12].

[M-2.1.3.5] MARCO JURÍDICO: la presencia del ámbito jurídico y del Derecho en el dominio de la pintura durante el periodo abordado se relaciona, fundamentalmente, con el tema de su defensa y las reivindicaciones económicas y jurídicas que ésta lleva aparejadas, construyéndose discursos -como los de Juan de Butrón y Gutiérrez de los Ríos- que fundamentan desde este punto de vista dichas reivindicaciones, así como la naturaleza liberal y noble de la pintura, condición de las mismas. Por su parte, hay que considerar también, aunque no ya desde un punto de vista estrictamente teórico, su incidencia en relación con las cuestiones legales implicadas en los litigios corporativos o gremiales que tienen lugar en esta época; además de las cuestiones relativas a contrataciones, transacciones mercantiles y comerciales, etc.; esto es, todo lo que conforma la vertiente administrativa, socioeconómica y mercantilista de la pintura.

[M-2.2] TEORÍAS Y DOCTRINAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento y doctrinas pictórico-artísticas que funcionan como marco o contexto de la reflexión teórica, ejerciendo, en consecuencia, una influencia efectiva sobre el propio desarrollo doctrinal y sobre el alcance semántico de los conceptos que se formulan.

[M-2.2.1] DOCTRINA DE LA MÍMESIS PICTÓRICA: categoría en la que se codifican las diversas maneras en las que se entiende, define y describe el concepto de imitación pictórico-artística, tanto en lo que respecta a la relación entre la pintura y la naturaleza, en cuanto principal objeto de imitación[13]; como en lo que concierne a la condición -mental o empírico-sensorial, apriorística o conformada, mediatizada o aséptica, etc.- de la imagen que se imita. Constituye la principal doctrina pictórico-artística de la Edad Moderna; todos los teóricos reflexionan sobre esta cuestión, en buena medida porque se encuentra unida consustancialmente a la definición misma de pintura, de ahí que

[11] Al estudio y exposición del sistema de proporciones, tomadas directamente de las mediciones matemáticas de Durero, le dedica dos capítulos enteros y parte de un tercero, mientras que para las reflexiones acerca de la perspectiva recurre a Leonardo y a Alberti. (V. *Arte...,* pp. 352-390).

[12] "Además que ella tiene ciertas conclusiones, que prueba con principios mediatos e inmediatos: mediatos, porque las cantidades, tamaños y proporciones tocantes a la simetría de las cosas las toma de la Matemática y otras artes [...]" (*Arte...,* p. 78).

[13] Sobre la relación entre naturaleza y arte, pueden consultarse, entre otros: PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit.*; BIALOSTOCKI, J., "The Renaissance Concept of Nature and Antiquity", en *Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congress of the History of Art*, vol., 2, *The Renaissance and the Mannerism*, Princenton, N. J., 1963, pp. 19-30; PEPE, M. Y GRASSI, L., *Dizionario della critica d´arte*, vol. II, Turín, 1978, p. 340. Sobre el concepto de imitación en general, DARST, D.H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro),* Madrid, Orígenes, 1985.

reflexionar sobre la pintura sea, en cierto modo, reflexionar sobre la naturaleza y condición de la imitación pictórica.

Esta reflexión sobre la mímesis genera, a su vez, una serie de dialécticas -a veces no advertidas, otras sólo intuidas y en ocasiones abiertamente establecidas desde la propia reflexión teórica- que se mantienen durante todo este periodo, con mayor o menor grado de tensión o conflicto. Así, pueden sistematizarse una serie de controversias o debates que pasamos a exponer a continuación, aunque precisando previamente dos cuestiones: **a)** en primer lugar, que se dan interrelacionadas en la realidad de los discursos teórico-doctrinales -nosotros sólo hemos pretendido codificarlas con el objetivo de clarificar del mejor modo posible cómo influye y se resuelve ideológicamente este marco-; y **b)** en segundo lugar, que las actitudes no son ni unilaterales, ni homogéneas, y a veces ni siquiera globalmente coherentes, dando lugar en no pocas ocasiones a proposiciones contradictorias. Asimismo, mientras que ciertos teóricos se alinean a favor de alguno de los polos de la dialéctica, procediendo a su defensa y legitimación, otros intentan llegar a una síntesis conciliadora a fin de eludir la inevitable tensión intrínseca, pero sin dejar de adolecer también de contradicciones internas[14].

Por lo que respecta a los discursos analizados, debido al carácter ecléctico por el que se definen -muy especialmente el de F. Pacheco-, y en conexión, a su vez, con la función compilatoria, enciclopédica y divulgativa que asumen, las diversas maneras de entender la mímesis pictórica confluyen en dichos discursos, aunque nuestros autores se decanten claramente por una opción concreta y formulen una propuesta propia al respecto. Esta opción no es otra que el tipo de imitación selectiva, correctora e idealizadora característica del clasicismo -v. § [M-2.2.1.2.1.2]-, con un componente empírico-sensorial -de procedencia vasariana- más intenso en el caso de F. Pacheco, en cuya doctrina metodológica la naturaleza adquiere un papel bastante significativo como factor inspirador y corrector de la mímesis; y con una tendencia más acusada hacia el ideismo y mentalismo en el caso del discurso de Carducho, en el que las ideas intelectualistas de Zuccaro alcanzan mayor peso[15].

[M-2.2.1.1] MÍMESIS [A]. Imitación de la *Natura naturans*: el arte -y en concreto la pintura- como imitación del modo de proceder u operar de la naturaleza en cuanto *natura naturans* o principio agente. Concepción de raigambre aristotélico-tomista reactualizada fundamentalmente a partir del manierismo de Lomazzo y Zuccaro, y que tiene plena vigencia en los discursos españoles. Esta concepción se complementa y converge, a su vez, con la que exponemos a continuación.

[M-2.2.1.2] MÍMESIS [B]. Imitación de la *Natura naturata*: la mímesis pictórico-artística se concibe y define como la imitación de la naturaleza en cuanto *natura naturata*, esto es, en cuanto cosa creada o realidad empírico-material externa a la propia imagen pictórica, de modo que la naturaleza, así entendida, se constituye

[14] Estas precisiones relativas a las dialécticas que se generan en este marco de pensamiento son aplicables a todas las otras controversias y debates que también hemos sistematizado en la configuración de esta panorámica general.

[15] En relación con estas ideas de Carducho y Pacheco, su postura ante la mímesis y el natural, y la diferencia que advertimos entre ellos, puede consultarse el ámbito semántico-nocional [GF-24] en la sección 3.3 del tesauro, y en concreto las 2, 9, 13, 18, 19 y 22.

en objeto principal de la imitación y en motivo prestigiado de la representación figurativa. Ambos planteamientos -[A] y [B]- no son excluyentes, sino que convergen y confluyen en la definición de la pintura y en la sistematización de la actividad pictórico-artística. Por su parte, es en este marco en el que se desarrollan las diversas dialécticas a las que nos referíamos con anterioridad, y que pasamos a exponer a continuación.

[M-2.2.1.2.1] DIALÉCTICA [1] ➢ LITERALIDAD VS PERFECCIONAMIENTO: polémica y controversia establecida entre la concepción de la pintura como imitación directa y literal de la realidad, representación fiel de su objeto; y la pintura como perfeccionamiento y embellecimiento de dicha realidad. En el contexto de esta dialéctica se resuelve, asimismo, el debate entre el naturalismo *realista* seiscentista y el idealismo clasicista heredado del Quinientos.

[M-2.2.1.2.1.1] MÍMESIS [1]. PINTURA IMITADORA O MIMÉTICA: concepción de la pintura como representación fiel de la realidad. Esta concepción es, asimismo, objeto de distintas formulaciones y diferentes evaluaciones críticas a lo largo del proceso de teorización pictórico-artística. Durante el seiscientos, la imitación fiel implica, además, la observación directa del natural.

[M-2.2.1.2.1.1.1] PINTURA CIENTIFISTA (Leonardo): concepción de la pintura, desarrollada fundamentalmente por Leonardo, según la cual ésta se entiende como un conocimiento en sí mismo científico, esto es, expresión lo más exacta y rigurosa posible de la realidad natural, obtenida a través de su observación empírico-material directa, y de su estudio racional y especulativo. Asimismo, esta concepción leonardesca se complementa con la idea de la limitación imitativa de la pintura respecto de la naturaleza, sólo capaz de reproducirla o igualarla, pero no de superarla. –v. § [M-2.2.1.2.2.1] *La pintura como copia imperfecta o limitada*-.

[M-2.2.1.2.1.1.2] PINTURA MECANICISTA: concepción desprestigiada, peyorativa y en ocasiones descalificante de la imitación pictórica, según la cual ésta se entiende como simple copia mecánica, transposición directa y literal de la realidad empírico-material que se tiene delante[16]. La condición cualitativamente inferior que se le atribuye a este tipo de pintura en el contexto que consideramos se explica, por una parte, en el marco ideológico que conforma la concepción intelectualista y erudita de la pintura -v. § [M-1.1.1] *Concepción de la pintura intelectualista y erudita*-, que deviene del humanismo renacentista; por otra, y en conexión con lo anterior, en el marco del liberalismo y su consideración de la actividad pictórica como ejercicio fundamentalmente intelectual, especulativo y racional; finalmente, en relación con la preeminencia que

[16] En relación con esta cuestión, puede consultarse el concepto imitación (2b) en el ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3), y en concreto la nota 25.

en los discursos teóricos asume la concepción idealista, selectiva y correctora de la mímesis, como mejor vía en la que se resuelven los presupuestos de intelectualismo, racionalidad y especulación.

[M-2.2.1.2.1.1.3] NATURALISMO PICTÓRICO SEISCENTISTA: en relación con la postura y la valoración teórico-crítica que en los discursos analizados se adopta frente a la corriente naturalista seiscentista, consúltese el registro manera de Caravaggio en la sección 4.4. del tesauro.

[M-2.2.1.2.1.2] MIMESIS [2]. PINTURA CORRECTORA, SELECTIVA E IDEALIZADORA: concepción de la mímesis pictórica según la cual ésta se entiende como medio e instrumento para corregir y embellecer la naturaleza objeto de imitación, a partir de un proceso idealizador, que se puede plantear desde un punto de vista puramente empírico, esto es, utilizando como instrumentos correctores los propios mecanismos racionalizadores e idealizantes vinculados a los preceptos artísticos de diverso carácter -científico-matemáticos, estético-expresivos, etc.-; o bien, desde un punto de vista especulativo y mental, en el que la idea o concepto -de distinta procedencia y naturaleza- se constituye en el instrumento corrector. Asimismo, puede resolverse mediante un proceso selectivo, de raigambre aristotélica; mediante un proceso sintético y abstractivo, o mediante la transposición material de esa Idea interna, apriorística e inmaterial, que, a la manera platónica, el artista contempla introspectivamente en su mente[17]. En relación con este concepto de imitación pictórico-artística, véase también § [M-2.2.1.2.2] *Dialéctica [2] ◘Naturaleza vs arte.*

[M-2.2.1.2.2] DIALÉCTICA [2] ➢ NATURALEZA VS ARTE: polémica y debate establecido en torno a la capacidad que se le reconoce al arte -y en particular a la pintura- para superar o no a la naturaleza en su actividad imitativa y reproductora.

[M-2.2.1.2.2.1] MÍMESIS [3]. IMPERFECCIÓN O LIMITACIÓN IMITITATIVA. (La pintura como copia imperfecta o limitada): concepción de la mímesis pictórica según la cual se entiende que la pintura puede reflejar la realidad, igualándola incluso, pero nunca superar a la naturaleza, ni en su quehacer creativo como principio agente, ni en lo que concierne a la propia conformación de la cosa creada. Esta concepción deriva, entre otras influencias, del pensamiento medieval, que define la naturaleza como creación divina.

[17] Como hemos indicado en líneas precedentes, es esta la concepción de la mímesis que defienden los discursos analizados. En relación con su presencia en dichos discursos, pueden consultarse en la sección 4.4. del tesauro los registros conceptuales juicio (1b), prudencia (2), arte (5), caudal (2a) (met.), elección (1a) y elección (1b). Asimismo, véase el ámbito semántico nocional [SM-37], en concreto las notas 7, 14 y 15; y en el ámbito [GF-24], las 13, 18, 19 y 22.

[M-2.2.1.2.2.2] MÍMESIS [2]. PINTURA CORRECTORA E IDEALIZADORA. concepción de la mímesis pictórica según la cual se entiende que la pintura no sólo puede emular la actividad creadora de la Naturaleza agente, o reflejar y reproducir la realidad natural, sino también superar y perfeccionar ambas vertientes de la mímesis a través de su actividad correctora e idealizadora. Al respecto, véase § [M-2.2.1.2.1.2].

[M-2.2.1.2.3] DIALÉCTICA [3] ➢ OBJETO VS SUJETO: debate en torno a la naturaleza y procedencia de la imagen que sirve de modelo a la representación pictórica: esto es, una imagen sensorial que deviene del objeto o una imagen mental, producida, conformada o simplemente existente en el sujeto. En este marco, más que en ninguna otra de las dialécticas reseñadas, las posturas tienden a ser ambivalentes, ya que el sensorialismo empírico, por ejemplo, puede comportar una reconfiguración mental posterior del objeto o una reconstrucción de la imagen pictórica según ideas adquiridas previamente; y el ideismo o mentalismo puede valerse de la percepción sensible como medio para reactualizar o clarificar –al modo de Zuccaro[18]- la imagen interna que se tiene. En cualquier caso, lo que aquí se codifica es la procedencia originaria de dicha imagen, y en consecuencia cómo se entiende su naturaleza y en qué términos se establece su relación con el sujeto -externa o interna-[19]. Este debate también se plantea en relación con las reflexiones acerca de la belleza y de la legitimidad de la idea que sirve de modelo a la representación pictórica.

[M-2.2.1.2.3.1] MÍMESIS [4]. VISUALISMO O SENSORIALISMO EMPÍRICO: concepción de la imitación artística, en virtud de la cual se entiende que la representación pictórica deriva de la observación y percepción directa del objeto, aunque ésta sea susceptible de una idealización, transformación y embellecimiento posterior. Es el planteamiento de carácter empírico, sensible e inmediato, característico del Quattrocento, que se prolonga -aunque reformulado- en ciertas propuestas quinientistas, como la de Vasari -que Pacheco, por ejemplo, asume-, y que conformará nuevamente la teoría del idealismo clasicista del siglo XVII.

[M-2.2.1.2.3.2] MÍMESIS [5]. INTERIORISMO O IDEÍSMO: concepción de la imitación artística, en virtud de la cual se le confiere un lugar predominante a la imagen o idea mental (interior) del objeto, generalmente entendida como independiente de la impresión sensorial, cuya existencia y naturaleza se justifica de diversa manera –inmanente, trascendente, etc.-, y que se constituye en el auténtico objeto de la mímesis. A su vez, esta idea mental es la que funciona como mecanismo corrector e idealizante de la representación pictórica. Es el planteamiento mentalista y trascendente característico del Manierismo de la segunda mitad del siglo XVI.

[18] PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit.,* pp. 82 y ss.

[19] Por lo que concierne a la postura adoptada por nuestros autores, y la diferente concepción que en relación con este aspecto reflejan en sus discursos, consúltense en el ámbito [GF-24] (sección 3.3. del tesauro) los conceptos vista (2), memoria (macroconcepto), entendimiento (2) (macroconcepto) e imaginación (1) (macroconcepto).

[M-2.2.1.2.3.2.1] ESCOLASTICISMO-ZUCCARO: la Idea se considera un concepto cognitivo general -no específicamente artístico-, sin precedencia empírica previa, y que ha sido colocado en el sujeto por designio divino. Se trata, por tanto, de una idea apriorística y metafísica, legitimada como tal precisamente por su procedencia divina, y que puede ser clarificada en la conciencia del individuo a través de la percepción de las cosas sensibles.

[M-2.2.1.2.3.2.2] PLATONISMO-LOMAZZO: la Idea de la Belleza, sin precedencia empírica previa, habita en el espíritu del artista como emanación de la Idea suprema de la Belleza, que se encuentra en la misma divinidad. A través de esta Idea interna dada e innata, el sujeto reconoce la belleza en las cosas naturales, a partir de un proceso neoplatonizante de depuración intelectual y elevación metafísico-espiritual, que trasciende la materialidad del objeto y lo contempla mentalmente en su perfecta esencia primigenia.

[M-2.2.1.2.4] DIALÉCTICA [4] ➢ NATURALEZA VS MANERA: debate establecido entre la imitación pictórica llevada a cabo a partir de la visualización directa del natural o a partir de obras artísticas precedentes. En consecuencia, la representación pictórica aparece en este último caso mediatizada por la manera de otros artífices o adaptada conscientemente a ella, según la práctica del *dipingere di maniera*.

Resulta un marco muy significativo en España, y en especial en el contexto sevillano, donde la costumbre de copiar estampas como instrumento de la práctica artística estaba plenamente generalizada en los talleres, siendo el propio Pacheco uno de sus principales practicantes. No obstante, también en este marco encontramos posturas ambivalentes y eclécticas, que parten, de hecho, del primer teórico de la *maniera* y del Manierismo, Vasari. Vasari ya crítica el exceso de *amaneramiento* que observa en diversos autores, puesto que, en su opinión, éste sólo conduce a una repetición empobrecedora, estéril y paralizante. Vasari se decanta por una postura dual y ecléctica, claramente academicista: estudiar la manera al mismo tiempo que las cosas naturales, y esta es la misma metodología formativa y el mismo proceso de creación pictórico-artística que se propugna en el *Arte de la Pintura* -pese a la práctica artística del propio Pacheco- y también en los *Diálogos* de Carducho, aunque la naturaleza tenga en este último discurso menos peso específico que en el del autor andaluz, según hemos señalado anteriormente. Es precisamente esta circunstancia uno de los aspectos en los que se manifiesta el desfase que puede advertirse entre el Pacheco pintor y el Pacheco teórico.

[M-2.2.1.2.4.1] MÍMESIS [6]. IMITACIÓN DEL NATURAL: concepción de la mímesis pictórica, en virtud de la cual ésta se lleva a cabo a partir de la visualización directa del natural, y no de obras artísticas precedentes.

[M-2.2.1.2.4.2] MÍMESIS [7]. IMITACIÓN DE LA MANERA: concepción de la mímesis pictórica, en virtud de la cual ésta se lleva a cabo a partir de obras artísticas precedentes, de modo que la representación resultante se encontrará

mediatizada por la manera de otros artífices o adaptada conscientemente a ella.

[M-2.2.1.2.5] TIPOS DE MÍMESIS SEGÚN EL GRADO DE ADECUACIÓN A LA REALIDAD: categoría en la que se codifican las diversas maneras de entender y llevar a cabo la imitación pictórica, en función de su grado de adecuación y semejanza con la realidad natural. También consideramos, en este sentido, su grado de aproximación a la realidad histórica.

[M-2.2.1.2.5.1] MÍMESIS [8]. PINTURA ILUSIONÍSTICA Y SEMEJANTE: la representación pictórica entendida y ejecutada como engaño visual, ilusión óptica y apariencia de realidad; tiene una importancia significativa en el periodo que consideramos, tanto desde el punto de vista práctico como desde el punto de vista teórico.

En los discursos analizados, este ilusionismo pictórico -legitimado y fundamentado en los mitos de la antigüedad clásica relativos a las pinturas engañosas de Apeles y Zeuxis-, funciona entre otras cosas como criterio de evaluación crítica, positivo y encomiástico, que ensalza tanto la capacidad, ingeniosidad y dominio técnico que posee el artífice para llevar a cabo la representación pictórica con tal grado de similitud, como la propia obra que se resuelve de este modo. En cuanto tal categoría calificativa, también funciona como criterio para establecer la superioridad jerárquica entre las artes.

Por su parte, la ambigüedad que este tipo de pintura ilusionística genera entre los términos de lo real y lo pictórico da lugar a que también bajo este marco se planteen las cuestiones relativas a la relación que mantiene la pintura con las categorías de verdad y falsedad; una especulación de carácter más filosófico, que en los discursos españoles, aunque presente, sólo asume un carácter circunstancial, en consonancia con su vocación hacia lo pragmático e inmediato. Así, por ejemplo, se afirma que la pintura es más verdadera que otras artes porque representa con más semejanza la verdad, identificándose aquí verdad con la realidad natural e histórica; pero que, al mismo tiempo, es falsa, en la medida en que no es en sí verdad, sino engaño visual, confluyendo en este sentido las categorías de lo falso y de lo engañoso. Pareceres y anotaciones, pues, traídos al hilo del discurso, pero sin entrar en debates o especulaciones filosóficas de mayor calado al respecto.

[M-2.2.1.2.5.2] MÍMESIS [9]. PINTURA VEROSÍMIL Y CONVENIENTE: la imagen pictórica entendida y ejecutada como reflejo verosímil y, por tanto, creíble de la realidad natural e histórica que representa. Esta verosimilitud y credibilidad se plantea tanto en lo que concierne a la representación figurativa propiamente dicha, esto es, a la semejanza o parecido visual, como al tipo de acontecimiento representado, actitudes, afectos, etc., de ahí la importancia que el concepto retórico del decoro, en cuanto adecuación apropiada y conveniente a la calidad y naturaleza de lo representado, asume bajo este marco.

Asimismo, la pintura ilusionística y semejante vista anteriormente se suele postular como instrumento de este tipo de mimesis, ya que, en lo que tiene de engaño visual y apariencia de realidad, contribuye a alcanzar esa credibilidad de la pintura verosímil. Por eso, en ocasiones, ambos conceptos suelen encontrarse unidos en el discurso.

Además, a partir de la idea aristotélico-horaciana de la verosimilitud poética, este tipo de pintura también se conecta con la mímesis correctora e idealizadora –v. § [M-2.2.1.2.1.2] *Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora*-, en la medida que se propugna un perfeccionamiento de la realidad con fines didácticos, ejemplarizantes y moralizantes, base, a su vez, de la dialéctica entre lo verídico o cierto -empírica e históricamente- y lo verosímil o conveniente, que también encontramos en este periodo en general y en los discursos analizados en particular, junto con el debate entre verdad y falsedad aludido anteriormente.

La importancia de este tipo de imitación pictórica también se conecta con la instrumentalización que la Iglesia Contrarreformista -y especialmente el sector jesuítico- va a llevar a cabo de esta verosimilitud y parecido visual para sus fines catequéticos y propagandísticos. La legibilidad de la imagen que procura este tipo de representación hará de la imitación verosímil y semejante uno de los recursos más eficaces para explotar la vía emocional-persuasiva de la imagen retórica, y, en consecuencia, uno de los medios más convenientes para la conformación de la pintura retórico-persuasiva catequética.

[M-2.2.1.2.6] DIALÉCTICA [5] ➢ NATURALISMO VS ESTETICISMO: disyuntiva que se establece entre la posibilidad de llevar a cabo la imitación del natural sin embellecimientos o cualidades estéticas añadidas, tal cual ésta se manifiesta (relación con el naturalismo seiscentista), y la posibilidad de sublimar y embellecer dicha imitación mediante la estetización de la imagen. Una estetización que procedería, no sólo del perfeccionamiento de lo propiamente figurativo, corrigiendo los defectos del natural, sino también de la propia ejecución de la obra, dotándola de un tipo de hermosura más inaprensible vinculada a la gracia personal de la manera y a la elegancia del estilo. En función, pues, de esta disyuntiva, que como sucede con otros marcos también en ocasiones nos da muestra de su ambivalencia, hemos establecido dos categorías.

[M-2.2.1.2.6.1] MÍMESIS [10]. ESTETICISMO PICTÓRICO

[M-2.2.1.2.6.2] MÍMESIS [11]. NATURALISMO PICTÓRICO

[M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA (concepción académica y academicista de la pintura): doctrina pictórica, asociada al pensamiento manierista, en la que se postula la naturaleza adquisitiva del arte, esto es, la convicción firme de que las artes en general y la pintura en particular pueden enseñarse y aprenderse a partir de una preceptiva codificada y reglada, que además adopta un carácter universal, dogmático y normativo, independientemente de que se asuma que el sujeto necesita, además, de una predisposición o inclinación natural hacia lo artístico[20]. Esta normativización y reglamentación pictórica se puede enfocar -y de hecho así aparece en los discursos analizados- desde una doble perspectiva:

a) la doctrina y ejercicio de la pintura como susceptible de enseñanza y aprendizaje a través de una serie de reglas, preceptos y normas de carácter más o menos dogmático, sistematizadas con distinto grado de rigurosidad, y establecidas fundamentalmente a partir de las experiencias artísticas previas tenidas como buenas y verdaderas. Esta convicción es la que se constituye en el fundamento de la teoría académica y, en nuestro contexto particular, la que explica la sistematización pedagógica que con tanto interés desarrolla F. Pacheco en su discurso (*Arte*..., pp. 265-276), en un claro intento de reconvertir el sistema tradicional del taller al nuevo académico.

Existe una indudable conexión entre esta idea y esa búsqueda de prestigio y de reconocimiento intelectual y social que protagonizan los artífices, y que subyace, a su vez, a las reivindicaciones sobre la condición liberal de la pintura y al propio pensamiento humanista. Efectivamente, un conocimiento elevado y erudito como demandaba y prestigiaba el humanismo pictórico –v. § [M-1.1]-, un ejercicio intelectual y racional basado, entre otras cosas, en la adecuada aplicación de unas reglas y preceptos, necesita de formación y aprendizaje, y por tanto de un adecuado sistema didáctico[21];

b) la posibilidad de someter el ejercicio pictórico -y la actividad artística en general- a unas normas y reglas, previamente establecidas, sancionadas y consensuadas como verdaderas, legítimas y buenas, y a unos criterios estéticos de carácter dogmático y prescriptivo, deducidos a partir del estudio de las obras de los grandes maestros (antiguos y modernos), y que funcionan como mecanismos reguladores, mediatizadores y homogeneizadores de la creatividad artística. En definitiva, la base del academicismo.

Pues bien, estas dos perspectivas -que no dejan de estar interconectadas- generan a su vez una serie de dialécticas, presentes en los discursos analizados con distinto grado de explicitación, y que pasamos a exponer a continuación. Por lo que concierne al planteamiento de estas dialécticas, véase lo dicho en § [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis.*

[20] En relación con la presencia de estas ideas en los discursos analizados, pueden consultarse los registros conceptuales natural (2) y temperamento en la sección 4.4. del tesauro.

[21] En cualquier caso, la problemática es mucho más compleja, y otra serie de factores concurren también en la casuística particular que explica el interés por lo académico y por la sistematización pedagógica que encontramos en los tratados analizados. Al respecto, véase al marco § [M-3.3.2] *Academia.*

[M-2.2.2.1] CONTROVERSIA INDIVIDUALISMO VS GENERALIDAD NORMATIVA Y ESTILÍSTICA: la postura ideológica que defiende el sentido individualista del artista se opone y enfrenta a la generalidad que implica todo proceso de normativización académica y adecuación a una manera considerada como buena y perfecta[22].

[M-2.2.2.2] CONTROVERSIA SUBJETIVISMO VS OBJETIVIDAD: en relación con lo anterior, la objetividad inherente a las reglas y normas se opone y cuestiona la subjetividad creativa, personal e individual del artífice.

[M-2.2.2.3] CONTROVERSIA NATURALISMO VS CLASICISMO: la acción reguladora de la preceptiva y la intermediación de unos criterios estéticos de carácter dogmático se opone a la imitación directa del natural -v. § [M-2.2.1.2.4.1] *Imitación del natural*- esto es, a su contemplación libre de ideas preconcebidas o criterios mediatizadores.

[M-2.2.2.4] CONTROVERSIA REGLAMENTACIÓN VS LIBERTAD CREATIVA: la reglamentación inherente a la preeminencia que se le confiere a los preceptos y a las normas en el marco de esta doctrina pictórica cuestiona e interfiere en la prerrogativa que poseen los artífices de hacer uso de su libertad creativa.

[M-2.2.2.5] CONTROVERSIA GENIO POÉTICO VS RACIONALIDAD Y PROFESIONALIDAD: la racionalidad de unos conocimientos adquiridos, y la profesionalidad (competencia) de una disciplina bien aprendida y correctamente ejercida se enfrenta a la concepción ideológica que apuesta por el genio poético, la supremacía del talento natural y el sentido intuitivo e innato de la creación artística.

[M-2.2.2.6] CONTROVERSIA TEMPERAMENTO ARTÍSTICO INNATO VS CONDICIÓN ARTÍSTICA ADQUIRIDA: en relación con lo anterior, asistimos a un debate sobre la naturaleza de la condición artística que bascula entre el carácter intrínseco y connatural de dicha condición, en virtud de las capacidades innatas de los artífices, y su carácter de disciplina aprendida y adquirida, en la que la condición artística se explica en función de un proceso formativo y educativo previo[23].

[M-2.2.3] DOCTRINA DEL *UT PICTURA POESIS*: readaptación de la máxima horaciana *Ut Pictura Poesis*, por la cual se identifica a la Pintura con la Poesía, con la consiguiente asimilación y trasvase de sus presupuestos nocionales. Se tata, en realidad, de la construcción y desarrollo de todo un sistema teórico que, vinculado a la concepción humanista de la pintura y a su pretensión de constituirla en una disciplina liberal de pleno derecho, busca transferir a esta facultad pictórica los principios teóricos y los conceptos propios y específicos de la Poesía, tomando como base fundamentalmente las *Poéticas* de Aristóteles y Horacio.

Si atendemos a los marcos de teorización asociados, podemos comprobar el amplio espectro de influencia que alcanza esta doctrina durante el periodo considerado, y en particular en los discursos analizados. Especialmente hay que destacar su confluencia con la ideología contrarreformista y la instrumentalización retórico-persuasiva de la

[22] Por lo que respecta a cómo se resuelve en los discursos analizados esta controversia, consúltense en la sección 4.4. del tesauro los registros conceptuales manera (3a) y manera (3b).

[23] En relación con la presencia de estas ideas en los discursos, véanse los registros conceptuales natural (2) y talento (1) en la sección 4.4. del tesauro.

imagen que ésta propugna; así como su vinculación con la mímesis verosímil y conveniente -v. § [M-2.2.1.2.5.2]-, y, en consecuencia, su influencia efectiva en la *pragmateia* o metodología teórica que codifica las pautas de actuación, construcción y elaboración de la imagen pictórica.

[M-2.2.4] DOCTRINA DEL *DOCERE ET DELECTARE*: reutilización de la máxima horaciana, según la cual el placer sensorial se utiliza como instrumento para los fines didácticos y persuasivos de la pintura. Busca, pues, el deleite sensorial, pero instrumentalizándolo. En consecuencia, confluye con el concepto de pintura retórico-persuasiva y catequética -v. § [M-1.3.1.1.1]-

[M-2.2.5] CONTROVERSIA DIBUJO VS COLOR: uno de los debates principales que, remontándose a los inicios del Renacimiento, recorre todo el siglo XVII. Se trata de la polémica entablada entre la corriente ideológica que defiende el color y los valores cromático-sensoriales, liderada por el marco veneciano y su apuesta por una pintura sensorialista; y la corriente que otorga la primacía jerárquica al dibujo, representada fundamente por el marco florentino-romano, en conexión asimismo con su opción por una pintura más intelectualista. En consecuencia, la controversia dibujo-color enfrenta, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, dos concepciones diferentes de la pintura, que atañen tanto a la conformación de la imagen, como al ejercicio pictórico propiamente dicho.

Por lo que respecta al contexto español, esta controversia se canaliza, sobre todo, en el debate que se entabla entre la *pintura a borrón o de manchas*, caracterizada por utilizar el tipo de pincelada suelta, ágil, cromática y texturial de la escuela veneciana, y la pintura acabada y perfilada, que potencia, entre otros, los valores estéticos del linealismo dibujístico. Los registros conceptuales pintura a borrón (1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2) (sección 4.4. del tesauro) analizan la presencia de esta problemática en los discursos analizados de Carducho y Pacheco. Remitimos, pues, a éstos, para una mejor comprensión de su complejidad y circunstancias.

[M-2.2.6] CONTROVERSIA PINTURA VS ARQUITECTURA: polémica característica del contexto español del siglo XVII que enfrenta los pareceres de los teóricos de la arquitectura y de la pintura en relación con la preeminencia de cada una de estas disciplinas. Así, ciertos teóricos de la pintura, entre los que se encuentran Butrón y F. Pacheco, defienden la superioridad del arte pictórico frente a la opinión más generalizada -tanto en España como en Italia- que otorga dicha supremacía a la arquitectura. Según afirma Hellwig, esta controversia teórica tiene un sustento pragmático del que no están exentas las connotaciones socioeconómicas y los litigios profesionales -v. § [M-3.2.2] *Corporativismo y litigios profesionales*-: "[...] a lo largo del siglo se fue perfilando en la corte madrileña una tendencia por la que los pintores-arquitectos y los escultores-arquitectos expulsaban a los verdaderos arquitectos de sus puestos de maestros mayores", sobre todo amparándose en el dominio del dibujo que los primeros poseían respecto de estos últimos[24].

[24] *Ob. cit.,* p. 172. Aspectos relativos a este aspecto se encuentran en: MARÍAS, F., "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48, 1979, pp. 174-216; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. "L´architecture baroque espagnole

[M-2.2.7] CONTROVERSIA ANTIGUO VS MODERNO: debate y polémica entre la postura que otorga la primacía y la superioridad estética a las manifestaciones artísticas de la antigüedad clásica, y la que cree en su superación por parte de los nuevos tiempos modernos. Tanto Carducho como Pacheco se decantan por la superioridad de la modernidad artística, en consonancia con el modelo historiográfico vasariano que adoptan en sus discursos, y que había establecido teóricamente la suma perfección en la *terza età* y concretamente en la figura de Miguel Ángel. Un análisis más detallado de esta cuestión, así como de la posición que ocupa Miguel Ángel en todo este contexto, se encuentra en los registros conceptuales nuestra edad y tercera edad de la pintura moderna /Car./ (sección 4.4. del tesauro).

[M-2.3] MARCOS TEÓRICO-CONCEPTUALES INDIVIDUALES: categoría en la que se codifican aquellos sistemas doctrinales identificados con autores concretos y particulares, generalmente asociados a esquemas ideológicos y formulaciones nocionales determinadas, y que funcionan como marcos o contextos teóricos de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo nuestros autores.

Este tipo de categoría se explica y justifica si atendemos a una de las características principales de la teoría artística en el periodo analizado: su individualización. No existen escuelas de pensamiento que generen un sistema doctrinal y epistemológico articulado, coherente y homogéneo, pese a que a veces encontremos inevitables similitudes, influencias y claras dependencias de unos desarrollos respecto de otros. Pero, por lo general, el teórico acomete su obra de manera individual e independiente, conformando un universo doctrinal propio y autónomo, aunque engarzado en el marco ideológico-cultural general. Así pues, pensamos que cada contexto discursivo particular puede ser considerado como un microsistema en sí mismo, con distinto grado de consistencia o coherencia, según los casos.

Precisemos también que, si bien esta categoría la entendemos desde un punto de vista amplio y general, por lo que respecta a la construcción de este tesauro y al desarrollo de este trabajo de investigación, nos hemos limitado a registrar aquellos sistemas de pensamiento -o españoles- que tienen una influencia efectiva y explícita en los discursos analizados, de manera que a través de esta categoría también podemos conocer y analizar el conjunto de doctrinas y de sistemas ideológicos que conforman el contexto metateórico y el intertexto discursivo de dichos tratados.

Según podemos observar, no hay apenas novedades al respecto: predominio casi absoluto de la teoría italiana, ecléctica además, puesto que se cita por igual a teóricos del Quattrocento como del Cincuecento, y en el caso de F. Pacheco, a autores florentino-romanos y venecianos. Con todo, la filiación teórica de nuestros autores se decanta hacia las doctrinas del último tercio del siglo XVI, esto es, hacia el manierismo, y más que hacia

vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l´Art*, 70, 1985, pp. 41-52; GARCÍA MORALES, M. V., *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, 1991; GARCÍA MORALES, M. V., "El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII", en *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, pp. 187-193; MARÍAS, F., "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en *Velázquez y el arte de su tiempo, V. Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, pp. 81-90.

el manierismo, hacia el academicismo, especialmente de Lomazzo y Vasari, que confluye ya con un nuevo idealismo clasicista y con la reactualización del papel de la naturaleza, especialmente evidente en el discurso de F. Pacheco. Asimismo, encontramos también concesiones a Durero, sobre todo en lo relativo a las proporciones, a van Mander y a los teóricos vinculados al moralismo contrarreformista.

En cualquier caso, la combinación de todos ellos en un mismo tratado es indicativa de ese eclecticismo doctrinal y teórico predominante en el período que abordamos, en consonancia, igualmente, con la función enciclopédica y divulgativa de estos discursos. Sobre todo por lo que respecta al *Arte de la Pintura* de F. Pacheco, resulta difícil hablar de unilateralidad ideológica en lo concerniente al sistema de pensamiento que se expone y a las influencias que se asumen de Italia. Carducho, aunque también recurre a diversas fuentes, se encuentra sin embargo más estricta y rígidamente apegado a las doctrinas intelectualistas del marco florentino-romano y a las ideas de Lomazzo y Zuccaro.

Por su parte, concebimos estos marcos individuales como categorías abiertas, en las que, en una investigación ulterior, podrán desarrollarse y exponerse el tipo de influencia que dichos autores ejercen sobre los discursos analizados, configurándose, pues, en uno de los recorridos de información que nos ofrece el tesauro.

[M-2.3.1] ALBERTI

[M-2.3.2] ARMENINI

[M-2.3.3] BORGHINI

[M-2.3.4] DOLCE

[M-2.3.5] DURERO

[M-2.3.6] LEONARDO

[M-2.3.7] LOMAZZO

[M-2.3.8] PALEOTTI

[M-2.3.9] PINO

[M-2.3.10] VAN MANDER

[M-2.3.11] VARCHI

[M-2.3.12] VASARI

[M-2.3.13] ZUCCARO

[M-2.4] MARCOS GEOGRÁFICO-CULTURALES: categoría en la que se codifican los ámbitos geográfico-culturales que poseen, en el periodo analizado, una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal[25]. En el presente tesauro, hemos codificado los siguientes:

[M-2.4.1] ITALIA

[M-2.4.1.1] MARCO FLORENTINO-ROMANO

[M-2.4.1.2] MARCO VENECIANO

[M-2.4.1.3] MARCO MILANÉS

[M-2.4.2] ESPAÑA: como hemos definido en la categoría [M-2.4], consideramos aquí el contexto español en cuanto ámbito geográfico-espacial que posee en el periodo analizado una entidad diferenciada y distintiva en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Utilizaremos, pues, el marco de teorización *España* para contextualizar aquellos aspectos que forman parte de la especificidad de lo español, y que lo distinguen respecto de otros espacios artísticos. Asimismo, los ámbitos que hemos contemplado bajo esta categoría son aquellos núcleos que se perfilan como los principales centros desde el punto de vista teórico, cada uno con sus propias características y peculiaridades: Madrid, con la figura indiscutible de Carducho y sus seguidores, además de Butrón, Lope de Vega, León Pinelo, etc.; Sevilla, con Pacheco y su círculo, precedido, a su vez, por Céspedes; y Zaragoza, con el más tardío J. Martínez.

[M-2.4.2.1] MADRID (Y SU CORTE)

[M-2.4.2.2] SEVILLA

[M-2.4.2.3] ZARAGOZA

[M-3] MARCOS PRAGMÁTICOS: englobamos bajo esta categoría los acontecimientos o situaciones históricas, los fenómenos políticos, los hechos coyunturales o inmediatos, las cuestiones de índole socioeconómica, así como los diversos ámbitos o espacios de actividad; en definitiva, todo aquello que constituye el contexto propiamente dicho en el que se desarrolla el ejercicio pictórico en su doble vertiente, teórica y práctica. Este marco se explica en la medida en que cada uno de estos factores es significativo para el desenvolvimiento de dicha actividad pictórica y de su teoría, y en consecuencia para la conformación y evolución de su epistemología y de su terminología.

En este sentido, resulta interesante señalar que, si bien la realidad histórico-social y el contexto pragmático y cultural se encuentran siempre presentes de manera indisociable en

[25] El marco geográfico ejerce una influencia indudable en la formulación de las doctrinas, debido a factores que pueden ir desde circunstancias puramente históricas, hasta peculiaridades de índole antropológica y cultural, influencias y tradiciones, etc. Por ejemplo, A. Blunt (*La Teoría..., ob. cit*., p. 149) explica la mayor influencia de lo medieval en las teorías de Lomazzo a partir de su vinculación con el contexto milanés, espacio en el que el Renacimiento había penetrado con menor intensidad que en el resto de las ciudades del centro de Italia. Asimismo, Chastel (*Arte y humanismo en ..., ob. cit*., p. 500) afirma que la rivalidad intelectual entre Venecia y Florencia no expresa únicamente la competencia entre algunos grupos sino, más profundamente, "la oposición creciente de dos sensibilidades, que orientan diferentemente una cultura común".

cualquier manifestación artística, intelectual, científica o literaria que se lleve a cabo, en España esta influencia se deja sentir de un modo más intenso en lo que concierne a su relación con la teoría. Así, en ciertos aspectos del devenir artístico, teoría, situación social y realidad histórica marchan simultánea y conjuntamente. Además, entre los objetivos de los escritos sobre arte no faltan los fines de carácter político-social y económico, esto es, el deseo y la intención expresa de intervenir mediante la teoría -y de un modo efectivo- en las circunstancias económicas, sociales o históricas que constituyen el marco en el que se desenvuelve la vida de los artistas; circunstancias que son, asimismo, las que generan -entre otras cosas- dicha actividad teórica[26].

Como en los casos anteriores, hemos limitado esta sistematización a aquellos aspectos que tienen una influencia y presencia efectiva en los discursos analizados.

[M-3.1] MARCOS HISTÓRICOS: categoría en la que se clasifican aquellos acontecimientos históricos de diversa naturaleza que adquieren una relevancia singular en lo que respecta al devenir de las artes en su vertiente tanto teórica como práctica. Una relevancia que se explica y justifica, bien por sus efectos o repercusiones materiales, bien por el estado de opinión que generan; bien por el esquema ideológico o de pensamiento que contribuyen a instaurar.

[M-3.1.1] TRENTO Y LA CONTRARREFORMA: consideramos aquí el Concilio de Trento (1545-1563) y la Contrarreforma en cuanto que acontecimientos históricos que ejercen una influencia efectiva en el desarrollo artístico, tanto teórico como práctico. En relación con esta influencia trentina y contrarreformista, véase lo dicho en § [M-1.2.1] *Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista*; § [M-2.1.3.2.2] *Jesuitismo;* § [M-1.3.1.1.1] *Pintura retórico-persuasiva catequética.*

[M-3.1.2] DECLINAR Y REFORMISMO ESPAÑOL (1º TERCIO DEL SIGLO XVII): la conciencia del declive político, económico y cultural que experimenta España en el tránsito de un siglo a otro propicia el desarrollo de un estado de opinión crítica ante la difícil situación nacional, que, además, quiere erigirse en una corriente activo-reformadora, planteando soluciones concretas de reforma a fin de remediar en lo posible una situación que cada vez se hace más insostenible. Pues bien, K. Hellwig[27] explica buena parte de las obras sobre arte escritas a partir de 1600 en el contexto de dicho clima general de reforma y transformación, entre cuyas pretensiones de cambio cabe destacar la mejora en la formación de los artistas mediante la fundación de academias -v. § [M-3.3.2] *Academia*-; un más activo patrocinio de las artes por parte de la nobleza y del rey, que atempere el excesivo predominio de artistas italianos; y la insistente revocación del carácter artesanal de la pintura en pro de su condición intelectual y liberal -v. § [M-3.2.1] *Defensa de la pintura* y § [T-2.1] *Teoría de la nobleza pictórica orientada al liberalismo*, en IV.1.2.4-. En este marco de reforma puede entenderse también la decidida vocación didáctica y formativa que caracteriza los tratados de Carducho y Pacheco, llevados por su deseo de regenerar la calidad pictórico-artística mediante una adecuada instrucción de los artífices, estableciendo criterios y pautas de actuación, y determinando las vías de la Buena Manera.

[26] Sobre esta característica de la teoría española, véase HELLWIG, K., *ob. cit*., p. 20.

[27] *Ob. cit.,* pp. 40-35.

[M-3.2] MARCOS SOCIOECONÓMICOS: categoría en la que se clasifican aquellos factores y aspectos socioeconómicos de diversa naturaleza que adquieren una significación particular en lo que respecta al desarrollo de las artes en su dualidad teórica y práctica.

[M-3.2.1] DEFENSA DE LA PINTURA: con este término nos referimos a las reivindicaciones que se levan a cabo a favor del carácter liberal de la pintura, pero cuando éstas se orientan fundamentalmente a la consecución de beneficios económicos (exención del pago de las alcabalas asignadas a las actividades mecánicas), sociales y jurídicos. Seguimos en este punto las consideraciones de J. Gállego cuando afirma que la cuestión de la liberalidad artística en España asume una formulación e incidencia ligeramente distinta de la que hasta entonces había tenido lugar en Italia. A pesar de que los argumentos aducidos -ya tópicos- son los mismos, se sitúan, sin embargo, en un marco contextual diferente que los redefine. Así, la posición más *idealista y desinteresada* de los tratadistas italianos se transmuta, en lo que respecta a los tratadistas españoles, en un mayor interés por los aspectos prácticos y materialistas que el tema de la nobleza pictórica lleva anejos[28]. Esta defensa, pues, además de aspirar a la dignificación de la profesión de la Pintura y de sus propios artífices al demandar su paridad -cuando no su superioridad- respecto del resto de las artes liberales, también busca -y en ocasiones principalmente- los beneficios de tipo económico, social y administrativo implícitos en dichas reivindicaciones.

Esta circunstancia se explica si se tienen en cuenta las características socioeconómicas que configuran el marco de desarrollo, ejercicio y producción artística en la España del siglo XVII, determinado, entre otras cosas, por la continuidad de un sistema corporativista y gremial, que empieza a hacer aguas por todas partes pero sin que su ruptura llegue a consumarse, y que perpetúa la consideración social del artista-artesano con sus consiguientes obligaciones económicas.

De este modo, el tema de la nobleza de la Pintura se reformula en España en el tema de la *defensa de la pintura*, utilizando aquí dicho vocablo -no sin intención- en su significación propiamente jurídica, en la medida en que dicha defensa origina un tipo de discurso teórico-artístico desarrollado por juristas y en el que la condición y naturaleza de *l´arte pictórica* se explica *conforme a derecho*[29].

---

[28] "Lo que los pintores españoles y sus defensores anhelaban era, no solo la demostración de que la Pintura era tan buena y mejor que la Poesía y las demás Artes, sino que sus profesores no eran `oficiales´ o gente de oficio, ni sus talleres `tiendas´, ni sus transacciones `ventas´, ni sus obras `mercaderías´; y que por ello, tenían derecho a los privilegios de los profesores de las otras Artes". (*El pintor de artesano..., ob. cit.,* p. 29). Al respecto, véase también HELLWIG, K., *ob. cit*., pp. 183 y ss.

[29] Este tipo de discurso, aunque desarrollado, como decimos, a partir de las argumentaciones aducidas en el contexto artístico italiano, es considerado por los propios contemporáneos en función de la especificidad que su aproximación teórica comporta. Nos estamos refiriendo concretamente a las obras escritas por Gutiérrez de los Ríos (*Noticia general para la estimación de las artes...,* 1600) y Juan de Butrón (*Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte...,* 1626) -juristas y profesores de los dos derechos-, concebidas expresamente como alegatos jurídicos en pro de la liberalidad de las artes (Gutiérrez de los Ríos) y en particular de la pintura (Butrón), los cuales acaban convirtiéndose en obligadas citas de referencia y argumentos de autoridad en los discursos teórico-artísticos españoles del siglo XVII. De hecho, la recurrente remisión a estas obras cuando se abordan de un modo más concreto las cuestiones relacionadas con el liberalismo pictórico es indicativa del carácter específico que asume este tipo de aproximación teórica y de la conciencia que sus contemporáneos tienen de dicha especificidad.

En cualquier caso, esta diatriba no se puede plantear desde un punto de vista únicamente pragmático o materialista. Efectivamente, bajo el marco ideológico que proporciona el humanismo pictórico, en el que se establece, por una parte, la conocida identificación entre saber, conocimiento e intelectualismo; y, por otra, la asociación entre prestigio y elevación socio-cultural, estas reivindicaciones también se explican como parte de ese prurito que busca en el reconocimiento social su propio orgullo personal; muy importante en una sociedad tan estamentaria y jerarquizada como la española seiscentista, en la que el ideal de hidalguía se ha convertido en uno de sus valores fundamentales, al que los artistas no son ajenos[30].

[M-3.2.2] CORPORATIVISMO Y LITIGIOS PROFESIONALES: interferencias y conflictos de competencias entre los gremios y las disciplinas artísticas. El enfrentamiento se establece entre los pintores y arquitectos, por un lado -v. § [M-2.2.6] *Controversia pintura versus arquitectura*-; y los pintores y escultores, por otro[31]. Estos conflictos de competencias se recrudecen especialmente en aquellos trabajos en los que resulta difícil deslindar la labor conjunta de pintores y escultores, como ocurre en la policromía de esculturas y retablos, donde la colaboración entre éstos se resuelve muchas veces, además, en pugnas de carácter económico, ya que en este tipo de trabajos los pintores (*imagineros* o *pintores de imágenes*) se encuentran subordinados a los escultores y, en consecuencia, perciben menos salario. De hecho, buena parte de las argumentaciones vertidas en el parangón a favor de la superioridad de la pintura, su mayor utilidad y su diferencia intrínseca respecto de la escultura, con sus consiguientes formulaciones teóricas, encuentra su explicación en esta coyuntura profesional y socioeconómica[32].

En este sentido, hay que considerar también la tensión que se produce entre unos gremios que no acaban de independizarse entre sí, y la tendencia a la especialización disciplinar propia del siglo XVII -v. § [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico*-.

---

[30] Con todo, estamos muy lejos de pretender afirmar que las connotaciones sociales y económicas sean las únicas que puntúan el tema de la liberalidad de la pintura en España. Como ha puesto de manifiesto Calvo Serraller, la liberalidad de *l´arte de la Pintura* no es sólo la proyección de una imagen social del artista, sino que se trata también de una cuestión teórica, en la medida en que se encuentra íntimamente relacionada con las reivindicaciones acerca de su legitimidad disciplinar y doctrinal, es decir, con la pretensión de alcanzar un reconocimiento jurídico e institucional para la pintura en cuanto facultad con un cuerpo de teorías propio y sólido. (Véase *Teoría de la pintura..., ob. cit*., pp. 60-63). En cualquier caso, esta circunstancia no deja de estar en relación con las mismas aspiraciones que pugnan por desvincular *l´arte de la pintura* del corporativismo gremial, de las sujeciones que el sistema impone a los artífices y de la condición artesanal que éste lleva asociado de modo inherente, tal y como se puede deducir de las propias palabras de Calvo Serraller: "Porque, en efecto, por muchas y elevadas que fueran las pretensiones sociales de los artistas y por mucha que fuera la estimación social lograda con los nuevos tiempos, sin un auténtico corpus doctrinal, jamás lograrían éstos librarse de su tradicional condición de artesanos". (*Ibídem*).

[31] Al respecto, DEXTER, E. C., *The Relationship between the Arts of Painting and Sculpture in Seventeenth-Century Spain, 1600-1675*, tesis de licenciatura, Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres, 1986.

[32] Un buen ejemplo lo constituye el parangón que F. Pacheco incorpora al *Arte de la Pintura* (capítulos III y IV de la I parte); escrito, en realidad, en 1622m como alegato jurídico en el pleito mantenido con M. Montañés sobre el pago debido a los pintores que doraban y estofaban imágenes esculpidas.

[M-3.3] ÁMBITOS DE ACTIVIDAD: categoría en la que se clasifican los espacios físicos o materiales en los que se lleva a cabo la actividad pictórica, en la medida en que dichos espacios conllevan una determinada manera de entender y concebir la práctica de la pintura y el arte pictórico en general, de modo que estos ámbitos se encuentran vinculados indefectiblemente a un enfoque ideológico particular en torno al hecho pictórico. No los consideramos, pues, en su mera y simple materialidad física.

Fundamentalmente, estos ámbitos son: el taller, asociado al sistema corporativista y gremial, con su cuestionado proceso de aprendizaje, y caracterizado por un enfoque más pragmático, inmediato y técnico de la actividad pictórica; y la academia, asociada a la concepción intelectual, erudita y liberal de la pintura, en conexión, por tanto, con el pensamiento humanista, y vinculada a la normativización y reglamentación de la enseñanza artística según un sistema didáctico específico.

Esta dualidad adquiere en España unos tintes especialmente dramáticos, ya que, si bien la producción artística se mantiene bajo el sistema gremial, que se prolongará durante todo el siglo XVII, la nueva mentalidad, el nuevo ideal y la nueva imagen del artista que por influencia italiana se instala en España, alejada y ajena a lo artesano, demanda necesariamente otro tipo de estructura, de esquema de relaciones, de consideraciones sociales, de sistema formativo, etc., que todavía tardará tiempo en asentarse en el contexto español.

[M-3.3.1] TALLER-GREMIO

[M-3.3.2] ACADEMIA: la cuestión de la academia en el contexto español, y especialmente en los discursos analizados, se resuelve a partir de una serie de vías fundamentales: **a)** su conexión con el liberalismo pictórico y el pensamiento humanista, que prestigia y potencia los valores intelectuales, cultos y eruditos de la pintura, esto es, aquéllos que se asocian al ámbito de la academia, tanto en su versión más libre e informal, como en la más pedagógica y reglamentada. La vinculación con la academia sitúa a los artistas en el conjunto de los hombres cultos, intelectuales y liberales;

b) su conexión con las reivindicaciones acerca de la naturaleza disciplinar y doctrinal del l arte pictórico, esto es, acerca de su condición como facultad teórico-científica y campo del conocimiento especializado que cuenta con su propio corpus teórico, establecido y sólido; una reivindicación que también explica los tratados -compiladores y sistematizadores del saber pictórico- que se escriben en este periodo y que nosotros abordamos[33]. En este contexto, la constitución de una Academia, que supondría un reconocimiento jurídico implícito y una explícita legitimación institucional, aparece ante los ojos de teóricos y artistas como la sanción definitiva;

c) su conexión con las reclamaciones de índole socioeconómica comentadas en § [M-3.2.1] *Defensa de la pintura*, ya que, la legitimación de la pintura como facultad teórico-científica e intelectual con un corpus doctrinal propio se entiende como una contribución más a esa desvinculación que se busca del corporativismo gremial y de la desprestigiada condición artesana, con sus cargas económicas y su reputación social asociada;

[33] Al respecto, CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura..., ob. cit.*, pp. 60-63.

d) la necesidad de una mejora del nivel formativo de los artífices, que redunde en una elevación de su calidad artística, bastante inferior comparada con la de los artistas que llegan del extranjero, a quienes se prefiere contratar para la ejecución de las obras[34].

Todo ello converge en ese deseo -canalizado a través de diversas tentativas- de reconvertir el sistema corporativista y gremial todavía dominante en la escena artística española, al sistema académico, con su estructura formativa, docente e institucional asociada, y su inherente consideración social e intelectual.

[M-4] MARCOS RELACIONADOS CON LOS DISCURSOS TEÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS

[M-4.1] ENJUICIAMIENTO Y VALORACIÓN TEÓRICO-CRÍTICA: marco relacionado con una de las formas de conceptualización que caracterizan el desarrollo teórico-artístico: la tendencia a establecer criterios de calificación y enjuiciamiento de acuerdo con una escala -o escalas- graduativa de valores, los cuales se hallan consensuados y legitimados teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto. En virtud de dicha escala, se establece: la mayor o menor importancia cualitativa del concepto que se define o del aspecto de la realidad artística sobre el que se reflexiona; su calidad intrínseca o extrínseca; así como su superioridad o inferioridad jerárquica. Este tipo de conceptualización se puede resolver desde dos puntos de vista fundamentalmente:

[M-4.1.1] ENJUICIAMIENTO CRÍTICO: valoración y evaluación cualitativa y crítica de las imágenes pictóricas, de las disciplinas artísticas y de los propios artistas. Forma parte, pues, del discurso crítico propiamente dicho.

[M-4.1.2] VALORACIÓN Y EVALUACIÓN TEÓRICA: valoración y evaluación cualitativa de los conceptos, doctrinas, marcos de pensamiento, etc. En función de este tipo de evaluación, por ejemplo, se establece la superioridad del dibujo sobre el colorido -o viceversa-; la superioridad de la pintura de historia sobre la de género; la superioridad de la Edad Moderna sobre la Antigüedad, o se determina la oscura decadencia de la Edad Media, etc. Adviértase que este tipo de evaluación y valoración teórica, con sus cribas y filtros, devaluaciones y exaltaciones, juicios y valores *maquinados o fabricados*[35], es lo que conforma buena parte de ese constructo en nada aséptico que es la Historia del Arte, y que en muchos casos determina una inercia reflexiva que no puede más que volver y revolver –las más de las veces estérilmente- sobre los *topoi* establecidos.

[34] La convicción de que los métodos académicos podían convertirse en un instrumento para evitar la decadencia que amenazaba las artes como consecuencia de la falta de preparación y formación de los artistas, que no elaboraban sus obras con el suficiente cuidado y perfección, es característica también del pensamiento manierista, especialmente de Lomazzo y Zuccaro. (V. BLUNT, A., *La teoría..., ob. cit*., p. 151).

[35] RAMÍREZ, J. A., *Ecosistema y explosión..., ob. cit*., pp. 10-15.

[M-4.2] INVENTARIO Y CATALOGACIÓN (IMPLÍCITA Y EXPLÍCITA): discurso en el que se lleva a cabo, a partir de referencias y alusiones de carácter anecdótico o informativo, un inventario y una catalogación de las obras artísticas -en numerosas ocasiones sin una auténtica intención catalogadora-, constituyéndose así en una fuente primordial para el estudio de la terminología crítica, clasificadora y descriptiva relacionada con las imágenes pictóricas, sin olvidar, además, su valor incuestionable como documento para el estudio del coleccionismo artístico y de las colecciones artísticas.

MENU SALIR

V. CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

MENU SALIR

Debido a la naturaleza eminentemente interdisciplinar de nuestro trabajo y a las diversas vertientes -lingüística, epistemológica, textual, teórica, etc.- por las que, según dijimos en la Introducción, se ha desenvuelto esta investigación, el conjunto de conclusiones y propuestas que emanan del presente estudio resultan igualmente heterogéneas y diversas, aunque todas ellas procedan y tengan su origen en un mismo principio investigador, o, si se quiere, en una misma hipótesis de partida: la posibilidad de elaborar un instrumento, concebido como herramienta de investigación, de consulta y de conocimiento, capaz de compilar, registrar, codificar, almacenar y representar la información lingüístico-terminológica y conceptual del ámbito artístico, teniendo en cuenta la especificidad de dicho dominio y respondiendo a los criterios de exhaustividad y versatilidad que nos marcamos, desde el primer momento, como parte de nuestros objetivos básicos.

Puesto que al final del volumen I, dedicado a las cuestiones relativas a la Lingüística, Lexicología/ Lexicografía, Terminología/ Terminografía y otras disciplinas asociadas, ya incluimos un capítulo recogiendo las líneas generales de investigación y las conclusiones de lo tratado en esa primera parte de nuestra exposición, no creemos necesario volver a repetir ahora lo señalado entonces. Nos centraremos, por tanto, en este apartado final, en lo que

concierne al modelo de tesauro propiamente dicho y a su incidencia sobre la teoría, epistemología y terminología pictórico-artística.

Desde la perspectiva del trabajo ya realizado, el tesauro, auténtico foco nuclear de este estudio, se nos revela polifacético en su propia condición de objeto de investigación, ya que su elaboración no sólo ha exigido por nuestra parte el análisis de aquellos mecanismos válidos o eficaces para su construcción, adecuándolos y actualizándolos, sino abordar, conjuntamente, el ámbito pictórico-artístico en su entidad y especificidad de dominio del conocimiento especializado; y, siempre teniendo como horizonte el contexto histórico-cultural e ideológico del siglo XVII -aunque no de manera rígida o excluyente-, estructurarlo y articularlo en sus ámbitos y categorías semántico-nocionales fundamentales, así como sistematizarlo y codificarlo en la diversidad de sus tipologías conceptuales y lingüístico-terminológicas, tal y como éstas se nos revelan en el marco de los discursos teóricos.

Así, si nuestra investigación se define en sus orígenes por una clara vocación metodológica, guiada por la pretensión de mejorar y poner al día los recursos con los que cuenta la propia disciplina para el desenvolvimiento de sus investigaciones y el desarrollo de su conocimiento, ésta acaba extendiéndose -como no podía ser, en realidad, de otra forma- hacia lo metadisciplinar.

Esta circunstancia nos lleva a deslindar en, al menos, dos vertientes, las conclusiones y propuestas de esta parte de nuestro estudio: las que competen al tesauro propiamente dicho, en cuanto instrumento de consulta e investigación, a cuya descripción hemos dedicado la sección III y que constituye los volúmenes III y IV de esta tesis; y las que tienen que ver con la teoría, epistemología y terminología pictórico-artística, a cuyo análisis hemos dedicado la sección IV, y que conforma parte de la información que nos ofrece y que podemos consultar en el tesauro.

Con todo, no queremos dar la impresión de que exista una clara demarcación o delimitación entre ellas. Todo lo contrario; éstas se encuentran estrechamente vinculadas, en la medida en que podemos hablar de una relación interactuante y mutuamente implicativa: la especificidad del ámbito pictórico-artístico desde el punto de vista teórico, epistemológico y terminológico ha

condicionado y determinado la construcción del tesauro; y, a su vez, esta construcción es la que ha ido marcando el análisis y el estudio que hemos realizado en relación con estas vertientes del dominio pictórico.

Asimismo, también debemos tener en cuenta otro doble aspecto de nuestra investigación, ya que si, por una parte, presentamos como resultado de ésta un modelo de tesauro, un tipo de instrumento o herramienta con una determinada estructura, configuración, funcionamiento y concepción; por otra, la información contenida, codificada y formalizada en él también constituye parte del estudio que se ha llevado a cabo y, en consecuencia, se presenta, igualmente, como un capítulo más de sus resultados. De esta forma, un nuevo eje o vertiente se añade a nuestra investigación, que se despliega así hacia la tratadística, la teoría del arte y la hermenéutica artística: como se puede comprobar consultando el tesauro, los tratados de Pacheco y Carducho, nuestro corpus documental básico, aparecen diseccionados, analizados y confrontados a lo largo de sus páginas y de sus registros, en un estudio que, por lo que concierne a los ámbitos seleccionados para esta presentación, se ha pretendido que fuese riguroso y minucioso.

En relación con la configuración y construcción del tesauro, a lo largo de su proceso de desarrollo, hemos debido ir adoptando una serie de medidas y formulando una serie de categorías teóricas y metodológicas, en función, como hemos dicho, de la especificidad del ámbito pictórico-artístico con el que trabajamos y también en función de nuestros propios objetivos de exhaustividad y versatilidad.

En primer lugar, y según dejamos expuesto en el volumen I, una vez comprobada la inoperatividad de los procedimientos y principios de la Terminología clásica (TCT), no nos quedó más remedio que cuestionar y revisar críticamente sus presupuestos, a fin de configurar un marco de relación interdisciplinar viable que nos permitiera integrar nuestro trabajo en el contexto de la disciplina terminológica. La Socioterminología y la Teoría comunicativa de la Terminología (TCT) nos abrió esa posibilidad, ofreciéndonos, especialmente, los fundamentos básicos para formular un modelo de signo terminológico más adecuado y veraz, y, sobre todo, de naturaleza lingüística.

Asimismo, y entendiendo que los procedimientos desarrollados por la Lexicología/Lexicografía y la Terminología/Terminografía nos ofrecen una visión válida aunque parcial del hecho terminológico considerado en su pluralidad de dimensiones, argumentamos y razonamos la posibilidad de su integración y complementación en un modelo descriptivo unitario, multidimensional y polivalente.

Todas estas cuestiones, de las que hablamos con detalle en el vol. I y que glosamos en su capítulo final conclusivo, se materializan de forma concreta en el modelo de tesauro que proponemos, cuya elaboración y configuración, según se presenta en los volúmenes III y IV nos ha confirmado la validez y operatividad de lo que formulamos en un principio y de lo que tomamos como fundamento para llevar a cabo su construcción.

Así pues, podemos decir que el tesauro, que en sí mismo es un instrumento multiforme y complejo, se asienta, en realidad, sobre un principio básico, de naturaleza ecléctica: la integración y complementación de los paradigmas terminológico/terminográfico y lexicológico/lexicográfico, con sus métodos y formas de aproximación características, así como de todos aquellos mecanismos y recursos desarrollados por otras disciplinas, cuya oportunidad, adecuación y eficacia hemos ido comprobando y contrastando a lo largo de su elaboración (ontologías, mecanismos de la Epistemografía y de las Ciencia de la Documentación, criterios de la onomántica de Riggs, etc.)

Ahora bien, este criterio de integración y complementación, en el que concluye nuestra búsqueda de un sistema descriptivo nocional y lingüístico lo más exhaustivo, versátil y polivalente posible, no es gratuito, sino que nace de la convicción firme de que sólo de este modo es posible abordar en su complitud, complejidad y multidimensionalidad el fenómeno conceptual y lingüístico en el ámbito artístico, dada sus características –expuestas en la sección IV-.

En consecuencia, el tesauro, en su conformación, estructura y apariencia final, es resultado de este proceso de integración y complementación, pero también lo es de nuestras indagaciones llevadas a cabo sobre el mejor modo de estructurar, correlacionar y representar la información contenida en él. De este modo, formas de presentación, convenciones y

símbolos ortotipográficos, estructuración en secciones, funcionamiento interno hipervinculado, disposición visual y gráfica, tipos de información, mecanismos de consulta, etc., tal y como se explica en la sección III y se puede comprobar consultando los volúmenes III y IV, constituyen el fruto de un proceso en el que, a través del ensayo de distintas posibilidades, se han ido depurando y seleccionando aquellas fórmulas y pautas que se nos han revelado más adecuadas y eficaces, tanto para la propia codificación y representación de la información, como para su consulta por parte de los futuros usuarios. No descartamos, sin embargo, que todavía éstas puedan ser susceptibles de mayor refinación y simplificación.

Podemos decir, por tanto, que el resultado final de todo este estudio es un producto nuevo y distinto respecto de los que actualmente podemos encontrar en el mercado, que, a su vez, se integra en el contexto de las nuevas tecnologías que nos ofrece la era digital y cibernética.

Por su parte, queremos precisar que la elaboración de este tesauro y la investigación que ha llevado aparejada no se ha concebido en ningún caso como un estudio puramente terminográfico o lexicográfico que pretendiera aportar soluciones a terminógrafos o lexicográficos -eso hubiese sido demasiado pretencioso por nuestra parte, aunque, si fuese así, nos sentiríamos muy satisfechos-, sino que la Lingüística y la Terminología la hemos entendido siempre aplicada al estudio y al conocimiento de la Historia del Arte y de su teoría.

En segundo lugar, y según hemos indicado más arriba, la construcción de este tesauro y las características específicas del dominio pictórico también nos han exigido la formulación de diversas categorías teóricas y metodológicas, a partir de las cuales hemos procedido a estudiar y analizar los conceptos y términos artísticos para su posterior codificación y representación en el tesauro. Las dos categorías fundamentales son las que hemos denominado *macroconcepto* y *marcos de teorización*, las cuales forman parte, conjuntamente, de la propia estructura del tesauro.

La primera, con sus nociones asociadas de *reinterpretación* y *especificación*, tiene su origen en la imposibilidad de tratar las unidades nocionales pictórico-artísticas al modo de la Lógica clásica, esto es, como

entidades perfecta y netamente delimitadas; y, a su vez, en la adopción por nuestra parte del modelo de espacio de conocimiento que postula la ciencia en la actualidad: un *continuum* en interacción y circulación, constituido, más que por unidades o entidades, por vectores o regiones nocionales.

El *macroconcepto*, definido como una categoría conceptual amplia, difusa en sus límites, pero que cuenta con un núcleo de rasgos semánticos básicos y constantes, y que integra todo una diversidad de nociones que sólo difieren entre sí por ligeras variaciones -en consecuencia, no absolutamente diferentes ni independientes-, nos ha permitido abordar de manera particularizada ese conjunto de conceptos del ámbito teórico-artístico que sólo son, en realidad, reinterpretaciones o matizaciones de una unidad nocional más amplia, pero sin abandonar el marco de esa categoría extensa de la que forman parte y de la que no pueden -o deben- desvincularse.

La segunda nace del carácter contextual que poseen los términos y los conceptos y, por tanto, de la necesidad de ubicarlos para su descripción en los respectivos marcos teóricos e ideológicos en los que se formulan, definen y utilizan, ya que es en éstos donde alcanzan su verdadera significación y sentido. Todos sabemos que no tiene el mismo significado el término *imitación* en el discurso quattrocentista que en el seiscentista.

A su vez, la codificación de estos *marcos de teorización* nos ha permitido presentar de manera estructurada una panorámica general del pensamiento teórico-doctrinal sobre la pintura según éste se articula y configura en el primer tercio del siglo XVII (capítulo IV.4).

En tercer lugar, tenemos que mencionar las nociones de *equivalente* y *falso equivalente conceptual,* también formuladas y definidas al hilo de la construcción de este tesauro, y que se integran igualmente en él como parte de su información y de su estructura. Entendemos estas nociones como un instrumento que nos permite analizar, estudiar, codificar y representar la relación que se establece entre los conceptos de un determinado contexto -teórico, histórico-cultural, discursivo, etc.- y los que se adoptan o importan de otros. Tiene su origen, pues, en unas de los aspectos más característicos de la tratadística y de la teoría artística durante el periodo que consideramos: la

recurrencia constante a otras fuentes, documentos y argumentos de autoridad sobre los que se construye y fundamenta el propio desarrollo doctrinal.

En conexión con lo anterior, señalemos que el análisis de los discursos de Carducho y, sobre todo, de Pacheco, en el que la dimensión intertextual es casi omnipresente, nos reveló la existencia de, al menos, un doble recorrido de lectura: las formulaciones teóricas y doctrinales propias de estos autores y las que se tomaban de otros. Este mismo doble recorrido es el que hemos querido reflejar en el tesauro, dándole una entrada independiente a estos conceptos adoptados, al mismo tiempo que queda establecida su relación de equivalencia -o de falsa equivalencia- con los formulados por el autor del discurso.

Pero, sin lugar a dudas, ninguna de estas medidas hubiese sido posible sin el sistema gestor de bases de datos utilizado, Onto Term^{TM}, cuya propia estructura y concepción se adecua a la triple vertiente -conceptual, lingüístico-terminológica y textual- de nuestro tesauro. Sin este sistema, nos hubiese sido imposible integrar el conocimiento especializado pictórico-artístico en una ontología general del conocimiento (Mikrokosmos), de acuerdo con nuestra opción por un espacio cognoscitivo en continuidad; ni tampoco nos hubiese sido posible llevar a cabo la representación de la información terminológica y nocional del modo como se presenta en la sección 4.

Pensamos que este tesauro, en su conformación final, cumple con los objetivos de exhaustividad, versatilidad, polivalencia y manejabilidad que nos propusimos en un primer momento, y que sus utilidades y potencialidades quedan confirmadas en esta versión que presentamos. No obstante, también somos conscientes de que sólo el tiempo y su uso nos irá verificando y demostrando su eficacia y operatividad como tal instrumento de investigación, de consulta y de conocimiento.

Por lo que concierne al ámbito pictórico-artístico, y en relación con las dimensiones que han sido objeto de nuestro análisis, creemos haber confirmado nuestra hipótesis de partida: esto es, que buena parte de los problemas de equivocidad, vaguedad y ambigüedad que caracterizan al vocabulario y a los conceptos pictóricos tienen sus orígenes en el propio proceso de teorización y en el modo como éste se va desarrollando. Los frecuentes fenómenos de

redefinición y reinterpretación que inciden sobre estos conceptos contribuyen a la conformación de categorías nocionales amplias, cuyo alcance semántico se va matizando y precisando en cada uno de los discursos teóricos, con la consiguiente variación y desplazamiento de sentido que experimentan sus términos representativos.

Asimismo, la aparición de la teoría en el campo del arte, como un hecho específico y propio de este ámbito de conocimiento, va a traer aparejado, entre sus múltiples consecuencias, el establecimiento en dicho espacio cognoscitivo artístico de, al menos, una dualidad: un conocimiento teórico-científico, que es el generado a partir de dichos procesos de teorización; y un conocimiento técnico-factual, asociado a la condición de la pintura como actividad y práctica artística. Dualidad que tiene su correspondencia desde el punto de vista lingüístico-.terminológico en la puesta en circulación de un vocabulario de naturaleza teórica, que es el que nos muestra esas dificultades interpretativas y descodificadoras, consecuencia de la cualidad elástica, extensiva y en ocasiones difusa de sus contenidos, y, a su vez, de la vaguedad e indefinición que a veces caracteriza a sus usos; y un vocabulario técnico, que es el que participa de aquellas características que solemos identificar con los lenguajes técnico-científicos propiamente dichos.

En cualquier caso, tampoco por lo que concierne a este aspecto queremos ni podemos hablar en términos dicotómicos: estas distinciones no constituyen fronteras que delimiten cotos cerrados, sino que, en muchos casos, los márgenes se nos presentan diluidos, propiciando la fusión de estas vertientes.

Además, y conjuntamente, un vocabulario clasificatorio, calificativo-crítico, descriptivo, estilístico, etc. se va perfilando y constituyendo a medida que la teoría sobre la pintura, con sus procesos teóricos asociados y su discurso crítico inherente, se desenvuelve. De este modo, la teoría se nos presenta como un factor clave en la dinamización y conformación del vocabulario pictórico-artístico, con sus características, cualidades y problemática vinculada.

Por su parte, en este proceso de constitución del vocabulario teórico de la pintura también confluye, inevitablemente, la terminología y la fraseología de procedencia italiana, cuyos términos suelen acomodarse al léxico español

mediante la utilización de sus equivalentes directos, casi siempre pertenecientes al léxico general. Esta circunstancia da lugar a la formación de numerosos neologismos semánticos, que, procedentes del vocabulario común, se especifican y especializan en sus usos y significados, pasando a forman parte de la terminología pictórica. Asimismo, un buen número de términos procedentes de otros ámbitos del conocimiento también se incorporan al vocabulario pictórico-artístico, en virtud de los enfoques desde los que se reflexiona y teoriza en el periodo que consideramos (filosofía aristotélico-tomista, teología, etc.)

El momento de efervescencia teórica y metadisciplinar que vive la pintura en estas primeras décadas del siglo XVII también tiene su incidencia desde el punto de vista lingüístico y terminológico. Constatamos en los discursos estudiados el interés de nuestros teóricos por cuidar –a veces con actuaciones incluso proscriptivas- la pulcritud de un vocabulario que se siente como propio y que en su especificidad revela las señas de identidad de una disciplina que reivindica su estatuto como tal. Esta circunstancia se materializa especialmente en el tratado de Carducho, quien dedica expresamente uno de sus capítulos a definir e indicar el uso correcto y el significado concreto de las voces propias de su arte. Esta actuación e intervención terminológica que llevan a cabo nuestros autores, situándose en el nivel de la metalengua, convive, no obstante, con la existencia de un vocabulario preliminar y fluctuante, que cobra una cierta especificidad en su propio contexto cronológico, debido, sobre todo, a la frecuencia de su uso y a un consenso implícito sobre su significado, pero que, en muchos casos, irá siendo sustituido progresivamente por los que conforman en la actualidad nuestra terminología artística.

Para finalizar, nos gustaría señalar algunos de los desarrollos que tenemos en mente realizar a partir de la presente investigación, la cual, como decíamos en la Introducción, concebimos abierta y proyectada hacia el futuro:

- ampliación y crecimiento del volumen terminológico-conceptual del tesauro mediante la incorporación a su base documental de otros discursos significativos del siglo XVII, a fin de dejar analizada y codificada en su globalidad este periodo del devenir artístico;
- asimismo, y conjuntamente, extensión del estudio terminológico y nocional a otros periodos o momentos de la historia artística, puesto que el tesauro, de estructura flexible, versátil y actualizable, ha sido concebido y desarrollado teniendo presente la posibilidad y necesidad de esta línea de investigación;
- paralelamente al desarrollo y ampliación del tesauro, pretendemos elaborar un corpus documental informatizado, el cual, aunque en sí mismo independiente, deberá estar conectado al propio tesauro. De este modo, además de diversificarse las opciones de consulta del tesauro mismo, se pondrán los medios para facilitar e incrementar las posibilidades de análisis de los textos artísticos;
- por otra parte, queremos completar el estudio de los equivalentes conceptuales, solamente iniciado en este trabajo. Como se indicó en el capítulo correspondiente, el desarrollo de esta línea de investigación, además de contribuir al conocimiento de cómo interconexiona la teoría artística española con otros sistemas o contextos teóricos, permitirá la transformación del tesauro en un instrumento multilingüe;
- finalmente, puesto que el tesauro se ha concebido como una herramienta digital para su futuro uso cibernético, fundándose, a su vez, en la idea de una colaboración interactiva entre la comunidad de especialistas, pretendemos integrarlo en el marco de una red de trabajo y estudio (*network*) sustentada en las posibilidades que nos ofrece hoy la comunicación online. Queremos así potenciar el desarrollo de un marco virtual de análisis terminológico-conceptual

en el que hacer viable y canalizar ese ámbito de estudio interdisciplinar que también forma parte de las propuestas de este trabajo que presentamos.

En definitiva, nos gustaría pensar que nuestra tesis puede ser el motor activador de futuras investigaciones que tendrían aquí, precisamente, su origen. De hecho, cada una de estas líneas de estudio constituye en sí misma un trabajo de investigación que, por su complejidad y amplitud, podría abarcar varias tesis doctorales. Esta circunstancia no nos abruma; todo lo contrario, nos hace sentirnos privilegiados por trabajar en un área que, en muchos de sus aspectos, está por venir, y en la que presentimos -y contribuiremos a que así sea-, tiempos de intensos desarrollos y debates, teóricos y metodológicos.

MENU SALIR

BIBLIOGRAFÍA

MENU SALIR

1. SIGLO XVII: CONTEXTO, CULTURA E HISTORIA

AGUADO DE LOS REYES, J., *Riqueza y sociedad en la Sevilla del siglo XVII,* Sevilla, Universidad, 1994.

AGUADO DE LOS REYES, J., *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII,* Sevilla, Ayuntamiento, 1996.

BENNASSAR, B., *La España del siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1983.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Orto y ocaso en Sevilla,* Sevilla, Universidad, 1981[3].

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Sociedad y mentalidad en la Sevilla del Antiguo Régimen,* Sevilla, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, 1983[2] (1979).

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII,* Sevilla, Universidad, 1984.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A., "La sociedad española del siglo XVII", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit.,* pp. 167-180.

GONZÁLEZ MUÑOZ, C., "Datos para un estudio de Madrid en la primera mitad del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 18, 1981, pp. 149-186.

GIL, L.,"El humanismo español del siglo XVI", *Estudios Clásicos,* 51, vol. XI, 1967, pp. 209-287.

GUERRERO LOVILLO, J., *Sevilla en el siglo XVII, Catálogo de la exposición (1983-1984)*, Sevilla, 1983.

LACARTA, M., *Diccionario del Siglo de Oro,* Madrid, Alderrabán Ediciones, 1996.

MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1990 (1975).

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Erasmo en España. La recepción del humanismo en el primer Renacimiento español,* Madrid, Ed. Sociedad estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002.

MORALES PADRÓN, F. (dir.), *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, Sevilla, Universidad, 1972.

PIKE, R., *Aristócratas y comerciantes. La sociedad sevillana en el siglo XVI*, Barcelona, Ariel, 1978.

PINTO CRESPO, V., *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1983.

VÁZQUEZ DE PRADA, V., "La crisis del humanismo y el declive de la hegemonía española", en AA. VV., *Historia Universal*, vol. VIII, Eunsa, 1989.

2. RETÓRICA Y POÉTICA

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Clásicos Gredos, 1974.

ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Instituto de Estudios Constitucionales, 1985.

GARCÍA BERRIO, A., HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

LAUSBERG, H., *Elementos de Retórica literaria,* Madrid, Gredos,1975 (1963).

MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria,* Barcelona, Ariel, 1998[6] (1986).

MARCOS ÁLVAREZ, F., *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos),* Madrid, Servicio de Publicaciones. Universidad de Extremadura,1989.

RICO VERDÚ, J., *La retórica española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, CSIC, 1973.

3. TEORÍA, HISTORIOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

3.1. ENSAYOS, MONOGRAFÍAS Y DICCIONARIOS

AA. VV., *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1927-1937, 9 vols.

AA. VV., *Studi Vasariani. Atti del Convegno Internazionale per el IV Contenario della I edizione delle Vite del Vasari,* Florencia, 1952

AA. VV., *Retorica e Barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici,* Roma, 1955.

AA. VV., *Studies in Western Art, Acts of the 20th International Congres of the History of Art. II The Renaissance and the Manierism,* vol. I., Princeton, N. J.,1963.

AA. VV., *Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini, Convegno Internazionale –Roma, 21-24 aprile 1960*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962.

AA. VV., *Mannerism & Anti-Mannerism in Italian Painting,* New York, Schocken, 1965.

AA. VV., *España en las crisis del arte europeo,* Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1968.

AA. VV., *The age of Vasari (exhibition)*, Indiana, University of Notre Dame, 1970

AA. VV., *El libro de arte en España,* Granada,Universidad, 1973.

AA. VV., *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in honour of Paul Oskar Kristeller*, ed. C. H. Clught, Manchester University Press, 1976.

AA. VV., *Problemas de la teoría del arte*, La Habana, arte y Literatura, 1980.

AA. VV., *Técnicas actuales de investigación documental,* México D. F., Trillas, 1990 (1980).

AA. VV., *Florence and Venice: Comparisons and Relations. Conferences in the Villa I Tatti, 1976-1977,* Florencia, La Nuova Italia Editrice, 1980.

AA. VV, *La dispersión del manierismo (Documnetos de un coloquio),* México, Universidad Autónoma, 1980.

AA. VV. *Colección de documentos para la historia del arte en España,* Madrid y Zaragoza, Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando y Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1981-1991.

AA. VV., *Sevilla y su pintura. Aproximación a la pintura sevillana,* Sevilla, 1982.

AA. VV., *El Barroco en Andalucía. Conferencias de los cursos de verano de la Universidad de Córdoba,* IV, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1985.

AA. VV., *Object, Image, Inquiry. The Art Historian at work,* Los Ángeles, J. P. Getty Trust, 1988.

AA.VV., *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte organizadas por el Departamento de Historia del Arte Diego Velázquez*, CSIC, Madrid, Alpuerto, 1991.

AA. VV., *Gran Vox Diccionario de Arte*, Barcelona, Bibliograf, 1993.

AA. VV., *Nuevas perspectivas y métodos en la Historia del A*rte, Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Cáceres, 3-6 de octubre de 1990, Mérida, junta de Extremadura, 1993.

AA. VV., *La visión del mundo clásico en el arte español,* VI Jornadas de Arte, Centro de Estudios Históricos del CSIC, Madrid, 15 a 18 de diciembre de 1992, Actas, Madrid, Editorial alpuerto, 1993.

AA. VV., *Historiografía del arte español en los siglos XIX y XX. VII Jornadas de Arte del Dpto. de Historia del Arte del Centro de Estudios Históricos del CSIC,* Madrid, CSIC-Ed. Alpuerto,1995.

AA. VV., *Histoire de l´histoire de l´art*, Ciclo de Conferencias organizado en el Museo del Louvre por el Servicio Cultural entre el 25 de octubre al 14 de noviembre de 1991 y del 25 de enero al 15 de marzo de 1993, 2 vols., Paris, Musée du Louvre y Klincksieck, 1995.

AA. VV., *La formación del artista de Leonardo a Picasso. Aproximación al estudio de la enseñanza y el aprendizaje de las Bellas Artes (Catálogo de exposición, comisariada por Juan carrete),* Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional,1998.

AA. VV., *Summa Pictorica. El Siglo de Oro de la Pintura española,* vol. VII, Barcelona, Planeta, 2000.

AA. VV., *Arte, individuo y sociedad*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

ADAMS, L. S., *The Methodologies of Art. An Introduction,* Boulder, WestviewPress, 1996.

AGÜERA ROS, J. C., *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del Barroco español,* Murcia, 1994.

ALFONSO, B., "Confrarias e mentalidade barroca", en SANTOS ABREU, L. F. y otros, *I Actas Congresso Internacional do Barroco..., ob. cit*., vol. I, pp. 17-54.

ALTIERI BIAGI, M. L., "La vita di Cellini. Termi, termini, sintagmi", en AA. VV., *B. Cellini, artista e scrittore*, Roma, Ed. Accademia Nazionale de´Lincei, 1972, pp. 61-165.

ÁLVAREZ, L., *Signos estéticos y teoría*, Barcelona, Anthropos, 1986.

ALVARO, I., BORRÁS, G. M. Y ESTEBAN, J. F., *Introducción general al arte,* Madrid, Itsmo,1996[2] (1980).

AMADO, M. T., "A Historiografia barroca peninsular", en SANTOS ABREU, L. F. y otros, *I Actas Congresso Internacional do Barroco..., ob. cit*., vol. I, pp. 103-112.

ANGULO, D. Y PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII,* Madrid, CSIC, Inst. Diego Velázquez, 1969.

ANTONUCCI, M., *L´età della Controriforma*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

ARGAN, G. C., "La `Rettorica´e l´arte barocca", en AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.,* pp. 9-14.

ARGAN, G. C., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Akal, 1987.

ARNHEIM, R., *Thoughts on Art Education,* Los Angeles, The Getty Center for Education in the Arts, 1990 (1989).

ARNHEIM, R., *Ensayos para rescatar el arte,* Madrid, Cátedra, 1992.

ARGAN, G. C. Y FAGIOLO, M., *Guida a la storia dell´arte,* Firenze, Sansoni, 1974.

ATANAZIO, M. C., "O Barroco e la Cultura Religiosa", en SANTOS ABREU, L. F. y otros, *I Actas Congresso Internacional do Barroco..., ob. cit*., vol. I, pp. 151-158.

AZÚA, F. de, *Diccionario de la artes*, Barcelona, Anagrama, 2002.

BADALINI, N., BARILLI, R. Y MORETTI, W., "Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma", en *Letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1970.

BAGO Y QUITANILLA, *Documentos para la historia del arte en Andalucía,* vol. V, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Historia del Arte,1932.

BARAÑANO, K. Mº de, *Criterios sobre la historia del arte,* Bilbao, Sala de exposiciones Rekalde,1993.

BARASCH, M., *Light and color in the Italian Renaissance theory of art*, New York, University, 1978.

BARASCH, M., *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann,* Madrid, Alianza, 1994 (1985).

BAROCCHI, P., *Trattati d´arte del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, 3 vols., Bari Laterza, 1960-1962.

BAROCCHI, P., *Studi vasariani,* Torino, Giulio Einaudi editore, 1984.

BAROCCHI, P., "Soriografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario", en *Studi vasariani...,ob. cit*., pp. 135-156.

BARZMAN, K., "Perception, Knowledge, and the Theory of Disegno in Sixteenth-Century Florence", en FEINBERG, L. (ed.), *From Studio to Studiolo*, Oberlin, Ohio, Allem Memorial Art Museum, Oberlin College, 1991, pp. 37-48.

BATAILLON, M., *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950.

BATLLORI, M., *Humanismo y Renacimiento,* Barcelona, Círculo de Lectores, 1995.

BATTISTI, E., *Renacimiento y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1990 (1960).

BATTISTI, E., "Infortunios del manierismo", en *Renacimiento y Barroco..., ob. cit.,* pp. 151-164.

BATTISTI, E., "El concepto de imitación en el Cinquecento italiano", en *Renacimiento y Barroco..., ob. cit.,* pp. 124-150.

BAUER, H., *Historiografía del arte. Introducción crítica al estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Taurus, 1981 (1976).

BAXANDALL, M., *Arte y experiencia en el Quattrocento,* Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1972).

BAXANDALL, M., *Modelos de imitación. Sobre la explicación histórica de los cuadros,* Madrid, Blume, 1989 (1985).

BAXANDALL, M., *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición*, Madrid, Visor, 1996.

BAZIN, G., *Histoire de l´histoire de l´art*, Paris, Albin Michel, 1986.

BEARDSLEY, M. C. Y HOSPERS, J., *Estética. Historia y fundamentos,* Madrid, Cátedra, 1986.

BELDA NAVARRO, C., *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1993.

BELL, J., ¿*Qué es la pintura*?, Barcelona, Galaxia / Círculo de Lectores, 2001.

BERENSON, B., *Estética e historia de las artes visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

BERENSON, B., *Los pintores italianos del Renacimiento,* Barcelona, Garriga, (1897) 1954.

BERGER, R., *El conocimiento de la Pintura,* 3 vols., Barcelona-Madrid, Noguer,1976 (1961).

BERGMANN, E. L., *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.

BIALOSTOCKI, J., "The Renaissance Concept of Nature and Antiquity", en AA. VV., *Studies in Western Art. Acts of the 2ª th International Congres of the History of Art,* Princenton, N. J., 1963, pp. 19-30.

BIALOSTOCKI, J., "Expansión y asimilación del manierismo", en AA.VV., *La dispersión del manierismo..., ob. cit.,* pp. 13-22.

BIALOSTOCKI, J., *Estilo e iconografía, contribución a una ciencia de las artes*, Barral, Barcelona, 1973.

BLUNT, A., *La teoría de las artes en Italia (1450-1600),* Madrid, Cátedra, 1979 (1956).

BLUNT, A., *Some uses and misuses of the terms baroque and rococo as applied to architecture*, London, Oxford University Press, 1973.

BODEI, R., *La forma de lo bello*, Madrid, Visor, 1998 (1995).

BONET CORREA, A., *El libro de arte en España,* Granada, Universidad, 1975.

BONNEVILLE, H., "Sur la poésie a Séville au siècle d´or", *Bulletin hispanique*, LXVI, 1964, pp. 311-348.

BORRÁS GUALIS, G. M., *Teoría del Arte I.,* Madrid, Historia 16, 1996.

BORRÁS GUALIS, G. M., *Cómo y qué investigar en historia del arte,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.

BORRÁS GUALIS, G. M., ESTEBAN LORENTE, J. F. Y ÁLVARO ZAMORA, I., *Introducción general al arte*, Madrid, Istmo, 1996[2] (1994).

BOSSAGLIA, R., *Dizionario di terminologia di Storia dell´Arte*, Milán, Edizioni Bignami, 1970.

BOUSQUET, J., *Il Manierismo in Europa*, Milán Bramante, 1963.

BOZAL, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas,* Madrid, Visor, 1987.

BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas I.,* Madrid, Historia 16, 1997.

BOZAL, V., *Historia de las ideas estéticas II.,* Madrid, Historia 16, 1998.

BOZAL, V., *El gusto*, Madrid, Visor, 1999.

BREUILLE, J. PH. (ed.), *Diccionario de pintura*, ed. española de Juan Carlos García, Barcelona, Larousse Planeta, 1996 (1990).

BRIGANTI, G., *La maniera italiana,* Rome,1961.

BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII,* Madrid, Alianza, 1980 (1978).

BROWN, J., "Observaciones sobre la historiografía de la pintura española del siglo XVII", en en *Imágenes e ideas ..., ob. cit.,* pp. 13-29.

BROWN, J., "De la teoría a la práctica: las artes y la academia", en *Imágenes e ideas ..., ob. cit.,* pp. 79-112.

BROWN, J., "Una congregación de estudiosos", en *Imágenes e ideas..., ob. cit.,* pp. 33-56.

BROWN, J., *La Edad de Oro de la pintura en España,* Madrid, Nerea, 1991.

BROWN, J. Y ENGASS, R., *Sources and Docuemnts: Italy and Spain. 1600/1750,* Englewodd Cliffs,1970.

BRYSON, N., *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991 (1983).

BURKE, M. C. Y CHERRY, P., *Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, 2 vols., Los Angeles, J. P. Getty Trust, 1997. (Versión disponible en CD Rom).

BURKE, P., *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza, 1993 (1983).

BURKE, P., *El Renacimiento,* Barcelona, Crítica, 1999 (1987).

BUSER, TH., "Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome", *The Art Bulletin*, 1976, pp. 424-474.

CALABRESE, O., "El lenguaje de la crítica de arte", en *Cómo se lee una obra de arte,* Madrid, Cátedra, 1994[2], pp. 7-16.

CALI, M., *Da Michelangelo all´Escorial. Momenti del dibattito religioso nell´Arte del Cinquecento*, Turín, Einaudi, 1980.

CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1981.

CALVO SERRALLER, F., "Los textos españoles sobre pintura durante el siglo XVIII y el estado de su investigación actual", en *Teoría de la pintura..., ob. cit.,* pp. 34-43.

CALVO SERRALLER, F., "El pincel y la palabra: una hermandad singular en el barroco español", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit*., pp. 187-204.

CALVO SERRALLER, F., "La teoría de la pintura en el Siglo de Oro", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit.,* pp. 205-222.

CALVO SERRALLER, F., "Las academias artísticas en España", en PEVSNER, N., *Las academias..., ob. cit*., pp. 209-239.

CAMÓN AZNAR, J., *La pintura española del siglo XVII,* Madrid,1977.

CANTIMORI, D., "L´Età barocca", en en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococò..., ob. cit*., pp. 395-418.

CAÑEDO ARGÜELLES, C., *Arte y Teoría: la Contrarreforma y España,* Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.

CAÑEDO, J. Y ARELLANO, I. (eds.), *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y anotación de textos del Siglo de Oro (1986, Pamplona),* Pamplona, Universidad de Navarra,1987.

CARRERE, A. Y SABORIT, J., *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000.

CASSIRER, E., *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

CHARPENTRAT, P., *Le mirage baroque,* París, Minuit, 1967.

CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1991 (1959).

CHASTEL, A., *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, Ginebra, Skira, 1968.

CHASTEL, A., "El genio y las reglas", en *Arte y humanismo..., ob. cit*., pp. 475-505.

CHASTEL, A. Y KLEIN, R., *El Humanismo,* Estella (Navarra), Salvat-Alianza,1971 (1964).

CHECA CREMADES, F., "El humanismo contrarreformista de Felipe II", en AA. VV., *La visión del mundo clásico en el arte español,* VI Jornadas de Arte, Centro de Estudios Históricos del CSIC, Madrid, 15-18 de diciembre de 1992, Actas, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 157-164.

CHECA , F. Y MORÁN, J. M., *El Barroco,* Madrid, Istmo, 1985[2].

CHECA CREMADES, F., GARCÍA FELGUERA, M. S. Y MORÁN TURINA, M., *Guía para el estudio de la Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1992[6].

CHEVALIER, M., *Lecturas y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.

CHILVERS, I., OSBORNE, H Y FARR, D., *Diccionario de Arte*, Madrid, Alianza, 1992 (1988).

CENCILLO, L., *Creatividad, arte y tiempo. Antropología del arte*, 2 vols, Madrid, Syntagma Ediciones, 2000.

CLARK, K., *El arte del Humanismo,* Madrid, Alianza Forma, 1988.

CLAVERÍA, C., "Humanistas creadores", en *Historia general de las literaturas hispánicas,* vol. II, Barcelona, Vergara, 1960, pp. 435-488.

CLERI, B. (ed.), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti,* Milano, Electa,1997.

CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* vol. II, México, Fondo de cultura económica, 1976 (1948).

CURTIUS, E. R., "Manierismo", en *Literatura europea..., ob. cit*., vol. I, pp. 384-422.

CURTIUS, E. R., "Dios como artífice", en *Literatura europea..., ob. cit.,* pp. 757-759.

CURTIUS, E. R., "La teoría del arte en Calderón y las artes liberales", en *Literatura europea..., ob. cit.*, vol. II, pp. 776-790.

CURTIUS, E. R., "Teoría teológica del arte en la literatura española del siglo XVII", en *Literatura europea..., ob. cit.,* vol. II, pp. 759-775.

DARST, H. D., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.

DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el Arte,* Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte,1980.

DAVIS, CH. Y SMITH, P. J. (eds.), *Art and Literature in Spain: 1600-1800,* London / Madrid, Tamesis, 1993.

DE BRUYNE, E., *Historia de la estética*, 2 vols., Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1972.

DE MAIO, R., *Michelangelo e la Controriforma,* Roma, Laterza, 1978.

DE MAIO, R., *Pittura e Controriforma a Napoli,* Roma, Laterza, 1983.

DE MAURO, T., *Il linguaggio della critica d´arte,* Florencia, La Nuova Italia, 1965.

DEXTER, E. C., *The Relationship between the Arts of Painting and Sculpture in Seventeenth-Century Spain, 1600-1675*, tesis de licenciatura, Courtauld Institute of Art, Universidad de Londres, 1986.

DIAMOND, D. G. (ed.), *Dizionario di termini artistici*, Varese, Sugarco Edizioni, 1994 (1992).

DÍAZ-PLAJA, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas. Renacimiento y Barroco,* vol. III, Barcelona, Vergara, 1968.

DÍAZ-TEJERA, A., "Precisión al concepto de mimêsis en Aristóteles", en AA. VV., *Serta Philologica F. Lázaro Carreter* (I), Madrid, Cátedra, 1983, pp. 179-186.

DOYON, C., *Les histoires générales de l´art. Quelle histoire*!, Queec, Trois, 1991.

DRESDEN, S., *Humanismo y Renacimiento*, Madrid, Guadarrama, 1960.

DUBOIS, C. G., *Le Maniérisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979.

ECO, U., *Il problema estetico in Tommaso d´Aquino*, Milán, Bompiani, 1970.

ERCOLI, G., *Storia della critica d´arte*, Milano, Jaca Book, 1992.

ESTRADA, D., *Estética*, Barcelona, Herder, 1988.

FARAGO, C. J., *Leonardo da Vinci´s `Paragone´. A critical Interpretation wtih a New Edition of the Text in the Codex Urbinas,* Leiden, 1992.

FEBVRE, L., *Erasmo, la Contrarreforma y el espíritu moderno,* Barcelona, Martínez Roca, 1985 (1971).

FERNÁNDEZ ARENAS, J., *Teoría y metodología de la Historia del Arte,* Barcelona, Anthropos, 1990[2] (1982).

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

FERRARIS, M., *La imaginación*, Madrid, Visor, 1999.

FRANCASTEL, P., "Limites chronologiques, limites geographiques et limites sociales du baroque", en AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.,* pp. 55-60.

FRANCASTEL, P., "La Contrarreforma y las artes en Italia a fines del siglo XVI", en *La realidad figurativa,* Buenos Aires, Emecé Editores, 1970 (1965), pp. 384-445.

FRANCASTEL, P., *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990.

FRANZINI, E., *La estética del Setecientos*, Madrid, Visor, 2000 (1995).

FREEDBERG, J., *Pintura en Italia, 1500-1600,* Madrid, Cátedra, 1983[2] (1970).

FREEDBERG, S. J., "Disegno Versus Colore in Florentine and Venetina painting of the Cinquecento", AA. VV., *Florence and Venice..., ob. cit.,* pp. 309-322.

FREEMAN, J. G., *The Maniera of Vasari*, Londres, W. Westbury, 1867.

FREIXA, M. y otros, *Introducción a la Historia del Arte. Fundamentos teóricos y lenguajes artísticos*, Barcelona, Barcanova, 1990.

FRIEDLÄNDER, W., *Mannerism and anti-Mannerism in Italian Painting,* New York, 1957.

FRIEDLÄNDER, M. J. Y LAFUENTE FERRARI, E., *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España. Historia del Arte Labor,* vol. XII, Barcelona, Labor, 1935.

GÁLLEGO, J., *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1974.

GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995 (1976).

GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro,* Madrd, Cátedra,1987[2] .

GÁLLEGO, J., "Terminología y fuentes de una cultura simbólica", en *Visión y símbolos...,* pp. 25-32.

GARCÍA BERRIO, A., "Poética literaria y creación artística en el Siglo de Oro", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit.,* pp. 297-330.

GARCÍA BERRIO, A. Y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *Ut Poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento,* Universidad de Granada,1997[2] (1976).

GARCÍA LEAL, J., *Filosofía del Arte*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.

GARCÍA MELERO, J. E., *Bibliografía de la pintura española,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

GARCÍA MORALES, M. V., *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, 1991.

GARCÍA MORALES, M. V., "El ejercicio como arquitectos de pintores y escultores en el siglo XVII", en *Velázquez y el arte de su tiempo..., ob. cit.,* pp. 187-193.

GARCÍA RODRÍGUEZ, *Introducción a la Historia del Arte. Alternativas críticas y metodológicas,* Madrid, Col. Ensayos de Arte s. XX, 1982.

GARIN, E., *L´umenesmo italiano,* Bari, Laterza, 1952.

GARIN, E., *La cultura filosófica del Rinascimento italiano. Ricerche e documenti,* Milán, Bompiani, 1994 (1967).

GARÍN, E., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal sec. XIV, al sec. XVIII,* Bari, Laterza, 1976.

GARÍN, E., *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986.

GAYA NUÑO, J. A., *Historia de la crítica de Arte en España,* Bilbao, Ibérico Europea de Ediciones, S. A., 1975.

GIRALDI, F., *Dizionario di estetica e di lingüística generale*, Milán, 1975.

GIVONE, S., *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.

GOMBRICH, E., "Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes en los ideales renacentistas", en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza, 1985 (1966), pp. 185-217.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Cofradía y gremio en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas de Pintores,* Zaragoza, 1967.

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *J. Martínez,* Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981.

GRASSI, L., "Fonti, documenti, Letteratura artistica; il loro significato nella storia della critica", en *I Congresso Nazionale di Storia dell´Art*e, Roma Centro Nazionale di Ricerca, 1980, pp. 225-245.

GRASSI, L., *Costruzione della critica d´arte,* Roma, 1955.

GRASSI, L., *Il Disegno italiano dal Trecento al Seicento,* Roma, 1956.

GRASSI, L., "Nota intorno ai concetti di antico e antimoderno nella letteratura artistica", en *Scritti di sotoria dell´arte in onore di Mario Salmi*, Roma, De Luca, 1961-1963, vol. III, pp. 441-447.

GRASSI, L., "Barocco e Seicento nella costruzione della critica figurativa", en *Construzione della..., ob. cit*., pp. 90-114.

GRASSI, L., *Teorici e storia della critica d´arte*, 3 vols., Roma, Bonsignori Editore, 1997[5] (1973).

GRASSI, L., "Teoria e storiografia artista del seicento in Europa: La Spagna, Il Belgio, L´Olanda", en *Teorici e storia..., ob. cit.,* vol. II, pp. 107-130.

GRASSI, L. Y PEPE, M., *Dizionario dei termini artistici,* Turín, TEA, 1994.

GRINTEN, E. F. van der, *Enquiries into the history of Art-Historica lwriting: studies of art-historical functions and terms up to 1850,* Venlo,1952.

HAAG, A. Y VAN DEN BORN, A., *Diccionario de la Biblia*, Barcelona, Herder, 1987[9].

HAGSTRUM, J. H., *The Sister Arts*, Chicago, The University Chicago Press, 1958.

HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza, 1996 (1974).

HÄNSEL, S., *Benito Arias Montano. Humanismo y Arte en España*, Huelva, Universidad, 1999.

HASKELL, F., *Patrones y pintores. Arte y sociedad en la Italia barroca*, Madrid, Cátedra, 1984.

HATHERLY, A., "Metamorfose barroca: Diálogo obliquo entre a Poesía e a Pintura", en SANTOS ABREU, L. F. y otros, *Actas I Congresso Internacional do Barroco..., ob. cit.,* vol. I, 1991, pp. 413-428.

HAUSER, A., *El manierismo,* Madrid, Guadarrama, 1965.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Guadarrama, 1969.

HAUSER, A., *Introducción a la Historia del Arte,* Madrid, Guadarrama, 1969.

HAUSER, A., *Literatura y Manierismo,* Madrid, Guadarrama, 1969.

HAUSER, A., *Pintura y Manierismo,* Madrid, Guadarrama, 1972.

HAZAÑA DE LA RÚA, J., *Noticias de las academias literarias y científicas de los siglos XVII y XVIII*, Sevilla, 1888.

HELLWIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999 (1996).

HELLWIG, K., "Los inicios de la historiografía artística española", en *La literatura artística...*, pp., 71-94.

HENCKMALL, W. Y LOTTER, K. (eds.), *Diccionario de Estética*, Barcelona, Crítica, 1998 (1992).

HERNÁNDEZ T., "La crítica literaria y la crítica en las artes plásticas", en AULLÓN DE HARO, P., *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, 1994.

HERRERA PUGA, P., *Los Jesuitas en Sevilla en tiempo de Felipe III,* Universidad de Granada,1971.

HERRERO GARCÍA, M., *Contribución de la literatura a la historia del arte,* Madrid, CSIC, 1943.

HERRERO GARCÍA, M., *Ideas de los españoles del siglo XVII,* Madrid, Editorial Voluntad, 1928.

HOLT, E., *Documentary History of Art. Vol. II. Michelangelo and the Mannerists. The Baroque and the Eighteenth Century*, New York, Doubleday Anchor Books, 1958 (1947).

JIMÉNEZ, J., *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

JUSTI, C., *Velázquez y su siglo,* Madrid, Espasa Calpe, 1953.

KLEIN, R., *La forme et l´intelligible*, Paris, Gallimard, 1970.

KLIMA, S., *Artists Books. A critical survey of the literature*, New York, Granary Books, 1998.

KRIS, E. Y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995[3] (1979).

KRISTELLER, P. O., "El sistema moderno de las artes", en *El pensamiento renacentista y las artes,* Madrid, Taurus, 1986 (1965), pp. 179-240.

KULTERMANN, U., *Historia de la historia del arte*, Madrid, Akal, 1996 (1966).

LAFUENTE FERRARI, E., *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, Aguilar, 1964.

LAFUENTE FERRARI, E., "La interpretación del Barroco y sus valores españoles", en WEISBACH, W., *ob. cit.*, pp. 9-47.

LAFUENTE FERRARI, E*., La fundamentación y los problemas de la historia del arte*. Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951.

LAJO, R., *Léxico de arte*, Madrid, Akal, 1995 (1990).

LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, A., *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de Ganano, 1871.

LEE, R., W., *Ut Pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982 (1940).

LEE RUBIN, P., *Giorgio Vasari: art and history,* London, Yale University Press, 1995.

LEFEVRE, G., *El nacimiento de la historiografía moderna*, Barcelona, Martínez Roca, 1977.

LEÓN TELLO, F. J., *La estética en el Reino de Aragón en el siglo XVII: El tratado de Jusepe Martínez,* Valencia, Real Academia de S. Carlos, 1972.

LEÓN TELLO, F. J., *La estética académica española en el siglo XVIII*, Valencia, Real Academia de San Carlos, 1979.

LEÓN TELLO, F. J., *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino,* Valencia, s. e., 1979.

LEÓN TELLO, F. J. Y SANZ SANZ, M. V., *Tratados neoclásicos españoles de pintura y escultura,* Madrid, Universidad Autónoma, 1980.

LEÓN TELLO, F. J. Y SANZ SANZ, M. V., *Tratadistas españoles en Italia en el siglo XVIII,* Madrid, Universidad Complutense, 1989[2] (1981).

LIDA DE MALKIEL, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.

LIPPS, TH., *Fundamentos de Estética*, Madrid, 1923 (193-1906).

LLEÓ CAÑAL, V., "De la Baja Edad Media a la Crisis del Renacimiento", en AA. VV., *Sevilla y su pintura..., ob. cit.*, pp. 97-111.

LLEÓ CAÑAL, V., "La Sevilla del Siglo de Oro", en AA. VV., *Summa Pictorica..., ob. cit.*, vol. VII, pp. 43-58.

LÓPEZ CHURRUCA, *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona, Labor, 1971.

LUCI-SMITH, E., *Diccionario de términos artísticos*, Barcelona, Destino, 1997 (1984).

LUKÁCS, G., *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1965.

LYNCH, E., *Sobre la belleza*, Madrid, Anaya, 1999.

MACRÍ, O., "La storiografia sul barocco letterario spagnolo", en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococó..., ob. cit.*, pp. 145-160.

MALE, E., *L´art religieux aprés le Concilie de Trente*, Paris, Librairie Armand Colin, 1932.

MALTESE, C., *Guida allo studio della storia dell´arte,* Milán, Mursia, 1975.

MALTESE, C., *Las técnicas artísticas,* Madrid, Cátedra, 1980.

MAMBRO SANTOS, R. de, *La civil conversazione pittorica. Reflessione estetica e produzione artistica nel trattto di Karel van Mander*, Roma, Aperion, 1998.

MAMBRO SANTOS, R. de, *Viatio Viennese. La storiografia critica di Julius von Schlosser e la metodologia filosofica di Benedetto Croce,* Roma, Apeiron, 1998.

MARAÑÓN, G., "La literatura científica en los siglos XVI y XVII", en DÍAZ PLAJA, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas..., ob. cit.,* vol. III, 1969, pp. 933-966.

MARAVALL, J. A., *Los orígenes del empirismo en el pensamiento político español del siglo XVII,* Granada, Universidad, 1947.

MARAVALL, J. A., "Sobre Naturaleza e Historia en el Humanismo Español", en *Historia de España.* Estudios publicados por la revista *Arbor*, Madrid, 1953, pp. 241-261.

MARAVALL, J. A., "La visión utópica del Imperio de Carlos V en la España de su época", *Miscelánea de Estudios sobre Carlos V de la Universidad de Granada*, 1958, pp. 41-77.

MARAVALL, J. A., *Velázquez y el espíritu de la modernidad*, Madrid, Guadarrama, 1960.

MARAVALL, J. A., *Antiguos y modernos,* Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

MARCHÁN FIZ, S., *El universo del Arte*, Madrid, Salvat, 1981.

MARÍAS, F., "A propósito del Manierismo y el arte español del siglo XVI", en SHEARMAN, J., *Manierismo..., ob. cit.,*. 83-97.

MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989.

MARÍAS, F., "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en AA. VV., *Velázquez y el arte de su tiempo*. *V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, pp. 81-89.

MARÍAS, F., *Teoría del Arte II*, Madrid, Historia 16, 1996.

MARITAIN, J., *Arte y escolástica*, Buenos Aires, Club Lectores, 1972.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1993[2] (1984).

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La situación social del artista", en AA. VV., *El Siglo de Oro..., ob. cit.*, pp. 243-262.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad, 1990.

MAURIÉS, P., *Manieristes*, París, Lagune, 1995.

MÉNDEZ BAIGES, M. T. Y MONTIJANO GARCÍA, J. M., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*. *Giorgio Vasari*, Madrid, Tecnos, 1998.

MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *La estética de la pintura y la crítica pictórica en los tratadistas del Renacimiento,* Madrid, Tip. de Fortanet, 1901.

MENÉDEZ Y PELAYO, M., *Historia de las Ideas estéticas*, Madrid, CSIC, 1940.

MIGLIORINI, B., "Etimologia e storia del termine Barocco", en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococó..., ob. cit*., pp. 43-55.

MOLLET, J. W., *Diccionario de arte y arqueología*, Madrid, Edimat, 1998 (1883).

MONBEIG-GOUGUEL, C., Il Manierismo fiorentino, Milán, F. Fabbri, 1971.

MONREAL Y TEJADA, L. Y HAGGAR, R. G., *Diccionario de términos de arte*, Barcelona, Editoria Juventud, 1992.

MONTIJANO GARCÍA, J. M., *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*. Universidad de Málaga y Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, 2002.

MONTOLIU SOLER, V., *Guía práctica para el estudio de la Historia del Arte*, Valencia, 1985.

MORALES, J. R., *Estilo, Pintura y Palabra,* Madrid, Cátedra, 1994.

MORALES MARÍN, J. L., *Diccionario de términos artísticos*, Zaragoza, Editorial Luis Vives, 1985 (1992).

MORÁN TURINA, M. Y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez,* Madrid,1997.

MORENO MENDOZA, A., *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa, 1997.

MORENO MENDOZA, A., *El pintor en la sociedad andaluza del siglo de oro*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1999.

MORETTI, G., *Il Genio, Bolonia*, Il Mulino, 1998.

MORPURGO TAGLIABUE, G., "Aristotelismo e barocco", en AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.*, pp. 119-131.

MORRÁS, M. (ed.), *Manifiestos del humanismo. Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirandola, Alberti*, selección, traducción, presentación y epílogo de María Morrás, Barcelona, Península, 2000.

MURGA, P., *Diccionario Rioduero. Arte I.*, Madrid, Rioduero, 1978.

MURRAY, L., *The Late Renaissance and Mannerism*, London, Thames and Hudson, 1967.

NAVARRETE PRIETO, B., *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas,* Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NELSON, R.S. Y SHIFF, R., *Critical Terms for Art History*, Chicago and London, University of Chicago, 1996.

NÉRADAU, J-P., *Dictionnaire d´Histoire de l´Art*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.

NESSI, O., *Técnicas de investigación en historia del Arte,* Buenos Aires, Nova, 1968.

NEUMANN, E., *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*, Madrid, Technos, 1992 (1986).

NIETO, V. Y CHECA, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, Istmo, 1987[4].

NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del Barroco. Doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, 2000.

OCAMPO, E., *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Barcelona, Montesinos Editor, 1988.

OCAMPO, E. Y PERÁN, M., *Teorías del arte*, Barcelona, Icaria, 1998[3] (1991).

OLEA FIGUEROSA, O., *Configuración de un modelo axiológico para una crítica de arte*, México, Universidad Nacional, 1977.

OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco de poesía y pintura,* Granada, Universidad, 1947.

OROZCO, E., *Manierismo y Barroco,* Salamanca, Anaya, 1970.

OROZCO, E., *Mística, plástica y Barroco,* Madrid, Ed. Cupsa, 1977.

OSBORNE, H., *Aesthetics and art History- An Historical Introduction,* London, Longman, 1968.

OSBORNE, H., *Estética,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976 (1972).

PACCIAROTTI, G., *La pintura barroca en Italia*, Madrid, Istmo, 2000.

PÄCHT, O., *Historia del arte y metodología,* Madrid, Alianza, 1993 (1977).

PALOMERO PÁRAMO, J. M. (dir.), *Fuentes para la historia del arte andaluz*, Sevilla, Guadalquivir, 1990.

PANOFSKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte,* Madrid, Cátedra, 1985[6] (1924).

PANOFSKY, E., *Galileo as a Critic of the Arts,* La Haya, 1954.

PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales,* Madrid, Alianza, 1980 (1955).

PANOFSKY, E., "La primera página del Libro de Giorgio Vasari", en *El significado de las artes ..., ob. cit.,* pp. 155-208.

PANOFSKY, E., "La historia del arte como disciplina humanística", en *El significado de las artes visuales..., ob. cit.*, pp. 15-35.

PANOFSKY, E., "Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung", en *The Renaissance: Six Essays,* Nueva York, 1963, pp. 121 y ss. y 128 y ss.

PANOFSKY, E., *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental,* Madrid, Alianza, 1975.

PANOFSKY, E., "What is Baroque?", en *Three Essays on style,* Massachusetts-London, The MIT Press, 1997 (1995), pp. 19-88.

PATERSON, A. K. G., "Calderon´s `Deposición a favor de los profesores de la pintura´: Comment and Text", en DAVIS, CH. Y SMITH, P. J. (eds.), *Art and Literature..., ob. cit.,* pp. 153-166.

PELLIZARI, A., *I trattati atorno alle arti figurative in Italia e nella Peninsola Iberica dall´antiquià classica al Rinascimento e al secolo XVIII*, Nápoles, 1915.

PÉREZ CARREÑO, F., *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "La crisis de la pintura española en torno a 1600", AA. VV., *España en las crisis del arte europeo,* Madrid, Instituto Diego Velázquez del CSIC, 1968, pp. 167-177.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Caravaggio y el naturalismo español. Catálogo de la Exposición,* Sevilla, 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya,* Cátedra, Madrid, 1986.

PÉREZ SÁNCHEZ , A. E., "El medio artístico en Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII", *Catálogo de la Exposición de Zurbarán,* Madrid, 1988.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit*., pp. 13-42.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "El primer naturalismo. Madrid y Sevilla", en AA. VV., *El siglo de oro..., ob. cit.,* pp. 43-72.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750*), Madrid, Cátedra, 1992.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Les débuts de l´histoire de l´art dans l´Espagne du Siècle d´or", en AA. VV., *Histoire de l´histoire de l´arte..., ob. cit*., vol. I, pp. 229-255.

PÉREZ SÁNCHEZ, E. A. Y SUREDA PONS, J., *El siglo de Oro. El sentimiento de lo barroco. Historia del arte español,* vol. VII, Barcelona, Planeta, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ, E. A., *Jusepe Martínez y su tiempo. Catálogo de la exposición,* Zaragoz, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, s.a.

PEVSNER, N., *Las Academias de Arte,* Madrid, Cátedra, 1982 (1940).

PFANDL, L., *Introducción al siglo de oro. Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Visor, 1994.

PINDER, W., *El problema de las generaciones en la historia del arte europeo*, Buenos Aires, Losada, 1946.

PINELLI, A., "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura", en AA. VV., *Storia dell´arte italiana,* Turín, Einaudi, 1981, vol VI, pp. 89-185.

PINELLI, A., *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Turín, Einaudi, 1993.

PIROTTI, U., *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Florencia, Olschki, 1972.

PIZZA, A., *La construcción del pasado. Reflexiones sobre Historia, Arte y Arquitectura*, Madrid, Celeste Ediciones, 2000.

PLAZAOLA, J., *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1991.

PLAZAOLA, J., *Modelos y teorías de la historia del arte,* San Sebatián, Universidad de Deusto, s. a.

PODRO, M., *Los historiadores críticos de arte,* Madrid, Blume, 1981 (1989).

POIRIER, M. G., *Studies on the conceptos of "Disegno" , "Invenzione" and "colore" in the sixteenth and seventeenth century Italian art and theory,* Michigan, UMI Dissertation Information Servie, 1976.

POIRIER, M. G., "The Role of the Concept of Disegno in Mid-Sixteenth Century Florence", en AA. VV., *The age of Vasari (exhibition)..., ob. cit.*, pp. 53-71

PORTÚS PÉREZ, J., *El siglo de Oro de la pintura española,* Madrid, Mondadori, 1991.

PORTÚS PÉREZ, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea, 1999.

PRAZ, M., *Mnemosina. Paralelo entre la literatura y las artes visuales,* Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

PREVITALI, G., *La periodización del arte italiano*, Madrid, Akal, 1989.

PREZIOSI, E. (ed.), *The Art of Art History: A critical Anthology,*Oxford-New York, Oxford University Press, 1998.

PULIDO TIRADO, G. (ed.), *IV Seminario de Literatura Comparada. Literatura y Arte*, Jaén, Universidad, 2002.

QUODAM, A., *Problemi del Manierismo*, Nápoles, Guida, 1975.

RAIMONDI, E., "Per la nozione di manierismo letterario", en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococó..., ob. cit.*, pp. 57-79.

RAIMONDI, E., *Rinascimento inquieto*, Palermo, Ed. U. Manfredi, 1965.

RAMÍREZ, J. A., *Ecosistema y explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama, 1994.

RAMÍREZ, J. A., *Cómo escribir sobre arte y arquitectura,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996.

RANCILLAC, B., *Ver y comprender la pintura,* Barcelona, Círculo de Lectores,1992 (1991).

RICCO, L., *Vasari Scrittore. La prima Edizione del libro delle "Vite",* Roma, Bozoni Editore, 1979.

RICHARD, A., *La crítica de arte,* Buenos Aires, EUDEBA, 1972 (1958).

RICO, F., *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1993.

RODRÍGUES GESUALDI, C., *Leonardo de Vinci. El vuelo de la razón*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2000.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *La investigación y la tesis doctoral en Bellas Artes*, Valencia, Universidad Politécnica, 1988.

RODRÍGUEZ RUIZ, D., *Barroco e ilustración en Europa*, Madrid, Editorial Cambio 16, 2001.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico 1580-1680*, Madrid, Cátedra, 2002.

ROSKILL, M., *The Interpretation of Pictures*, Amherst, The University of Massachusetts, 1989.

ROSKILL, M., *What is Art History?,* Londres, Thames and Hudson, 1976.

RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco,* Granada, Universidad, 1993.

RUBIN, P. L., "Raphael and the Rethoric of Art", en MACK, P. (ed.),. *Renaissance Rethoric*, Londres, Macmillan, 1994, pp. 165-182.

RUDEL, J., *Técnica de la pintura*, Barcelona, Vergara, 1957.

SACCHI, L., *L´idea di rappresentazione*, Roma, Kappa, 1994.

SALERNO, L., "Arte, scienza e collezioni nel Manierismo", en *Scritti di storia dell´arte in onore di Mario Salmi*, Roma, De Luca, 1961-1963, vol. III, pp. 193-214.

SALMI, M., "Tardo Rinascimento e primo Barocco", en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococò..., ob. cit.*, pp. 305-317.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vols., Madrid, Ministerio de la Instrucción Pública, 1923-1941.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "El Barroco español", en AA. VV., *Manierismo, Barocco e Rococò..., ob. cit.*, pp. 336-342.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, J., *Academias literarias del siglo de oro español,* Madrid, Gredos, 1961.

SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., *Academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1961.

SÁNCHEZ QUEVEDO, I. Y MORÁN TURINA, M., *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*, Madrid, Akal, 1999.

SANTOS ABREU, L. F. y otros, *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Reitoria de Universidades do Porto, 1991.

SCHAPIRO, M., *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999 (1994).

SCHAPIRO, M., *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999 (1994).

SCHAPIRO, M., "Estilo" (1953), en *Estilo, artista..., ob. cit.*, pp. 71-117.

SCHLOSSER, J., *La literatura artística*, Madrid, Cátedra, 1993[4] (1924).

SCRIVANO, R., *Il Manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Padua, Liviana, 1959.

SEDLMAYR, H., *Épocas y obras artísticas*, 2 vols., Madrid, Rialp, 1965.

SEDLMAYR, J., *Arte e verità. Per una teoria e un metodo della storia dell´arte,* Milán, Rusconi, 1984.

SENTENACH, N., *La pintura en Sevilla. Estudio sobre la Escuela pictórica Sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días,* Sevilla,1885.

SHEARMAN, J., *Manierismo,* Madrid, Xarait, 1984.

SILVER, L., "Step-Sister of the Muses. Painting as Liberal and Sister Art", en WENDORF, R. (ed.*), Articulate Images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, Minneapolis, 1983, pp. 36-69.

SMYTH, C. H., *Mannerism and Maniera*, Locust Vallery, J. J., Augustin Publiser, 1963.

SOLER I FABREGAT, R., *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Gijón, Trea, 2000.

SOURIAU, E., *Diccionario de Estética*, Madrid, Akal, 1998 (1990).

SPANG, K., "Hacia una terminología textológica coherente", en CAÑEDO, J. Y ARELLANO, I. (ed.), *Edición y anotación de..., ob. cit.,* pp. 319-338.

SPINA-BARELLI, E., Teorici e scrittori d´arte tra manierismo e barocco, Milán, 1966.

SPIRITO, U., "Barocco e Controriforma", en AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.*, pp. 209-216.

STEFANINI, L., "Retorica, barocco e personalismo (schema della comunicazione)", AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.*, pp. 217-223.

STOICHITA, V. I., *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español,* Madrid, Alianza, 1996.

SUMMERS, D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princenton, N. J., 1981.

SUMMERS, D., *The judgment of Sense. Reinassance Naturalism and the Rise of Aesthetics,* London-New York-New Rochelle, Cambridge University Press, 1987.

TAINE, H., *Filosofía del arte*, 2 vols, Madrid, Espasa Calpe, 1951 (1881).

TAPIÉ, V. L., "Le baroque et la societe de l´europe moderne", en AA. VV., *Retorica e Barocco..., ob. cit.,* pp. 225-231.

TAPIÉ, V. L., *Barroco y Clasicismo*, Madrid, Cátedra, 1986[3].

TATARKIEWICZ, W., *Historia de la estética. I. La estética antigua. 2. La estética medieval. 3. La estética moderna, 1400-1700*, Madrid, Akal, 1987 (1970).

TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética,* Madrid, Tecnos, 1995 (1976).

TEYSSEDRE, B., *Les sciencies humaines et l´ouvre d´art,* Bruselas, Editions de la Conaissance, 1969.

TOMÁS, F., *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*, Madrid, Visor, 1998.

ULIVI, F., *L´imitazione nella letteratura del Rinascimento,* Milán, 1958.

VALDIVIESO, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, *siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir, 1986.

VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII,* Madrid, CSIC, 1985.

VELIZ, Z., *Artist´s Techniques in Golden Age Spain. Six Treatises in Translation*, Cambridge, 1986.

VALVERDE, J. M., *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel, 1987.

VASOLI, G., *Momenti e problemi di sotira dell´estetica,* Milán, 1959, pp. 325-343.

VENTURA, P., CESARINI, G. Y CASALINI, M. y otros, *Le parole dell´*arte, Milán, Cartacanta Editrice, 1999.

VENTURI, L., *Historia de la crítica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

VAYER, L. (a cura di), *Problemi di metodo: condizioni di existenza di una storia dell´arte. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell´Arte (CIHA). Bolonia, 1979*. Bolonia, Club, 1982.

VICKERS, B., *In defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

VILANOVA, A., "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en DÍAZ-PLAJA, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas..., ob. cit.*, vol. III, pp. 562-692.

VILLOSLADA, R. G., "Renacimiento y Humanismo", en DÍAZ-PLAJA, G. (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas..., ob. cit.,* vol. III, pp. 317-433.

VOLPE, G. della, *Poetica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1954

VOLPE, G. della, *Historia del gusto*, Madrid, Visor, 1987 (1971).

VOSS, H., *La pittura del tardo rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma, Donzelli editore, 1994.

WEDEWER, R., El concepto de cuadro, Barcelona, Labor, 1973

WEISBACH, W., *Arte barroco*, Barcelona, Labor, 1934.

WEISBACH, W., *El barroco, arte de la Contrarreforma,* Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1948^{2} (1921).

WEISE, G., "Storia del termine Manierismo", en AA. VV., *Manierismo, Baroco, Rococó..., ob. cit.*, pp. 27-40.

WEISE, G., *Il Manierismo, bilancio critico del problema stilistico e culturales*, Florencia Olschki, 1971.

WEISE, G., *Il Ranscimento e la sua ereditá*, Nápoles, Liguori, 1972.

WEISE, G., "La doppia origine del concetto di Manierismo", en AA. VV., *Studi Vasariani..., ob. cit.,* pp. 181-185.

WHITE, J., *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milán, 1971 (1957).

WILDE, J., *Michelangelo, Six Lectures*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

WITTKOWER, F., *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992^{7} (1958).

WITTKOWER, R. Y M., *Nacidos bajo el signo de saturno. El carácter y la conducta de los artistas: u a historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa,* Madrid, Cátedra, 1982 (1963).

WÖLFFLIN, H., *Renacimiento y barroco*, Madrid, Alberto Corazón, 1978 (1888).

WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

WÖLFFLIN, H., *Reflexiones sobre la Historia del Arte,* Barcelona, Península, 1988 (1941).

WOLLHEIM, R., *El arte y sus objetos. Introducción a la estética,* Barcelona, Seix Barral, 1972 (1971).

WURTEMBERG, G., *Il Manierismo*, Milán Silvana Editoriale d´arte, 1964 (1962).

YARZA, J., *Fuentes de la Historia del Arte* I, Madrid, Historia 16, 1997

ZECCHI, S., *La belleza,* Madrid, Tecnos, 1994 (1990).

ZERI, F., *Pittura e Controriforma*, Turín, 1957.

ZIMMERMAN, T. C. P., *Rhetorics of life-writing in the Later Renaissance*, ed. T. Mayer and d. R. Wolf, University of Michigan press, 1994.

3.2. ARTÍCULOS

ARCO Y GARAY, R. del, "Los `Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura´", *Revista de ideas estéticas,* 3, 1945, pp. 313-339.

BABELON, J., "Pintura y poesía en el siglo de Oro", *Clavileño,* 2, 1950, pp. 16-21.

BANDA Y VARGAS, A. de la, "Los estatutos de la Academia de Murillo", *Anales de la Universidad Hispalense,* vol. XXI, 1961, pp. 107-120.

BETTINI, S., "Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l´arte", *Memorie Acc. Patavina di SS.LL.AA.*, vol. LXVIII, 1976.

BROWN, J., "La teoría del arte de Pablo de Céspedes", *Revista de Ideas Estéticas,* 90, vol. XXIII, 1965, pp. 95-105.

BROWN, J., "El dibujo español de los siglos de oro", *Master Drawings,* 19, 1981, pp. 184-187.

BROWN, J., "Academies of Painting in Seventeenth-Century Spain", *Leids Kunsthistorisch Jaarboek,* 5-6, 1986-1987, pp. 14-39.

CABAÑAS BRAVO, M., "De una Historiografía: Historia de los métodos de historia el Arte", *Avances. Revista de Educación,* 2, Septiembre, 1995, pp. 26-35.

CALATRAVA ESCOBAR, J. A., "Algunas consideraciones en torno a la historiografía del Barroco", *Foro de las Ciencias y de las Letras,* 7-8, 1985, pp. 123-131.

CALVO SERRALLER, F., "El problema del naturalismo en la crítica artística del Siglo de Oro", *Cuenta y Razón,* 7, 1982, pp. 83-99.

CALVO SERRALLER, F., "La crisis de la doctrina artística del Renacimiento y su influencia en el Barroco", *Cuadernos hispanoamericanos,* 372, Junio 1981.

CAMÓN AZNAR, J., "El estilo trentino", *Revista de Ideas Estéticas",* 3, 1945, pp. 429-472.

CAÑEDO ARGÜELLES, C., "La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII", *Revista de Ideas Estéticas,* 127, 1974, pp. 223-242.

CHECA CREMADES, F., "Clasicismo, mentalidad religiosa e imagen artística: las ideas estéticas de Diego de Cabranes", *Revista de ideas estéticas,* 1979, pp. 369-379.

CHUECA, F., "El protobarroco andaluz. Interpretación y síntesis", *Archivo Español de Arte*, 166, vol. XLII, 1969, pp. 139-153.

CLEMENTS, R. J., "Michelangelo and the Doctrine of Imitation", *Italica,* vol. XXIII, junio, 1946, pp. 90-99.

COLETTI, L., "Intorno alla Storia del Concetto di Manierismo", *Convivium,* n. 1948, pp. 801-811.

CRUZADA VILLAAMIL, G., "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII", *El arte en España,* 132, 1866, pp. 167 y ss.

DELGADO, F., "El padre Jerónimo Nadal y la pintura sevillana del siglo XVII", *ArchiviumHitoricum Societatis Iesu,* vol. XXVIII, 1959, pp. 354-363.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., "Federico Zúccaro en España", *Archivo español de Arte y Arqueología,* vol. III,1927.

FALLAY D´ESTE, L., "Images de l´Italie dans la Séville du xvii siècle au début de l´ère baroque", *Crisol*, Universidad París X Nanterre, 2, 1984, pp. 35-58.

FONT PUIG, P., "Sobre los términos que en distintas lenguas significan belleza (conexiones de ideas), *Revista de Ideas Estéticas,* 7, 1944, pp. 59-74.

GIL SERRANO, A., "La pintura de Pablo de Céspedes", *Axerquía* ,4, 1982, pp. 7-19.

GOLDSTEIN, C., "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", *Art Bulletin*, 73, 4, 1991, pp. 641-652.

GÓMEZ MORENO, M., "El gran Pablo de Céspedes, pintor y poeta", *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 59, 1948, pp. 63-68.

GUTIÉRREZ IRÍZAR, J. M., "La naturaleza en Herrera", *Revista de Literatura,* vol. VII, 1955, pp. 82-94.

HEIKAMP, D., "Vicente di Federigo Zuccari", *Rivista d´Arte*, 1957, pp. 175-232.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J., "Juan Martínez Montañés y el ambiente ideológico de su época", *Revista de Ideas Estéticas,* 29, vol. VIII, pp. 43-60.

HORNEDO, R. Mª, "Arte tridentino", *Revista de Ideas Estéticas",* 3, 1945, pp. 429-472.

HORNEDO, R. Mª, "Martínez Montañéx y los jesuitas (1568-1588)", *Razón y Fe*, 178, 1968, pp. 463-476.

HORNEDO, R. Mª, "A propósito de Montañés y de los escultores andaluces contemporáneos", *Razón y Fe*, 180, 1969, pp. 357-370.

IVANOFF, N., "Il concetto dello stile nella letteratura artistica del ´500", *Quaderni dell´Istituto di Storia dell´Arte dell´Universitá deglo Studi di Trieste,* 1955,

KEMP, M., "From mimesis to fantasia: The Quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts", *Viator*, VIII (1977), pp. 3447-399.

KING, W. F., "Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII", Madrid, Real Academia Española, 1963 (*Anejos del Boletín de la Real Academia Española*).

KLEIN, R., "Giudizio e Gusto dans la théorie de l´art au Cinquecento", *Rinascimento*, XII (1961), pp. 105-116.

LAFUENTE FERRARI, E., "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia. Nuevos datos para la historia del pleito de la ingenuidad del arte de la pintura", *Archivo español de arte*, 17, 1944, pp. 77-103.

MAHON, D., "Art theory and Artistic Practice in the early seicento: some clarifications", *The Art Bulletin,* 35, 1953, pp. 226-306.

MARÍAS, F., "El problema del arquitecto en la España del siglo XVI", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 48, 1979, pp. 174-216.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El Manierismo en la cultura española", *Revista de Ideas estéticas,* 72, vol. XVIII, 1960, pp. 301-312.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El artista en Sevilla en el siglo XVII", *Archivo Hispalense,* 237, 1995.

MARTÍN MORALES, F. M., "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)", *Archivo Hispalense,* 210, 1986, pp. 137-160.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., "Artistas españoles en la Academia de S. Lucas (Documentos de los siglos XVI y XVII)", *Archivo español de Arte,* 164, 1968, pp. 137-159.

MATILLA TASCÓN, A., "Comercio de pinturas y alcabala", *Goya,* 178, 1981, pp. 161-162.

MATILLA TASCÓN, A., "La Academia madrileña de San Lucas", *Goya*, 1981, pp. 260-265.

MCLAUGHLIN, M. L., "Humanist concepts of rennaissance and middle ages in the res-and quattrocento", *Renaissance Studies,* II (1988), pp. 131-142.

MIEDEMA, H., "On Mannerism and Maniera", *Simiolus*, nº 2, 1980, pp. 19-45.

MIRABENT, F., "La estética y el humanismo", *Revista de Ideas Estéticas,* 25, vol. VII, 1945, pp. 495-507.

MIRABENT, F., "Una interpretación del Trentismo en estética", *Revista de Ideas Estéticas,* 12, vol. III, 1945, pp. 495-507.

MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M., "Desnudo y decoro en la plástica del barroco español (análisis de la carta universitaria de 1632)", *Letras de Deusto,* 65, 1994, pp. 215-227.

NAGORE LAÍN, F., "Los sufijos -ario. -dor, -erai, -ista y -orio en los términos artísticos", *Argensola,* 22 (90), 1980, pp. 325-367.

PEPE, M., "Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale", *Cultura e scuola*, VIII (1969), II, pp. 170 y ss.

PÉREZ BUENO, L.,"De la creación de una Academia de Arte en Roma", *Archivo Español de Arte,* vol.. XIX, 1947, pp. 155-157.

PÉREZ BUENO, L., "Contra las pinturas lascivas y :deshonestas. España: siglo XVII", *Archivo Español de Arte,* 77, 1947, pp. 65-66.

PÉREZ BUENO, L., "Del respeto a las sagradas imágenes. Siglo XVIII", *Archivo Español de Arte,* vol. XIX, 1947, pp. 64-65.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "La academia madrileña de 1603 y sus fundadores", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid,* XLVIII, 1982.

PINTO CRESPO, V., "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)", *Hispania Sacra*, XXXI, 1978-1979, pp. 285-322.

PORTÚS PÉREZ, J., "Público, públicos e imágenes en el Madrid de 1622", *Cuadernos de Arte e Iconografía,* 8, 1991, pp. 65-72.

PORTÚS PÉREZ, J., "Cuando ya no hay palabras (el `no sé qué´y otras fórmulas de lo inefable en el arte del Siglo de Oro", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie 7,* vol. VII, 1994, pp. 165-180.

PORTÚS PÉREZ, J., "Indecencia, mortificación y modos de ver en la pintura del Siglo de Oro", *Espacio, tiempo y forma. Serie 7,* 8, 1995, pp. 55-88.

PRODI, P., "Ricerche sulla teorica delle Arti figurative nella Riforma cattolica", *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, IV (1965), Roma, pp. 164 y ss.

QUILES, F.,"Los pintores sevillanos y sus privilegios a la luz de un nuevo datos de fines del XVII", *Archivo Hispalense,* 226, 1991, pp. 211-216.

QUILEZ CORELLA, F. M., "La cultura artística de Pablo de Céspedes", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXXIX, 1990, pp. 123-212.

QUIVIGER, F., "Benedetto Varchi and the Visual Arts", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. L, (1987), pp. 219-224.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R., "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 11, 1903, pp. 204-214.

RAMÍREZ, J. A., "Corrientes metodológicas en la Historia del Arte. Un balance provisional", *Cuadernos de Relaciones Sociales,* n. 16-17, 1980.

RAMÍREZ, J. A.,"Crónica y diagnóstico de una transición", *Lápiz,* 74, enero 1991.

REY ALTUNA, L.,"El problema clasificatorio de las artes", *Revista de Ideas Estéticas,* 32, vol. VIII, 1950, pp. 389-405.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.,"Las imágenes de la Historia Evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma", *Traza y Baza,* 5, 1974, pp. 77-95.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the History of Art* 13, 1984, pp. 153-158.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "L´architecture baroqie espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l´Art*, 70, 1985, pp. 41-52.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Metáfora conceptual ("genésica") aristotélico-escolástica: algunas reflexiones sobre la teoría artística a la luz del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco", *Boletín de Arte,* Universidad de Málaga, Dpto. De Historia del Arte, nº 18, 1997, pp. 101-130.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N., "Los textos artísticos. La realidad textual en la Edad Moderna del arte", *Boletín de Arte,* 19, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1998, pp. 65-88.

RODRÍGUEZ ORTEGA, N "Recursos para la investigación en la era de la cibernética: presentación de un glosario onomántico hipertextual sobre conceptos y términos de la teoría y crítica artística´, en *Ante el nuevo milenio. Raíces culturales, proyección y actualidad del arte español.* Actas del XIII Congreso del CEHA. Granada, 31 de octubre-3 de noviembre del 2000, Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada, vol. II, pp. 1159-1170.

ROSCI, M., "Manierismo e Accademismo nel pensiero critico del Cinquecento", *Acme*, IX, 1956, pp. 57-81.

RUBIO LAPAZ, J., "Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y las primeras representaciones figurativas. Estudio y edición", *Cuadernos de Arte,* 24, 1993, pp. 67-75.

SALAS, X. de, "Manuscritos de Palomino", *Archivo español de Arte,* 1955, p. 69.

SALAS, X. de, "Sobre la segunda edición de libro de Palomino", *Archivo español de Arte,* 149-152, vol. XXXVIII, 1965, pp. 327-330.

SARAVIA, C., "Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1960, pp. 129-143.

SCAVIZZI, G., "La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo", *Storia dell´arte*, 1974, pp. 171-212.

SCAVIZZI, G., "Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento", *Storia dell´Arte*, 59, 1987, pp. 29-46.

SCORZA, R. A., "Vincenzo Borghini and "Invenzione": the Florentine "Apparato" of 1565", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV (1981), pp. 57-75.

SECO, C., "La biografía como género historiográfico", en CARRERAS, A. y otros, *Once ensayos sobre la historia*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.

SEGRE, C., "Edonismo linguistico nel Cinquecento", *Giornale Storico*, nº 390, LXX, 1953, pp. 152-177.

SIMONE, F., "La conscienza della Rinascita negli Umanisti", *La Rinascita, II*, 1939, pp. 838-871.

SÓCRATE, M., "Borrón e pittura "di macchia" nella cultura letteraria del siglo de oro", *Studi di Letteratura spagnola*, 1966, pp. 25-70.

SOLER, R,"Libros de arte en la biblioteca de artistas españoles", *Locus Amoenues,* 1, 1996, pp. 145-164.

SOUSSLOFF, C., "Lives of poets and painters in the Renaissance", *Word and Image*, VI (1990), pp. 154-162.

SPENCER, J. R., "Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 20, 1957, pp. 26-44.

SPINA BARELLI, E., *Il Lomazzo o il ruolo delle personalità psicologiche nella estetica dell´ultimo manierismo lombardo*, *Arte Lombardo*, III, 2, pp. 119-124.

TREVES, M., "Maniera, the History of a Word", *Marsyas*, 1941, pp. 69-88.

VENTURI, L., "La critica dell´arte alla fine del Trecento. Filippo Villani e Cennino Cennini", *L´Arte*, XXVIII (1925), pp. 232-244.

VILLA, R. de la, "La presencia de la Grazia en la estética del Renacimiento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte,* 1, 1989, pp. 117-120.

VOLK, M. C., "On Velázquez and the Liberal Arts", *The Art Bulletin*, 60, 1978, pp. 69-86.

WEISE, G., "Le Manierisme, histoire d´un terme", *Information f´histoire de l´art*, nº 7, 1962, pp. 113-125.

WELLEK, R.,"The concept of Baroque in literary scholarship", *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. V, 1946, pp. 77-109.

WITTKOWER, R., "The Artist and the Liberal Arts", *Eidos* 1, 1950, pp. 11-17.

WRIGHT, D. R. E., "Alberti´s De Pictura: Its Literary Structure and Purpose", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 47, 1984, pp. 52-71.

ZUERAS TORRES, F., "Los pintores-escritores con Céspedes como arquetipo", *Boletín de la Real Academia de Córdoba,* 25, vol. XLIV, enero-diciembre 1975, pp. 5-23.

ZUPNICK, I. L.,"The Aesthetics of the Early Manerists", *The Art Bulletin,* vol. XXXV, 1952, pp. 302-306.

4. BIBLIOGRAFÍA SOBRE F. PACHECO Y V. CARDUCHO

ASENSIO Y TOLEDO, J. M., *Francisco Pacheco, su obra artística y literaria, especialmente el libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito,* Sevilla, Imp. y lib. Española y Extrangera, 1867.

ASENSIO Y TOLEDO, J. M., *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886.

BARBADILLLO, M., *Pacheco,* Jerez, 1963.

BASSEGODA I HUGAS, B., "Cuestiones de iconografía en el `Libro de Retratos´ de F. Pacheco", *Cuadernos de Arte e Iconografía* , 7, 1991, pp. 186-196.

BERMEJO, E., "Influencia de una obra flamenca en Francisco Pacheco", *Archivo español de* Arte, 1982, pp. 3-8.

CARDENAL, M., "Vicente Carducho", *Revista de Ideas Estéticas y Literarias,* n. 1950, pp. 87-100.

CARRETE PARRONDO, J., "El libro de retratos de Pacheco", *Goya,* 193-195, 1986, pp. 168-173.

CATURLA, M. L., "Documentos en torno a Vizencio Carducho", *Arte Español,* 1968-1969, pp. 146-231.

"Conmemoración del nacimiento de Pablo de Céspedes (1538) y de la muerte de Vicente Carducho (1638)", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* Serie III, 1, 1939, pp. 9-21.

COOK, H., "Pacheco, the Master of Velázquez", *Burlington Magazine*, XII, 1907, pp. 229-300.

CUEVAS, J. de las, "Francisco Pacheco y el `Arte de la Pintura´", *Archivo Hispalense,* 72-73, vol. XXIII, 956, pp. 9-65.

GAMBACORTA, A., "Arte in puglia. Vicencio Carducci", *Tempi Nostri,* 11, 1967.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., "Consideraciones acerca de una hipotética biblioteca de Francisco Pacheco a través del Arte de la Pintura", en *Programas iconográficos..., ob. cit.,* pp. 42-61.

HIDALGO BRINQUIS, M. C., "Franciso Pacheco y el mundo clásico: la técnica de la pintura al temple en el camarín del tercer duque de Alcalá en la casa de Pilatos de Sevilla", en AA. VV., *La visión del mundo clásico..., ob. cit.,* pp. 199-212.

KUBLER, G., "Vicente Carducho´s allegories of painting", *The Art Bulletin,* 4, vol. XVII, 1965, pp. 439-445.

LEFORT, P., "Francisco Pacheco", en BLANC, CH., BURGER, W., MANTZ, P., VIARDOT, L., LAFOR, P., *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole*, Paris, 1869, pp. 1-4.

LÓPEZ TORRIJOS, R., "Las ocho fábulas pintadas por Pacheco", *Archivo Español de Arte*, 198, 1977, pp. 167-170.

MAIO, R. de, "Vasari, Pacheco e la controriforma spagnola", en AA. VV., *Il Vasari storiografo..., ob. cit*., pp. 449-456.

MARTÍ Y MONSÓ, J., "Dos cartas de Francisco Pacheco", *Estudios histórico-artísticos,* Valladolid-Madrid, 1901, pp. 37-41.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Vicente Carducho, pintor de la religiosidad hispánica. (A propósito de su obra vallisoletana)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* n. XXV, 1959.

MARTÍNEZ RIPOLL, A., "Un `discurso´ inédito de Vicente Carducho", *Revista de Ideas Estéticas,* 141, vol. XXXVI, 1978, pp. 83-91.

MULLER, P. F., "Francisco Pacheco as a painter", *Marsyas*, 10, 1961, pp. 34-44.

PINEDA, M. V., "Retórica y literatura artística de Francisco Pacheco*", Archivo Hispalense*, n. 230, 1992, pp. 81-93.

RODRÍGUEZ MARÍN, F., *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez,* Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923.

SALAZAR, C., "El testamento de Francisco Pacheco*", Archivo español de Arte y Arqueología*, n. 11, 1928, pp. 155-160.

SANCHO CORBACHO, A., "Francisco Pacheco, tratadista de Arte", *Archivo Hispalense,* 70, vol. XXIII, 1955, pp. 121-146.

SORIA ORTEGA, A., "Sobre biografismo en la época clásica: Francisco Pacheco y Paulo Jovio", 1616. *Anuario de la Sociedad Española de literatura general y comparada,* 1981, pp. 123-143.

TUBINO, F. M., "Francisco Pacheco", *Bellas Artes*, 32 y 33, mayo de 1867.

TUBINO, F. M., *Pablo de Céspedes.,* Madrid, Imp. Manuel Tello, 1868.

URMENETA, F., "Francisco Pacheco, gloria del genio, Leonardo español", *Archivo Hispalense*, 1956, pp. 9-40.

URMENETA, F. de, "Directrices teológicas ante el arte sagrado y las teorías de Pacheco", *Revista de Ideas Estéticas,* 71, vol. XVIII, 1960, pp. 47-59.

URMENETA, F. de, "Francisco Pacheco, gloria del genio, Leonardo español", *Archivo Hispalense,* 1956, pp. 9-40.

VALDIVIESO, E., *Francisco Pacheco,* Sevilla, Edición de la Caja de Ahorros de San Fernando, 1990.

VOLK, M. C., *Vicente Carducho and Seventeenth Century Castilian Painting (tesis doctoral),* Nueva York, Londres, Yale University, 1973.

ZARCO DEL VALLE, "Un opúsculo de Pacheco", *El arte en España,*vol. III, 1865, pp. 29-38.

5. FUENTES Y DOCUMENTOS

BUTRÓN, J. de, *Discursos Apologéticos en que se defiende la Ingenuidad del Arte de la Pintura, que es liberal y noble de todos derechos,* Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey, 1626.

BUTRÓN, J. De, *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores,* impreso sin fecha ni lugar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. [Texto reproducido en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura..., ob. cit.,* pp. 221-233].

CARDUCHO, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias,* 1633. [IDEM, ed. prólogo y notas de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979].

CASAS, C. de las, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana...*, Sevilla, Alonso Escribano, 1570. [IDEM, ed. facsímil, Madrid, Istmo, 1988].

CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de bellas artes en España,* 6 vols., Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800. [idem, ed. fac., prólogo de Miguel Morán Turina, Madrid, Istmo-Akal, 2001].

CERVERA DE LA TORRE, A., *Testimonio auténtico y verdadero de las cosas notables que passaron en la dichosa muerte del rey N. S. Don Felipe II...,* Madrid, 1600.

CÉSPEDES, P. de, *Poema de la Pintura,* 1604. Fragmentos recopilados y editados por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico..., ob. cit.,* vol. V, pp. 269-352.

CÉSPEDES, P. de, *Discurso de la comparación de la Antigua y Moderna Pintura,* 1604. Fragmentos recopilados y editados por CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico..., ob. cit.,* vol. V, pp. 269-352.

CORNEJO, F. et alii., *Copia de los pareceres y censuras de los reverendísimos padres maestros y señores catedráticos de las insignes universidades de Salamanca y de Alcalá, y de otras personas doctas, sobre el abuso de las figuras, y pinturas lascivas y deshonestas, que se muestra, que es pecado mortal pintarlas, esculpirlas y tenerlas patentes donde sean vistas,* Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1632. [En él se incluye el *Parecer del padre Fray Iosephe de la Cerda, Lector de Teología en su casa, de Salamanca,* 1631].

COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611. [IDEM, *Tesoro de la Lengua castellana o española según la impresión de 1611 con las adiciones de Benito Remigio*

Noydens en la de 1674, ed. preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943; ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, 1998].

DÍAZ DEL VALLE, L., O*rigen e ilustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo*..., Madrid, 1656.

Diccionario de Autoridades, 6 vols., Real Academia Española, Madrid, imprenta de Francisco del Hierro, 1726-1739. [IDEM, ed. facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos, 1990].

ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P., *Historia, antigüedades y grandezas de la... ciudad de Sevilla,* Sevilla, 1627.

ESPINOSA Y MALO, F. L. de, *El pincel cuyas glorias descrivía...,* Madrid, por Francisco Sanz, 1681. [Texto reproducido en CALVO SERRALLER, F. *Teoría de la pintura..., ob. cit*., pp. 553-567].

GARCÍA HIDALGO, J., *Principios para estudiar el arte de la pintura*..., Madrid, 1691. [IDEM, Madrid, Instituto de España, 1965].

GUEVARA, F. de, *Comentarios de la Pintura,* (1560 aprox.), ed. Antonio Ponz, Madrid, por Don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y compañía, 1788. [IDEM, a cargo de Rafael Benet, Barcelona, 1948].

GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1600.

HOLANDA, F. de, *Da Pintura antigua,* Lisboa, 1548. [IDEM, Oporto, ed. Renascenza Portuguesa, 1930]. *Libro de la Pintura Antigua compuesto por un famoso varon portugués, grande y excellente pintor, llamado Francisco de Olanda,* traducción castellana de Manuel Denis (o Diniz), 1548. [IDEM, Madrid, Academia de S. Fernando, 1921].

JÁUREGUI, J. de., "Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga", en *Rimas* (XXXI), Sevilla, por Francisco de Lyra Varreto, 1618. [Texto reproducido en CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la pintura..., ob. cit.*, pp. 151-162].

LOPE DE VEGA, F., Memorial Informatorio por los pintores en el pleito que tratan con el Señor de su Magestad, en el Real Consejo de Hazienda, sobre la exempción del arte de la Pintura, en Madrid, por Iuan González, 1629. [Texto reproducido por CALVO SERRALLER, F., Teoría de la pintura..., ob. cit., pp. 341-345].

MARTÍNEZ, F., *Introducción al conocimiento de las Bellas Artes o Diccionario Manual de Pintura, Escultura, Arquitectura, Grabado, etc. con la descripción de sus mas principales asuntos,* Madrid, por la Viuda de Escribano, 1778. [IDEM, ed. facsímil con estudio de M. Alvar Ezquerra, Málaga, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Madrid, Arco/Libros, 1989].

MARTÍNEZ, J., *Discursos Practicables del Nobilísimo arte de la Pintura* (escrito alrededor de 1675), ed. de V. Carderera, Madrid, 1866. [IDEM, ed. de Julián Gállego, Madrid, Akal, 1988 (1950)].

MAYANS Y SISCAR, G., *Arte de Pintar*, Valencia, 1776, publicado en Madrid, 1854. [IDEM, ed. de Aurora León, Madrid, Universidad de Huelva y Ediciones Cátedra, 1996].

Memorial de los pintores de la Corte a Felipe III sobre la creación de una Academia o Escuela de Dibujo (¿1619?), impreso sin fecha ni lugar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. [Texto reproducido por CALVO SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura..., ob. cit.*, pp. 169-177, según el publicado por CRUZADA VILLAAMIL, G., "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII", *El Arte en España,* nº 132, 1866, pp. 167 y ss.]

NEBRIJA, E. A. de, *Diccionario latino-español*, Salamanca, 1492. [IDEM, ed. facsímil, estudio de G. Colón y A. Soberanas, Barcelona, Puvill editor, 1979].

NEBRIJA, E. A. de, *Vocabulario español-latino,* Salamanca, ¿1495?. [IDEM, ed. facsímil de la Real Academia España, Madrid, 1951; reeditado en 1989].

PACHECO, F., *A los profesores del arte de la pintura,* opúsculo impreso en Sevilla el 16 de julio de 1622. [Texto reproducido por CALVO

SERRALLER, F., *Teoría de la Pintura..., ob. cit.,* pp. 185-191, según la trascripción de ZARCO DEL VALLE, M., "Un opúsculo de Pacheco", en *El arte en España,* vol. III, 1865, pp. 29-38].

PACHECO, F., *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, S. Fajardo, 1649. [*Arte de la pintura..., de Francisco Pacheco según el manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638,* publicado por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de D. Juan, 1856; *Arte de la Pintura*, ed., introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990].

PALENCIA, A. de, *Universal Vocabulario en latín y en romance*, Sevilla, 1490. [IDEM, ed facsímil, Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967].

PALOMINO, A., *El Museo pictórico y Escala Óptica. Tomo I: theorica de la pintura en que se describe su origen... y se aprueban con demostraciones mathematicas y filosoficas, su mas radicales fundamentos,* Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, 1715. [IDEM, Madrid, Aguilar, 1988 (1947)].

PALOMINO, A., *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II: practica de la pintura, en que se trata de el modo de Pintar a el Oleo, Temple, Fresco y de la perspectiva común, la de techo, angulos, teatros y monumentos en perspectiva... Tomo III: El Parnaso español pintoresco laureado,* Madrid, por la viuda de Juan García Infançon, 1724. [IDEM, Madrid, Aguilar, 1988 (1947)].

REBOLLEDO, L., *Primera parte de cien oraciones fúnebres,* Madrid, 1600.

REJÓN DE SILVA, D. A., *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los Aficionados y uso de los Profesores*..., en Segovia, Imprenta de D. Antonio Espinosa, 1788. [IDEM, ed. facsímil, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1985].

REJÓN DE SILVA, D. A., *La pintura. Poema didáctico en tres cantos,* Segovia, por Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1786.

TERREROS Y PANDO, E., *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes,* 3 vols., Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra, Hijos y

Compañía, 1787. [IDEM, ed. facsímil., Madrid, Arco Libros, S. A., 1987].

NO ESPAÑOLES

ALBERTI, L. B., *De Pictura* (escrita en 1436; edición latina, publicada junto a los tratados de Vitruvio y Gáurico), Basilea, 1540. [IDEM, *Los tres libros de la pintura,* en *El tratado de la Pintura y los tres libros que sobre el mismo arte escribio Leon Bautista Alberti traducidos é ilustrados por Don Diego Antonio Rejón de Silva, caballero maestrante de la Real de Granada y académico de honor de la Real Academia de San Fernando,* ed. fac., Introducción de Valeriano Bozal, Murcia, Colegio de Aparejadores y Arquitectos, 1980, pp. 197-266].

ARMENINI, G. B., *De veri precetti della pittura libri III,* Rávena, presso F. Tebaldini, 1587. [Traducción española, introducción y notas de M ª Carmen Bernández Sanchís, Madrid, Visor, 1999].

BALDINUCCI, F., *Vocabolario toscano dell´Arte del Disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci non solo della pittura, scultura & architettura ma ancora di altre arti a quelle subordinate e chie abbiano per fondamento il Disegno..., opera di Filippoo Baldinucci fiorentino*, Florencia, per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.

BORGHINI, V., *Il Riposo, in cui della pittura e della scultura si favella*, edición Príncipe Florencia, Marescotti, 1584. [Puede consultarse la ed. de M. Rosci, Milán, 1967].

BORROMEO, C. [san], *Instructiones fabricae et superllectillis ecclesiasticae libri II*, Milán, Pacificum Pontium, 1577.

BORROMEO, F., *De Pictura Sacra libri duo*, Milán, 1624. [IDEM, *Della pittura sacra*, ed. de Barbara Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994].

CASTIGLIONE, B., *Il Cortegiano*, Venecia, presso Aldo Romano e Andrea Asolo, 1528. [ed. actual de Mario Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994].

CELLINI, V., *Due trattati, dell´oreficeria e della scultura*, Florencia, ed. V. Ponizzi e M. Peri, 1568. [IDEM, *Tratados de orfebrería, escultura, dibujo y arquitectura,* prolog. de F. Checa Cremadoes, Madrid, Akal, 1989].

CENNINI, C., *Il Libro d´arte*, comentado y anotado por Franco Brunello, introducción de Licisco Magagnato, Vicenza, Neri Pozza, 1982. [IDEM, trad. española de Fernando Olmeda Latorre sobre la edición de F. Brunello y L. Magagnato de 1982, Madrid, Akal, 1988].

DANTI, V., *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l´arte del disegno*, Florencia, Giunti, 1567. [Puede consultarse en *Trattati d´arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controrriforma*, I, ed. de P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960].

DOLCE, L., *Dialogo della pittura intitolato L´Aretino nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di esempi le pari necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono con esempi di pittori antichi e moderni en el fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divino Tiziano,* Venecia, Gabriel Giolito de´Ferrari, 1557. [Puede consultarse en BAROCCHI, P., *Scritti d´arte del Cinquecento,* Nápoles, 1971].

DOLCE, L., *Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona delle qualita, diversità e propietà de i colori,* Venecia, apresso Gio. Battista, Marchio Sessa e fratelli, 1565.

DURERO, A., *Della Simmetria dei Corpi Humani,* Venecia, 1591. [IDEM, *Lettres et écrites Theoriques. Traité des proportions,* ed. francesa, Paris, Hermann, 1964; *De la medida*, ed. de Jeanne Peiffer, trad. española, Madrid, Akal, 2000].

FICINO, M., *Sobre el furor divino y otros textos*, edición de Pedro Azara, Barcelona, Anthropos, 1993.

FABRIANO, G. Da, *Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de´ quali si ragiona de le parti morali et civili appartenenti a Letterati, Cortigiani... nel secondo si ragiona degli errori de´ Pittori circa l´historie con molte annotatione fatte sopra il giudizio universale dipinto dal Buonarroti,* Camerino, 1564. [Se puede consultar en *Trattati*

d´arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controrriforma, II, ed. de P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961].

LOMAZZO, G., *Trattato dell´arte della pittura,* Milán, G. P. Ponzio, 1584. [IDEM, ed. de G. Gismondi, Roma, 1944].

MARINELLI, G., *Dittionario di tutte le voci italini usade da´migliori scrittori antichi, et moderni, tratto da´propii scritti di M. Giovanni Marinnelo & aggiunto nuovamente al Calepino*, Venetia, appresso Nicolo Bevilacqua, 1568.

MOLANUS, I., *De historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusus,* Lovaina, Hiernium Welleus, 1570.

MIGUEL ÁNGEL, *Correspondencia (1475-1564),* publicada por BAROCCHI, P. Y RISTORI, R. (ed.), *Il carteggio dei Michelangelo*, 5 vols., Florencia, Sansoni, SPES, 1965-1983.

MIGUEL ÁNGEL, *Poemas (1475-1564)*, publicadas por GIRARDI, E. N., *Rime*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

NÚÑEZ, F., *Arte da pintura, symmetria e perspectiva*, Lisboa, 1615.

ORLANDI, P. A., *Abecedario pittorico*, Bolonia, ed. Constantino Pisarri, 1704.

OTONELLI, G. D. Y BERRETINI, P., *Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, Florencia, Bonardi, 1652.

PALEOTTI, G., *Discorso intorno le imagini sacre e profane, diviso in 5 libri, cove si scuprono varii abusi loro e si dichiara el mondo che cristianamente si dee osservare nelle chiese e ne´ luoghi pubblici,* Bolonia, Benacci, 1582. [Puede consultarse en *Trattati d´arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controrriforma,* II, ed. de P. Barocchi, Bari, Laterza, 1961].

PINO, P., *Dialogo di Pittura*, Venecia, Gherardo, 1548. [IBIDEM ed. crítica, introducción y notas de Rodolfo y Anna Pallucchini, Venecia, Guarnati, 1946; ed. crítica de Susana Falabella, Roma, Lithos, 2000].

PLINIO, *Historia naturale di Caio Plinio secondo*, ed. de C. Landino, Venecia, M. dei Sessa y P. di Ravani, 1516. [IDEM, traducción española de Francisco Hernández y Gerónimo de Huerta, Madrid, Visor, 1999].

RIPA, C., *Iconologia, overo decrittione dell´Imagini universali cavate dall´Antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa Perugino...*, Roma, Heredi di Gio. Gigliotti, 1593, 2 vols. [IDEM, traducción española y ed. de Juan y Yago Barja, prólogo de Adita Allo Manero, Madrid, Akal, 1996].

SANZIO, Rafael, *Tutti gli scritti*, ed. de Ettore Camesasca, Roma, Officina, 1994 (1483-1520).

VAN MANDER, K., *Het Schilder-Boeck,* Haarlem, voor Paschier van Westbusch, 1604. [*Les livres des peintres de Carel van Mander: vie des peintres et graveurs flamands, hollandais et allemands, traduite sur l´edition originale neerlandaise* de 1604..., par Henry Hymans, ed. facísmil de la traducción francesa de París, 1884, Amsterdam, APA, 1979; *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, traducción y edición crítica de Ricardo de Mambro Santos, Roma, Apeiron, 2000].

VARCHI, B., *Due Lezzioni... nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piú nobile arte la Scultura, o la Pittura, con una lettera d´esso Michalgnolo, & piú altri eccellentiss pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta,* Florencia, Accademica Fiorentina, 1549. [Puede consultarse en *Trattati d´arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controrriforma,* I, ed. de P. Barocchi, Bari, Laterza, 1960].

VARCHI, B., *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittrura*, Florencia, Torrentino, 1546. [IDEM. *Lección sobre la primacía de las artes,* traducción española, estudio preliminar de Cristóbal Belda Navarro, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1993, reprod. fac. de la ed. de Madrid, Imprenta de E. Bieco, 1753].

VARCHI, B., *Libro della Beltà e Grazia,* escrito alrededor de 1543. [Se puede consultar en BAROCCHI, P., *Trattati d´arte del Cinquecento..., ob. cit.*, vol. I, pp. 83-91].

VASARI, G., *Le vite de più eccelenti architteti, pittori et scultori Italiani,* Florencia, edición de L. Torrentino, 1550; 2º ed. aumentada, Florencia, 1568. [*Le Vite de´più eccellenti pittori scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Florencia, 1906, 9 vols; ed. facsímil, al cuidado de P. Barocchi, Florencia, 1981; ed. e introducción de Maurizio Marini, Roma, Grandi Tascabili Economici, 1993[2] (1991); ed. española *Vidas de artistas ilustres completas,* 5 vols., Barcelona, Ed. Iberia, 1957; *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002].

VINCI, L. da, *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci..., con la Vita dell´istesso autor scritta da Rafaelle Du Fresne* (anterior a 1519), "edito princeps" a cargo de Raphael Trichet du Fresne, Paris, Langlois, 1651. [T*he Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. de J. P. Richter, ed. facsímil de la publicada en Londres en 1883: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Nueva York, Dover, 1970, 2 vols.; 1º traducción española, *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti,* traducción y edición de Diego Antonio Rejó9n de Silva, Madrid, Imprenta Real, 1784 (ed. facsímil, Barcelona, Altafulla, 1999; *Tratado de pintura*, Madrid, Nacional, 1979; ed. de Ángel González García, Madrid, Akal, 1998[4] (1989)].

ZUCCARO, F., *L´idea de´pittori, scultori, et architetti divisa in due libri,* Turín, 1607. [Puede consultarse la ed. de Olschki, Florencia, 1961].

MENU SALIR

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII)

VOL. III

Doctoranda: Nuria Rodríguez Ortega
Directora: Dra. Aurora Miró Domínguez
Tutor: Dr. Eugenio Carmona Mato

Málaga, 2002

MENU SALIR

ÍNDICE Y PARTES DEL TESAURO

SECCIÓN 1. INDICACIONES PREVIAS Y NOTAS INTRODUCTORIAS..... 7

SECCIÓN 2. SISTEMATIZACIONES TIPOLÓGICAS.....15

2.1. TIPOS DE CONCEPTOS.....17

2.1.1. TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA DESDE UN ENFOQUE TEÓRICO 19

2.1.2. ESTRUCTURA ONTOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA Y SISTEMA ATRIBUTIVO 23

2.1.3.CONCEPTO DE PINTURA (fig. 1).....37

2.2. TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA 43

2.3. TIPOS DE TEORÍAS Y DE MARCOS DE TEORIZACIÓN 51

2.4. TIPOLOGÍA DE RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS 61

[TES. I] ÁMBITO TERMINOGRÁFICO 69

SECCIÓN 3. REPRESENTACIONES CONCEPTUALES: MACROESTRUCTURA Y SISTEMAS NOCIONALES.....71

3.1. MACROESTRUCTURA GENERAL (estructura y mapa conceptual) 73

3.2. DESARROLLO ESTRUCTURAL DEL SISTEMA DE CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS 83

3.3. SISTEMAS NOCIONALES ESPECÍFICOS (representación gráfica y jerárquica)..... 137

SECCIÓN 4. CORPUS CONCEPTUAL..... 221

4.1. CORPUS DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS..... 223

4.2. CORPUS DE TIPOLOGÍAS 285

4.2.1 CORPUS DE TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES 287

4.2.2 CORPUS DE TIPOLOGÍAS DE RELACIONES..... 487

4.2.3 CORPUS DE TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS 533

4.3. CORPUS DE MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TIPOS DE TEORÍAS 587

4.4. CORPUS DE CONCEPTOS 731

[TES. II] ÁMBITO LEXICOGRÁFICO.....1177

NOTA INTRODUCTORIA E INDICACIONES PREVIAS 1179

SECCIÓN 5. CORPUS LÉXICO.....1187

MENU SALIR

SECCIÓN 1. INDICACIONES PREVIAS Y NOTAS INTRODUCTORIAS

MENU SALIR

1. Indicaciones previas[1]

- Puesto que el tesauro que constituye este volumen se expone como parte de la presente tesis doctoral, remitimos a la sección III del vol. II para las cuestiones relativas a su concepción, estructura y funcionamiento, en la medida en que dicha sección se ha desarrollado a modo de guía y protocolo de uso del mismo. No obstante, realizaremos algunas indicaciones previas relacionadas, fundamentalmente, con la restricción y selección de su contenido, de acuerdo con las razones que quedaron expuestas en la Introducción (vol. I).
- Entendiendo, pues, este tesauro como la presentación de un instrumento plenamente constituido en cuanto tal, íntegramente establecido en sus secciones, estructuras, funcionamiento, etc., pero abierto -en virtud de su carácter prospectivo-, a futuras investigaciones que deberán ir ampliando e incrementando de modo progresivo su corpus terminológico y conceptual, hemos seleccionado para la esta exposición nueve ámbitos semántico-nocionales[2] del conjunto global que constituye su estructura cognoscitiva (secciones 3.1 y 3.2).

[1] Por lo que respecta a los criterios que se han seguido en la configuración y presentación de la sección lexicográfica (sección 5), véanse sus indicaciones previas en la s pp. 1179 y ss.

[2] En concreto: [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística*; [HH-17] *Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados*; [HD] *Estructura de conocimiento y ámbito profesional: sistema (s) de las artes y dominio de la pintura*; [GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística;* [GF-24] *Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística*; [SM-36] *Modos y Maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas*; [SM-37] *Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica*; [SU-38] *Materias y materiales pictóricos*; [SU-39] *Instrumentos pictóricos*.

- De estos nueve ámbitos, tres se presentan desarrollados en su totalidad[3]; lo que implica que se han incorporado tanto las representaciones gráficas de sus respectivas estructuras nocionales (sección 3.3.) como el volumen completo de sus conceptos y términos, cuyos registros son los que conforman propiamente la sección 4.4. Asimismo, la sección 4.1., dedicada a los registros de las categorías y subcategorías semánticas, se encuentra constituida por las que articulan y vertebran estos tres ámbitos.

- Los otros seis sólo aparecen desarrollados en lo que concierne a la representación gráfica de sus estructuras nocionales (sección 3.3.), en las que se han incluido notas aclaratorias y descriptivas a fin de clarificar la configuración del ámbito y las características de los conceptos que los integran. Estas notas compendian buena parte de la información contenida en los registros (no incorporados) de dichos ámbitos.

- Las restantes secciones que constituyen el tesauro no han sido objeto de selección o restricción, por lo que en ellas se encuentra expuesta la totalidad de sus informaciones y de sus contenidos. Con todo, también quedan abiertas a futuras ampliaciones y desarrollos, respondiendo así al carácter abierto y progresivo que define en su esencia este tesauro.

- Para la ordenación de los registros que conforman las subsecciones de la sección 4 se ha adoptado el criterio alfabético, disponiéndose éstos, por tanto, en función de su *término de entrada*, que es el mismo que aparece en las secciones dedicadas a la representación gráfica de las sistematizaciones tipológicas (sección 2) y de las estructuras nocionales (sección 3.3).

  Téngase en cuenta, no obstante, que los registros que no son conceptos o tipologías conceptuales en sí mismas sino categorías clasificatorias -ej.: [C-1] *Conceptos según su naturaleza o condición teórica*- se

[3] En concreto: [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística*; [GF-23] *Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística*; [SM-36] *Modos y Maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas.*

disponen al principio de la subsección, seguidos del resto de los registros conceptuales que la integran.

Asimismo, en la sección 4.1, se sitúan en primer lugar los registros de las categorías y subcategorías -ordenados alfabéticamente-, y a continuación, si los hubiese, los registros de las marcas de faceta.

- Por último, señalaremos dos aspectos que afectan a esta edición impresa del tesauro. En primer lugar, y por lo que concierne a la presentación del corpus de registros (sección 4), hemos procurado corregir la serie de desconfiguraciones que experimentan los archivos cuando éstos son exportados desde los documentos en lenguaje html en los que han sido generados al editor de textos con el que hemos trabajado para transformar el documento originario en un formato de texto convencional. Téngase en cuenta que, por lo que respecta a la edición de textos, todavía existen ciertos parámetros que el lenguaje html no contempla -por ejemplo, el salto de página-, de ahí la necesidad de trabajar con un editor para su versión impresa.

  Con todo, y pese a nuestros esfuerzos para que esta adaptación resultase lo más depurada posible, buscando una disposición formal y visual al mismo tiempo cómoda y atractiva, nos ha sido imposible evitar ciertas distorsiones que, si bien no entorpecen la lectura, nos hubiese gustado eludir en aras de una mayor pulcritud del texto.

- El segundo aspecto se refiere al color. Aunque el grueso del tesauro se presenta, tanto en su versión digital como impresa, en color, para esta exposición sólo se han conservado en su gama originaria aquellas secciones en las que el componente cromático constituye en sí mismo un factor de información, y, en consecuencia, su presencia resulta ineludible. Por lo que concierne, en cambio, al corpus de registros (sección 4), donde el color sólo nos indica la presencia de enlaces hipervinculados, se exponen en color únicamente las 75 primeras páginas, a modo de ilustración, el resto se ha impreso en escala de grises.

2. Símbolos y convenciones ortotipográficas utilizadas

2.1. Generales

(...) información sobre el concepto

[...] información sobre el término

/.../ información que afecta conjuntamente al término y al concepto

Un concepto representado mediante una forma terminológica en cursiva nos indica que se trata de la misma unidad conceptual que la representada por el término bajo el cual se sitúa –de ahí que mantengan el mismo código de referencia-, y que, por tanto, funciona en el discurso como su sinónimo terminológico. En el caso de que dicha unidad en cursiva vaya seguida de una determinación entre paréntesis relativa a algún autor (véanse códigos en el apartado 4), nos encontraremos, entonces, ante un equivalente conceptual, cuyo término representativo también es susceptible de funcionar como sinónimo en el discurso. El conjunto de estas formas terminológicas que pueden funcionar como sinónimos es lo que llamamos en este tesauro *familia de términos* o *campo denominativo* [v. figs. 36 y 43, vol. II].

El orden que se ha seguido en la disposición de estos términos sinónimos es el siguiente: en primer lugar, los términos específicos; en segundo lugar, los términos no específicos -expresiones del léxico general en función terminológica, voces metafóricas, etc.-; y, en tercer lugar, los equivalentes terminológicos pertenecientes a otras lenguas. Por su parte, las formas léxicas que conforman cada uno de estos tres subgrupos se encuentran ordenadas alfabéticamente.

Los términos seleccionados como términos-entrada para representar un determinado concepto se han dispuesto en versalitas y en color rojo oscuro. En el caso de que la forma lingüística con la que se designa el concepto no pueda ser considerada propiamente un término específico del vocabulario pictórico-artístico, entonces se sustituye la versalita por la minúscula, haciendo así visualmente explícita esta ausencia de especificidad terminológica [v. fig. 39, vol. II].

Asimismo, y por lo que concierne a la información codificada según los signos ortográficos antes señalados, hemos procedido a situar en primer lugar la información de carácter conceptual y después la terminológica, disponiéndose siempre en último lugar, si la hubiese, la determinación relativa al autor. Ej.: caudal (2b) (met.) (Pac.)

2.2. Para la codificación de información conceptual

a) Para representar la condición jerárquico-cualitativa o estimación valorativa de los diferentes conceptos:

(*)	concepto priorizado
(º)	concepto cualificado o valorado positivamente
(#)	concepto descalificado o valorado negativamente

c) para representar la naturaleza o tipología a la que pertenecen los conceptos:

(≠)	falso equivalente conceptual
(«)	reinterpretación conceptual
(met.)	concepto metafórico
§	especificación conceptual

2.3. Para la codificación de información terminológico-lingüística

[ret.]	carácter poético-literario de la expresión utilizada
[met.]	término metafórico
[mtn.]	término metonímico;
[act.]	forma terminológica actual y contemporánea (cuando difiere de la seiscentista)
[ort.]	variante ortográfica
[ant.]	término antiguo
[s.t.]	sin término específico**:** unidad lingüística conformada al efecto para representar un concepto que carece de designación específica, indicando, por tanto, la presencia de un vacío terminológico.
[it.]	término italiano
[lat.]	término latino / latinismo
[gr.]	helenismo
➢	expresiones y locuciones significativas o frecuentes de la unidad terminológica bajo la que se sitúa

2.3. Correlaciones, interconexiones y reenvíos

⇒	véase el resto de los términos sinónimos en [...]
☛	la jerarquía continúa en [...]
➘	categorías, subgrupos o conceptos relacionados
➔	en las sistematizaciones tipológicas (sección 2): categoría relacionada o vinculada
(*)	situado a la derecha de alguno de los términos pertenecientes al enunciado categorial (*nivelador*), indica que éste representa un concepto de los compilados en el tesauro y que, por tanto, cuenta con su propia entrada y registro individual. Generalmente, va seguido de su código de referencia identificativo que nos permite acceder mediante hipervínculo, si utilizamos la versión digital, a su posición correspondiente en la estructura conceptual.

3. Códigos empleados en la determinación pleonástica relativa a los autores

Al.	Alberti	**M. An**.	Miguel Ángel
Ar.	Aristóteles	**Med.**	Francisco de Medina
Arm.	Armenini		
Car.	Carducho	**Mel.**	Diego Meléndez (jesuita)
Ces.	Céspedes		
Dol.	Dolce		
Dur.	Durero	**Pac.**	Pacheco
G. Ríos	Gutiérrez de los Ríos	**Pal.**	Paleotti
		Pino	Pino
Gal.	Galeno	**Pl.**	Platón
Leo.	Leonardo	**Raf.**	Rafael
Lom.	Lomazo		
Vr.	Varchi		
Vs.	Vasari		

otros:

Ant.	Antigüedad
Ret.	Retórica

4. Fuentes: referencias abreviadas

CAR/Dia	CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura...*, Madrid, 1633.
PAC/Art	*Pacheco, F., Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, S. Fajardo, 1649.
ALBERTI, *De Pictura* (1540)	*De Pictura* (escrita en 1436; edición latina, publicada junto a los tratados de Vitrubio y Gáurico), Basilea, 1540.
ARMENINI, *De Veri precetti* (1587)	*De Veri precetti della Pittura libri III*, Ravenna, presso F. Tebaldini, 1587.
DOLCE, *Dialogo* (1557)	*Dialogo della Pittura di M. Ludovico Dolce, intitolato l´Aretino nel quale si ragiona della dignità...,* Venecia, Gabriel Giolito de´Ferrari, 1557.
DURERO, *Della Simmetria* (1591)	*Della Simmetria dei Corpi Humani*, Venecia, 1591.
GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, *Noticia* (1600)	*Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas...,* Madrid, Pedro Madrigal, 1600.
LEONARDO, *Trattato*	*Trattato della pittura di Leonardo da Vinci..., con la Vita dell´istesso autore scritta da Rafaelle Du Fresne* (anterior a 1519), "edito princeps" a cargo de Raphael Trichet du Fresne, Paris, Langlois, 1651.
LOMAZZO, *Trattato* (1584)	*Trattato dell´arte della Pittura,* Milán, G. P. Ponzio, 1584.
MOLANUS, *De historia SS. Imaginum* (1570)	*De historia SS. Imaginum et Picturarum, pro vero earum usu contra abusus...,* Lovaina, Hiernium Walleus, 1570.
PALEOTTI, *Discorso* (1582)	*Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in 5 libri...,* Bolonia, Benacci, 1582.
PINO, *Dialogo* (1548)	*Dialogo di Pittura,* Venecia, Gherardo, 1548.
PLINIO, *Historia Natural*	*Historia naturale di Caio Plinio secondo.*

RIPA, *Iconologia* (1593)	*Iconologia, overo descrittione dell´Imagini universali cavate dall´Antichità et da altri luoghi, da Cesare Ripa Perugino....,* Roma, Heredi di Gio Gigliotti, 1593.
VAN MANDER, *Le Livres des peintres*	*Les livres des peintres de Carel van Mander: vie des peintres et graveurs flamands, hollandais et allemands...,* Haarlem, voor Paschier van Westbusch, 1604.
VARCHI, *Lezzione* (1549)	*Due Lezzione... nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonattori...,* Florencia, Accademia Fiorentina, 1549.
VASARI, *Le Vite* (1568)	*Le vite de più eccelenti architteti, pittori et scultori Italiani,* Florencia, edición de L. Torrentino, 1550; 2º ed. aumentada, Florencia, 1568.

SECCIÓN 2. SISTEMATIZACIONES TIPOLÓGICAS

MENU SALIR

SECCIÓN 2. 1. TIPOS DE CONCEPTOS

MENU SALIR

2.1.1. TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA DESDE UN ENFOQUE TEÓRICO

[C-1] CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA

[C-1.1] CONCEPTOS NO TEÓRICOS

[C-1.2] CONCEPTOS TEÓRICOS (CONSTRUCTOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS)

[C-2] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA

[C-2.1] CONCEPTOS METATEÓRICOS

[C-2.1.1] CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS

→ § [C-3] PRÉSTAMOS CONCEPTUALES

[C-2.1.2] CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[C-2.1.2.1] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS): → § [O-1.7.4.9.2] en la *Estructura ontológica pictórico-artística* **[2.1.2]**

[C-2.1.2.2] CONCEPTOS AXIOMÁTICOS

[C-2.1.2.2.1] CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS

[C-2.1.2.2.2] AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) → § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS en la *Estructura ontológica pictórico-artística* **[2.1.2]**

[C-2.1.2.3] CATEGORÍAS DEFINICIONALES

[C-2.1.2.3.1] CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS

→ § [C-2.1.2.2.2] AXIOMAS DIRECTIVOS

[C-2.1.2.4] CRITERIOS O ARGUMENTOS

→ § [C-4.2.1] PROPIEDADES CONSTITUTIVAS

[C-3] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN Y TEORIZACIÓN

[C-3.1] PRÉSTAMOS CONCEPTUALES

→ § [C-2.1.1] METATEÓRICOS ASOCIADOS

[C-3.1.1] SEGÚN LA PROCEDENCIA DEL CONCEPTO O COMPONENTE SEMÁNTICO-NOCIONAL

[C-3.1.1.1] CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

[C-3.1.1.2] CONCEPTOS FILOSÓFICOS

[C-3.1.1.2.1] CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS

[C-3.1.1.2.2] CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

[C-3.1.1.2.3] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

[C-3.1.1.2.4] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA)

[C-3.1.1.2.5] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA)

[C-3.1.1.3] CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS

[C-3.1.1.4] CONCEPTOS MÉDICOS

[C-3.1.1.5] CONCEPTOS RETÓRICOS

[C-3.1.1.6] CONCEPTOS TEOLÓGICOS

[C-3.1.1.6.1] CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS

[C-3.1.2] PRÉSTAMOS CONCEPTUALES SEGÚN EL PROCESO DE CONCEPTUALIZACIÓN UTILIZADO

[C-3.1.2.1] CONCEPTOS METAFÓRICOS

[C-3.1.2.1.1] CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS)

[C-3.1.2.1.2] CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS)

[C-3.1.2.2] CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS

[C-3.2] CONCEPTOS METAFORIZADOS

[C-3.3] CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS (NO TEÓRICOS)

[C-3.4] CONCEPTOS REFORMULADOS

[C-4] CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA

[C-4.1] CONCEPTOS METADISCIPLINARES

[C-4.1.1] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS → § [O-1.7.3.5] OBJETOS TEMPORALES en la *Estructura ontológica pictórico-artística* **[2.1.2]**

[C-4.1.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS → véase § [O-.1.7.4.9.1] en la *Estructura ontológica pictórico-artística* **[2.1.2]**

[C-4.2] CONCEPTOS VINCULADOS

[C-4.2.1] PROPIEDADES CONSTITUTIVAS DE LA PINTURA
→ § [C-2.1.2.4] CRITERIOS O ARGUMENTOS

[C-5] CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA

[C-5.1] CONCEPTOS CUALIFICADOS

[C-5.1.1] CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES

[C-5.2] CONCEPTOS SUBORDINADOS

[C-5.3] CONCEPTOS DESCALIFICADOS

[C-5.4] CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS

[C-6] CONCEPTOS SEGÚN SU POSICIÓN EN EL SISTEMA

[C-6.1] CONCEPTOS GENÉRICOS O SUPERORDINADOS ("conceptos-padre")

[C-6.2] CONCEPTOS ESPECÍFICOS (especies o "conceptos-hijos")

[C-6.3] CONCEPTOS COORDINADOS (*siblings* o "conceptos hermanos")

[C-7] CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA SEMÁNTICO-NOCIONAL

[C-7.1] CONCEPTOS EQUIVALENTES O EQUIVALENTES CONCEPTUALES

[C-7.2] CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS O FALSOS EQUIVALENTES CONCEPTUALES

[C-7.3] REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES

[C-7.4] ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES

[C-8] CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN

[C-8.1] CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS

[C-8.2] CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA

[I] CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES

[I-1] CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES

[I-2] TIPOS DE TEORÍAS

[I-3] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[I-4] TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[I-5] RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[I-6] MARCOS DE TEORIZACIÓN

[I-7] MACROCONCEPTO

[I-8] TIPOS DE DISCURSOS (VÉASE SECCIÓN 2.2)

[I-9] RELACIONES INTRAESTRUCTURALES (VÉASE SECCIÓN 2.4)

MENU SALIR

2.1.2. ESTRUCTURA ONTOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA Y SISTEMA ATRIBUTIVO

Simbología utilizada

➔ Conceptos de Mikrokosmos (*ontology hooks*)
➔ Conceptos o categorías de la estructura artística
➔ Clasificación general de Sager y Kageura (1994 / 1995) en el contexto de la Terminología

➢ equivalente conceptual
[...] remisión hipervinculada al ámbito semántico-nocional asociado (sección 3)

ALL (NUDO SUPERIOR)

[O-1] OBJETOS ➢ ENTIDADES

[O-1.1] OBJETOS FÍSICOS ➢ ENTIDADES MATERIALES

[O-1.1.1] ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS (ámbito objetual de la pintura)

[O-1.1.2] MATERIAL

[O-1.1.2.1] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS [SU-38]

[O-1.1.3] ENTIDADES SEPARABLES

[O-1.1.3.1] ARTEFACTOS

[O-1.1.3.1.1] INSTRUMENTOS PICTÓRICOS [SU-39]

[O-1.1.3.1.2] OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS [NP]
→ § [O-1.1.4.1] OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES

[O-1.1.3.2] PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS [NE-57], [NE-60]
→ § [O-1.1.4.1.2] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES

[O-1.1.4] OBJETOS PERCEPTUALES

[O-1.1.4.1] OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES

[O-1.1.4.1.1] OBJETOS O PRODUCTOS ARTÍSTICOS [NP], [NE]
→ § [O-1.1.3.1] ARTEFACTOS
→ § [O-1.2] OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS

[O-1.1.4.1.2] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES [NE-59.1]
→ § [O-1.6.1] CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES
→ § [O-1.1.3.2] PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS.

[O-1.1.5] LUGARES

[O-1.1.5.1] LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS [E]

[O-1.1.5.1.1] NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS [HH-17]

→ § [O-1.1.5.2.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.5.2.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS.

[O-1.1.5.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS

[O-1.1.5.2.1] CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES [HH-17.1]

→ § [O-1.1.5.2.1] CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES

[O-1.1.5.2.1.1] CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ARTÍSTICOS [HH-17.2.1]

[O-1.15.2.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS (conceptos geográficos específicos) [HH-17.2]

→ § [O-1.5.1.1] NÚCLEO PICTÓRICO

→ § [O-1.5.2.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOGRÁFICO-ESPACIAL

[O-1.2] OBJETOS REPRESENTATIVOS Y FIGURATIVOS

[O-1.2.1] PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS DE LAS IMÁGENES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [NE-58]

[O-1.2.2] OBJETOS SIGNIFICATIVOS Y SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS) [NE-58]

[O-1.2.2.1] OBJETOS ICONOGRÁFICOS

[O-1.2.2.1.1] ICONOS [NE-58.1.4.5]

[O-1.2.2.1.2] ATRIBUTOS [NE-58.1.2.3.2]

[O-1.2.2.1.3] GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS [SA-35.2.2]

[O-1.3] OBJETOS PSICO-FÍSICOS ➢ ENTIDADES ANIMADAS

→ § [O-1.4] OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

[O-1.3.1] SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES [GA-21]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES

→ § [O-1.5.3.1] ROLES ARTÍSTICOS

→ § [O-1.7.3.1.1] GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN

→ § [O-1.7.4.3] FACULTADES (DESTREZAS, HABILIDADES Y CAPACIDADES)

→ § [O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES

[O-1.3.1.1] SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES SAGRADOS

[O-1.3.2] ESPECTADORES-RECEPTORES [RR-75]

[O-1.4] OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES ➢ ENTIDADES SUBJETIVO-PSICOLÓGICAS

→ § [O-1.3] OBJETOS PSICO-FÍSICOS

[O-1.4.1] POTENCIAS [GF-24], [RR-75.3]

[O-1.4.1.1] POTENCIAS GENERALES [GF-24.1.2]

[O-1.4.1.1.1] POTENCIAS COGNITIVO-INTELECTIVAS [GF-24.1.2.3.1.1]

[O-1.4.1.1.2] POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS [GF-24.1.2.3.1.2]

[O-1.4.1.1.3] POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS [GF-24.1.2.3.1.2]

[O-1.4.1.2] POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS [GF-24.1.3]

[O-1.4.2] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA [GF-24.2]

[O-1.4.3] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA Y EL CARÁCTER DE LOS ARTISTAS [GF-23.2]

[O-1.4.4] FACULTADES INTELECTIVO-ESPIRITUALES

→ § [O-1.7.4.3.2.1]

[O-1-5] OBJETOS SOCIALES

[O-1.5.1] ORGANIZACIONES

[O-1.5.1.1] SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS [GA-22.1]

[O-1.5.1.2] SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS [GA-22.2]

[O-1.5.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS

[O-1.5.2.1] CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES [HH-17.1]

→ § [O-1.1.5.2.1] CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES

[O-1.5.2.1.1] CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ARTÍSTICOS [HH-17.2.1]

[O-1.5.2.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS (conceptos geopolíticos específicos) [HH-17.2]

→ § [O-1.5.1.1] ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

[O-1.5.3] ROLES SOCIALES

[O-1.5.3.1] ROLES ARTÍSTICOS [GA]

[O-1.6] CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN [NE-59-2.3.1]

→ § [O-1.1.4.1.2] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES

→ § [O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

[O-1.6.1] CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES [NE-59.2]

→ § [O-1.1.4.1.2] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES

[O-1.7] OBJETOS MENTALES ➢ ENTIDADES NO MATERIALES

[O-1.7.1] OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS [BI-25.2.2]

[O-1.7.2] *IDEA* E IDEAS DE LA MÍMESIS [BI-26]

[O-1.7.3] OBJETOS REPRESENTACIONALES ➢ ENTIDADES REPRESENTACIONALES

[O-1.7.3.1] GRADOS (ACADÉMICOS)

[O-1.7.3.1.1] GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN ARTÍSTICA [GA-21]

→ § [O-1.3.1] SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES

[O-1.7.3.2] UNIDADES DE MEDIDA

[O-1.7.3.2.1] UNIDADES Y SISTEMAS DE MEDIDAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [SA-35.1]

[O-1.7.3.2.1.1] SISTEMAS DE PROPORCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [SA-35.1]

[O-1.7.3.3] OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE

[O-1.7.3.3.1] GÉNEROS Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES [MT-4.1]

→ § [C-2.1.2] CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS **[2.1.1]**

[O-1.7.3.3.2] RECURSOS LINGUÍSTICOS Y DE TEXTUALIZACIÓN [MT-4.2]

→ § [C-2.1.2] CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS **[2.1.1]**

[O-1.7.3.3.3] DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS [MT-5.2.5], [SF-30]

→ § [O-1.7.4.7.1] DOCTRINAS Y TEORÍAS

[O-1.7.3.4] OBJETOS LEGALES

[O-1.7.3.4.1] OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS [JS-79]

→ § [C-3.1.1.3] CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS

[O-1.7.3.5] CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES [JS-78]

[O-1.7.3.5.1] OBJETOS FINANCIEROS

[O-1.7.3.5.1.1] OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS [JS-78]

[O-1.7.3.5.2] OBJETOS COMERCIALES

[O-1.7.3.5.2.1] OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS [JS-78]

[O-1.7.3.5] OBJETOS TEMPORALES

→ § [C-4.1.1] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS

[O-1.7.3.5.1] CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES [HH-16.1]

[O-1.7.3.5.1.1] CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS [HH-16.2.1]

[O-1.7.3.5.2] CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS

[O-1.7.3.5.2.1] PERIODOS HISTÓRICO-ATÍSTICOS [HH-16.2]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [C-4.1.1] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS

[O-1.7.4] OBJETOS ABSTRACTOS ➢ ENTIDADES ABSTRACTAS

[O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS [TE-12]

→ § [O-1.7.4.9.2.1] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES (CONCEPTOS CRÍTICOS)

→ § [O-3.4.2.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

[O-1.7.4.2] ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS [SM-36]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

[O-1.7.4.3] FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) [GF-23.1]

→ § [O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES (CONCEPTOS CRÍTICOS)

→ § [O-3.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

→ § [O-1.7.4.4.1] CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS

[O-1.7.4.3.1] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES

[O-1.7.4.3.1.1] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES DE NATURALEZA INTELECTIVO-ESPIRITUAL [GF-23.2.2.1]

→ § [O-1.4] OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

[O-1.7.4.3.1.2] FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES DE NATURALEZA FÍSICA O EMPÍRICA

[O-1.7.4.3.2] FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [GF-23.1]

→ § [O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES (CONCEPTOS CRÍTICOS)

→ § [O-3.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

[O-1.7.4.3.2.1] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES [GF-23.1.2.2.2]

[O-1.7.4.3.2.2] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS [GF-23.1.2.4]

[O-1.7.4.3.2.3] FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS [GF-23.1.2.2.2.1], [GF-23.1.2.3]

[O-1.7.4.4] CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS

→ § [C-3.1.1.6] CONCEPTOS TEOLÓGICOS

→ § [C-3.1.1.2.3] CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

[O-1.7.4.4.1] CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS [GF-23.1.2.5]

→ § [O-1.7.4.3] FACULTADES (DESTREZAS Y HABILIDADES)

[O-1.7.4.5] OCUPACIONES

[O-1.7.4.5.1] CARRERAS Y PROFESIONES ➢ CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES (ámbito disciplinar y profesional) [HD]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.3] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

[O-1.7.4.5.1.1] CONCEPTOS PROFESIONALES Y DISCIPLINARES GENERALES [HD-18]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.3.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL

[O-1.7.4.5.1.2] ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES CONCRETAS [HD-20]

[O-1.7.4.5.1.2.1] ENTIDADES PROFESIONALES Y DISCIPLINARES ARTÍSTICAS [HD-19], [HD-20]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.3.2.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA

[O-1.7.4.5.2] OCUPACIONES LÚDICAS Y A-PROFESIONALES [HD-18.3.1]

[O-1.7.4.6] CAMPOS DE ESTUDIO ➢ ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO [HD]

[O-1.7.4.7] IDEOLOGÍAS

[O-1.7.4.7.1] DOCTRINAS ➢ DOCTRINAS Y TEORÍAS [MT-5.2], [SP]

→ § [C-3.1.2.1] CONCEPTOS METATEÓRICOS

→ § [O-1.7.3.3.3] DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS

[O-1.7.4.8] INFORMACIÓN ➢ ENTIDADES DE INFORMACIÓN

[O-1.7.4.8.1] PROCEDIMIENTOS

[O-1.7.4.8.1.1] MÉTODOS

[O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS (generales)

→ § [O-2.3.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[O-1.7.4.8.1.1.1.1] MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) [SM-36], [SM-37.3]

→ § [O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-2.1] ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-2.3.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[O-1.7.4.8.1.1.1.2] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS (axiomáticos directivos) [MT-6.2.2]

→ § [C-2.1.2.3.2] CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS

[O-1.7.4.8.1.1.1.3] CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS

[O-1.7.4.8.1.1.1.4] CONCEPTOS METODOLÓGICOS DIDÁCTICO-PEDAGÓGICOS [C]

[O-1.7.4.8.2] NORMAS

[O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [SP]

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-2.3] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS

→ § [O-2.1] ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[O-1.7.4.9] OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA

[O-1.7.4.9.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ➢ ENTIDADES CLASIFICADORAS

[O-1.7.4.9.1.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS GENERALES

[O-1.7.4.9.1.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS

→ § [O-3.2.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS

[O-1.7.4.9.1.2.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

→ § [O-1.7.4.9.2] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO

→ § [O-3.2.1.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

[O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA [HH-16]

→ § [O-1.7.3.5.2.1] PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-3.2.1.1.1] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA O HISTORIOGRÁFICA

→ § [C-4.1.1.1] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS

[O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL [HH-17]

→ § [O-1.1.5.2] ENTIDADES GEOGRÁFICAS

→ § [O-1.5.2] ENTIDADES GEOPOLÍTICAS

→ § [O-3.2.1.1.2] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

[O-1.7.4.9.1.2.1.3] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR [HD]

→ § [O-1.7.4.5.1] CONCEPTOS Y DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

→ § [O-1.7.4.6] ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO

→ § [O-3.2.1.1.4] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

[O-1.7.4.9.1.2.1.3.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL

→ § [O-1.7.4.5.1] CONCEPTOS Y DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

→ § [O-1.7.4.6] ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO

→ § [O-1.7.4.5.1.1] CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES

→ § [O-1.7.4.5.1.2] ENTIDADES Y DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

[O-1.7.4.9.1.2.3.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS [HD-20]

→ § [O-1.7.4.5.1.2] ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

[O-1.7.4.9.1.2.3.2.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA [HD-19]

→ § [O-1.7.4.5.1.2.1] ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.9.2.2] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES

[O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES [GA]

→ § [O-1.3.1] SUJETOS AGENTES (INDIVIDUALES)

[O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA [SM-36]

→ § [O-3.2.1.1.4] ESTILOS, MODOS MOVIMIENTOS, ESCUELAS

→ § [O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

→ § [O-3.2.1.1.3] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS

→ § [O-1.7.4.9.2.1] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES

→ § [O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES

[O-1.7.4.9.1.2.1.6] GÉNEROS PICTÓRICOS [NP]

→ § [O-1.1.3.1.2] OBJETOS O PRODUCTOS ARTÍSTICOS.

[O-1.7.4.9.1.2.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS

→ § [O-3.2.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS

→ § [O-1.1.1] ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS

[O-1.7.4.9.2] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)

→ § [O-3.2.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

[O-1.7.4.9.2.1] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES [MT-7.2]

→ § [O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

→ § [O-3.4.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.6] GÉNEROS PICTÓRICOS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

[O-1.7.4.9.2.2] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES [MT-7.1]

→ § [C-2.1.2.5] CRITERIOS O ARGUMENTOS

→ § [C-4.2.1] PROPIEDADES CONSTITUTIVAS

→ § [O-3.3.3] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

→ § [O-1.7.4.9.1.2.3.2.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA

[O-1.7.4.9.2.3] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES [GF-23.1], [GA-21.4].

→ § [O-1.7.4.3.2] FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.4.1] CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS

→ § [O-3.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

→ § [O-1.3.1] SUJETOS (AGENTES) INDIVIDUALES

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES

[O-2] EVENTOS Y ACTIVIDADES ➢ CONCEPTOS DE ACTIVIDAD (unidades de actividad) ➢ EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS

[O-2.1] ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [A]

→ § [O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-1.3.1] SUJETOS (AGENTES) INDIVIDUALES

→ § [O-1.1.2.1] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

→ § [O-1.1.3.1.1] INSTRUMENTOS PICTÓRICOS

→ § [O-1.1.3.1.2] OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICOS

→ § [O-2.3] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS

[O-2.1.1] ACTIVIDADES FÍSICAS

[O-2.1.1.1] ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [AF-47]

[O-2.1.1.2] ACTIVIDADES PERCEPTUALES

[O-2.1.1.2.1] ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA [RR-74]

→ § [O-1.3.2] ESPECTADORES-RECEPTORES

[O-2.1.2] ACTIVIDADES MENTALES [AF-46]

→ § [O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-1.3.1] SUJETOS (AGENTES) INDIVIDUALES

→ § [O-1.7.2] IDEA E IDEAS DE LA *MÍMESIS*

→ § [O-1.4.1] POTENCIAS

[O-2.1.2.1] ACTIVIDADES COGNITIVAS

[O-2.1.2.1.1] ACTIVIDADES COGNITIVAS GENERALES [AF-46.1.1]

[O-2.1.2.1.2] ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS [AF-46.2.2]

[O-2.1.2.1.2.1] ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS [AF-46.2.2.2]

→ § [O-1.7.1] OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS

[O-2.1.3] ACTIVIDADES SOCIALES

[O-2.1.3.1] EVENTOS O ACONTECIMIENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS [AF-48]

[O-2.1.4] ACTIVIDADES COMUNICATIVAS [RR]

→ § [O-1.3.2] ESPECTADORES-RECEPTORES

[O-2.2] REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS

[O-2.2.1] REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA [RR-74.2.2]

→ § [O-1.3.2] ESPECTADORES-RECEPTORES

→ § [O-1.4.1] POTENCIAS

[O-2.2.2] REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS [SU-38.5]

→ § [O-1.1.3.1.2] OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-1.1.2.1] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

[O-2.3] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-2.1] ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1.1] MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS

[O-2.3.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS [SM-37.3]

→ § [O-1.7.4.8.1.1.1] CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [O-2.1] ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [O-1.7.4.8.2.1] PRECEPTOS Y REGLAS

→ § [O-1.1.2.1] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

[O-2.3.1.1] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS GENERALES

[O-2.3.1.2] PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES

SISTEMA ATRIBUTIVO PICTÓRICO-ARTÍSTICO ➢ SISTEMA TERMINOLÓGICO-ATRIBUTIVO

[O-3] ATRIBUTOS ➢ PROPIEDADES

[O-3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA

[O-3.1.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS

→ § [O-1.7.4.9.2] CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)

→ § [L-4.1] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS

[O-3.1.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS

→ § [L-4.2] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS

[O.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU FUNCIÓN

[O-3.2.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS [AB-1]

→ § [O-1.7.4.9.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

→ § [L-4.3] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS

[O-3.2.1.1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS [AB-1.1]

→ § [O-1.7.4.9.1] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

→ § [O-3.1.1] ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS

→ § [L-4.3.2] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

[O-3.2.1.1.1] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN CRONOLÓGICA O HISTORIOGRÁFICA [AB-1.1.1]

→ § [1.7.4.9.1.2.1.1] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [L-4.3.2.1] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

[O-3.2.1.1.2] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL [AB-1.1.2]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.2] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

→ § [L-4.3.2.2] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL.

[O-3.2.1.1.3] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS [AB-1.1.3]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.5] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

→ § [L-4.3.2.3] TÉRMINOS ESTILÍSTICOS (en función clasificatoria)

[O-3.2.1.1.4] ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR [AB-1.1.4]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA

→ § [L-4.3.2.4] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR.

[O-3.2.1.2] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS

→ § [O-1.7.4.9.1.2.2] CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS

→ § [L-4.3.1] TÉRMINOS TAXONÓMICOS

[O-3.2.2] ATRIBUTOS ÚNICAMENTE DESCRIPTIVOS O CALIFICATIVO-CRÍTICOS: VÉASE § [O-3.1.1] Y § [O-3.1.2]

[O-3.3] ATRIBUTOS O PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN

[O-3.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

[O-3.3.1.1] ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES [AB-2.1]

→ § [O-1.7.4.9.1.2.1.4] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LOS ARTÍFICES

→ § [O-7.1.4.3.2] FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

→ § [L-4.1.1] VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES

[O-3.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS [AB-2.3] → § [O-3.4]

[O-3.3.3] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES [AB-2.2]

[O-3.3.3.1] ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS ARTES

→ § [L-4.2] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS ARTES

[O-3.4] TIPOS DE PROPIEDADES O ATRIBUTOS DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[O-3.4.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS [AB-2.3.1]

→ § [L-4.2.1] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS

[O-3.4.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS [AB-2.3.2]

→ § [O-1.7.4.9.2.1] CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

→ § [L-4.1.3] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[O-3.4.2.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS [AB-2.3.2.1]

→ § [O-1.7.4.1] CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍTICAS

→ § [L-4.1.3.1.1] TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS

[O-3.4.2.1.1] ATRIBUTOS ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS

[O-3.4.2.1.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO

[O-3.4.2.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO [AB-2.3.2.1.4], [AB-2.3.2.2.1]

→ § [L-4.1.3.1.2] TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS

[O-3.4.2.3] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES [AB-2.3.2.2]

[O-3.4.2.3.1] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS [AB-2.3.2.2.2]

[O-3.4.2.3.2] ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS [AB-2.3.2.2.3]

→ § [L-4.1.3.1.3] TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES

MENU SALIR

SECCIÓN 2.1.3. CONCEPTO DE PINTURA

MENU SALIR

DIVERSIFICACIONES Y REDEFINICIONES DEL CONCEPTO DE PINTURA

Dimensiones conceptuales de la pintura

Pintura-Oficio *(1)*

1. ARTE

1.A . Facultad P [F]

- Facultad profesional
- Facultad disciplinar teórico-científica

} Sagrada Teología

- Facultad disciplinar didáctico-pedagógica

1.B. Actividad *(2)*

- Mímesis, representación figurativa e imagen estética
- " Oficio" artístico (taller)

} Creación-producción del objeto artístico

2. ENTIDAD OBJETUAL P [E] ***(cosas artificiales, pintura como obra de labor*** *(4)* ***)***

- Entidad empírica: objeto
- Entidad empírico-visual: imagen representativa y estética

3. OBJETO TEÓRICO: construcción del concepto de pintura *(3)*

- Metafórica: compuesto artificial
- Sistemática
- Filosófica
- Lógica
- Teológica: pintura sagrada *(4)*

} partes esenciales: materia forma
partes integrales // accidentes

MENU SALIR

Especies pictóricas

→ **Especies [1]: *Jurisdicción [1]*** *(5)*: ***Arroyos de la Pintura***

⇢ **Disciplinas pictóricas** *(6)*

Especies [2]: **tipología de objetos pictóricos**

- **Pintura sagrada [1]** (7)

Jurisdicción [2](8)

Especies [3]: sistematización teórica *(9)*

Según la *manera de obrar* [1] *(10)*

Pintura (Científica)

Pintura (Casual-Prática): Pintura-oficio

Según la *manera de obrar* [[2]
(regla cristiana / supremo fin) *(11)*

Pintura Profana (*Pintura como solo arte*)

⇢ **Pintura Sagrada [2]** *(12)*

Redefiniciones y concepciones en torno a la pintura y al hecho pictórico

Instrumentalización y funcionalismo artístico

- **Pintura retórica**
  Discurso Visual
  (Pintura Sagrada)
  Sermón Visual: imágenes catequéticas y persuasivas

PinturaAcadémica *(13)*

Otras

(1) El tipo de pintura que, debido a su ejercitación puramente práctica, sin método ni razón, y ajena a la preceptiva teórico-científica y doctrinal propia del arte pictórico, se sitúa fuera de los márgenes del concepto de arte. En relación con esta cuestión, véase el ámbito semántico-nocional [SM-37], y en concreto las notas 7, 9 y 10.

(2) Multidimensionalidad del ejercicio pictórico: por una parte, actividad representativa que exige la aplicación de los conocimientos intelectuales relacionados con la perspectiva, la proporción y el resto de preceptos doctrinales que permiten la configuración de la imagen correcta; que implica, asimismo, una actividad especulativa selectiva y racionalizadora; y que demanda una sensibilidad estética adecuada; y, por otra parte, conjunto de operaciones técnico-materiales asociadas al "oficio" artístico propiamente dicho, de carácter exclusivamente manual, práctico y empírico.

(3) "[...] llamar a la escultura sustancia es error, porque la sustancia de las cosas no se ve ni se percibe, aunque se supone, y en esta parte lo mesmo corre en la pintura; porque considerando la una y la otra como labor o figura [...]" (PACHECO, F., *Arte..., ob. cit*., p. 124); "Los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura son de tres géneros, naturales, artificiales o formados con el pensamiento [...] Los artificiales son casi infinitos, según es casi infinita la munchedumbre y variedad de artífices que los forman [...]" (*Ibídem*, p. 75).

(4) Véase el epígrafe IV.1.2.4. (vol. II).

(5) Las disciplinas o facultades artísticas de carácter pictórico y que, por tanto, son consideradas dependientes de la pintura. En relación con esta cuestión, consúltese el ámbito semántico-nocional [HD] (sección 3.3), y en concreto la nota 3.

(6) Disciplinas que, acomodándose a la especificidad y a las necesidades de la actividad pictórico-artística, funcionan a modo de submaterias o subdisciplinas bajo el contexto específico de *l´arte* de la Pintura Ej.: Anatomía, Perspectiva, etc.

(7) Tipología pictórica establecida según criterios iconográficos y argumentales.

(8) Productos artísticos relacionados con aquellas artes pictóricas que se adscriben a la *jurisdicción* de la pintura y son considerados, pues, como sus especies. En relación con esta cuestión, consúltese el ámbito semántico-nocional [HD] (sección 3.3), y en concreto la nota 3.

(9) Tipologías pictóricas que son fruto de distinciones teóricas realizadas según criterios ideológicos fundamentados en una determinada concepción del arte de la pintura y de la actividad pictórico-artística.

(10) En relación con estas nociones, consúltese el ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3.)

(11) En relación con esta cuestión, véase el registro conceptual virtud (1b) en la sección 4.4.

(12) La pintura considerada sagrada por estar vinculada a unos determinados hábitos de comportamiento adecuados a las exigencias de la ortodoxia católica, así como a sus criterios de decencia, decoro y devoción. En relación con esta cuestión, véase el registro conceptual virtud (1b) en la sección 4.4

(13) La concepción de la pintura como materia y actividad susceptible de enseñanza y aprendizaje según un conjunto de reglas normativas y universalmente válidas, y que supone, asimismo, la inserción del arte pictórico en un nuevo sistema educativo radicalmente distinto al gremial y corporativo, con el que tendrá que convivir y pugnar durante algún tiempo.

MENU SALIR

SECCIÓN 2.2. TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

MENU SALIR

2.2. TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[L-1] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA PROCEDENCIA ORIGINARIA

[L-1.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS

[L-1.1.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES

[L-1.1.1.1] TÉRMINOS FILOSÓFICOS

[L-1.1.1.1.1] TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS

[L-1.1.1.1.2] TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

[L-1.1.1.1.3] TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS.

[L-1.1.1.1.4] TÉRMINOS ÉTICO-MORALES

[L-1.1.1.2] TÉRMINOS TEOLÓGICOS

[L-1.1.1.2.1] TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS

[L-1.1.1.3] TÉRMINOS MÉDICOS

[L-1.1.1.3.1] TÉRMINOS ANATÓMICOS

[L-1.1.1.4] TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)

[L-1.1.1.5] TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

[L-1.1.2] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD

[L-1.1.2.1] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS ARTÍSTICOS

[L-1.1.3] PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTRAS LENGUAS

[L-1.1.3.1] ITALIANISMOS

[L-1.1.3.2] CULTISMOS LÉXICOS *ARTÍSTICOS*

[L-1.1.3.2.1] HELENISMOS [gr.]

[L-1.1.3.2.2] LATINISMOS [lat.]

[L-1.2] TÉRMINOS Y VOCES PROCEDENTES DEL LÉXICO GENERAL

[L-1.2.1] LÉXICO GENERAL ESPECIALIZADO

[L-1.2.1.1] NEOLOGISMOS SEMÁNTICOS

[L-1.2.1.2] ESPECIALIZACIÓN DEL LÉXICO GENERAL

[L-1.2.2] LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA

→ § [L-6.2.2] VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE

→ § [L-2.1] RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS

[L-2] FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS

[L-2.1] RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS

→ § [L-1.2.2] LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA

[L-2.1.1] TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS [met.]

[L-2.1.2] TÉRMINOS Y EXPRESIONES METONÍMICAS [mtn.]

[L-2.1.3] EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA [ret.]

[L-2.2] TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS

[L-3] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA

[L-3.1] TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO O TECNOLÓGICO)

[L-3.2] TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)

[L-3.2.1] TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS

→ § [L-4.3.2.1] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

[L-3.2.2] TÉRMINOS METATEÓRICOS

[L-3.2.3] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS véase VOCABULARIO CRÍTICO en § [L-4.1]

[L-3.2.4] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS véase VOCABULARIO CLASIFICATORIO O TIPOLÓGICO en § [L-4.3]

[L-3.2.5] TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)

→ § [L-4.2.1.3] TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS EN FUNCIÓN DESCRIPTIVA

[L-3.2.6] TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS

→ § [L-4.1.3] TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS

[L-3.2.7] TÉRMINOS ESTILÍSTICOS (VOCABULARIO ESTILÍSTICO)

→ § [L-4.3.2.3] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS CONNOTADOS

→ § [L-4.1] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)

[L-3.3] TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL Y COMPOSITIVO)

→ § [L-4.2.4] VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[L-4] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN

[L-4.1] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)

[L-4.1.1] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES

[L-4.1.1.1] RELACIONADOS CON SU NATURALEZA, TEMPERAMENTO Y CARÁCTER

[L-4.1.1.2] RELACIONADOS CON SUS DESTREZAS, HABILIDADES Y FACULTADES

[L-4.1.1.3] RELACIONADOS CON SUS VIRTUDES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS

→ § [L-1.1.1.2] TÉRMINOS TEOLÓGICOS

→ § [L-1.1.1.1.4] TÉRMINOS ÉTICO-MORALES

[L-4.1.1.4] TÉRMINOS CRÍTICOS CLASIFICATORIOS

→ § [L-4.3] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS

[L-4.1.2] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS ARTES

→ § [L-4.3.2.4] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

[L-4.1.3] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[L-4.1.3.1] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (CONSTRUCCIÓN VISIVO-FORMAL)

[L-4.1.3.1.1] TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS

→ § [L-3.2.6] TÉRMINOS ESTÉTICOS Y ESTILÍSTICOS

[L-4.1.3.1.2] TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS

→ § [L-1.1.1.4] TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)

[L-4.1.3.1.3] TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES

→ § [L-1.1.1.1.4] TÉRMINOS ÉTICO-MORALES

→ § [L-1.1.1.2] TÉRMINOS TEOLÓGICOS

[L-4.1.3.2] TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (CLASIFICATORIOS)

→ § [L-4.3] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS

[L-4.2] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO)

[L-4.2.1] VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[L-4.2.1.1] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS

[L-4.2.1.2] TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS

[L-4.2.1.3] TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (en función descriptiva)

→ § [L-3.2.5] TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS

[L-4.2.1.4] TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (en función descriptiva)

→ § [L-3.3] TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS

[L-4.3] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO)

[L-4.3.1] TÉRMINOS TAXONÓMICOS (VOCABULARIO TAXONÓMICO)

[L-4.3.2] TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO CONNOTADO)

[L-4.3.2.1] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

→ § [L-3.2.1] TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS

[L-4.3.2.2] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

[L-4.3.2.3] TÉRMINOS ESTILÍSTICOS (en función clasificatoria)

→ § [L-3.2.7] TÉRMINOS ESTILÍSTICOS

[L-4.3.2.4] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

→ § [L-4.1.2] VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS ARTES

[L-4.3.2.5] TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS

[L-5] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN

[L-5.1] TÉRMINOS PICTÓRICOS

[L-5.2] TÉRMINOS ARTÍSTICOS DE APLICACIÓN GENERAL

[L-6] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ESTATUTO TERMINOLÓGICO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN

[L-6.1] IMPROPIEDADES TERMINOLÓGICAS

[L-6.2] VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE

→ § [L-1.2.2] LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA

[L-6.2.1] ITALIANISMOS CASTELLANIZADOS NO ACEPTADOS O CUESTIONADOS

[L-6.2.2] TERMINOLOGÍA PRELIMINAR O INTERMEDIARIA

[L-6.3] TÉRMINOS ARTIFICIALES [S.T.]

[L-6.4] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN

[L-6.4.1] TÉRMINOS ADMITIDOS

[L-6.4.2] TÉRMINOS DESAPROBADOS O CENSURADOS

[L-6.4.3] TÉRMINOS PREFERIDOS O PRIORIZADOS

[L-6.4.4] TÉRMINOS CODIFICADOS

[L-6.4.5] TÉRMINOS SUSTITUIDO O REEMPLAZADOS

[L-7] TIPOLOGÍA SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA TERMINOLÓGICA

[L-7.1] TÉRMINOS SIMPLES

[L-7.2] UNIDADES FRASEOLÓGICAS Y SINTAGMÁTICAS

[L-8] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIZACIÓN

[L-8.1] TÉRMINOS ALTAMENTE ESPECIALIZADOS

[L-8.2] TÉRMINOS ESPECIALIZADOS GENERALES

[L-8.3] TÉRMINOS DIVULGATIVOS

[L-8.4] TÉRMINOS VULGARIZADOS Y POPULARES

[L-9] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA CONNOTACIÓN

[L-9.1] TÉRMINOS CALIFICATIVOS

[L-9.2] TÉRMINOS DESCALIFICATIVOS Y PEYORATIVOS

[L-9.3] TÉRMINOS ENCOMIÁSTICOS O LAUDATORIOS

[L-10] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL

[L-10.1] TÉRMINOS OBSOLETOS

[L-10.2] TÉRMINOS ARCAICOS

[L-10.3] TÉRMINOS ACTUALES

[L-11] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL

[L-11.1] DE USO GEOESPACIAL GENERAL

[L-11.2] DIALECTALISMOS

[L-11.3] LOCALISMOS

[L-11.4] INTERNACIONALISMOS

[L-12] OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS

[L-12.1] IDENTIFICADORES

[L-12.2] TÉRMINOS DEDUCIDOS O TÉRMINOS INFERIDOS

[L-12.3] NIVELADORES

MENU SALIR

SECCIÓN 2. 3. TIPOS DE TEORÍAS Y DE MARCOS DE TEORIZACIÓN

MENU SALIR

[T] TIPOS DE TEORÍAS

[T-1] TEORÍA ORIENTADA AL CONCEPTO: ***teoría del concepto y definición de la pintura***

→ [T-2] TEORÍA SOBRE LA NOBLEZA PICTÓRICA

[T-1.1] PARANGÓN [1]

→ [T-1.3.3] CONSTRUCCIÓN FILOSÓFICA DEL CONCEPTO DE PINTURA

→ [T-2.1] TEORÍA ORIENTADA A LA JERARQUIZACIÓN DE LAS ARTES. PARANGÓN [2]

[T-1.2] TEORÍA METADISCIPLINAR

[T-1.2.1] HISTORIOGRAFÍA

→ [T-7] TEORÍA DE LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

[T-1.3] CONSTRUCCIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA [Fig. 1 (sección 2.1.3)]

[T-1.3.1] CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA

[T-1.3.2] CONSTRUCCIÓN LÓGICA

→ [M-2.1.3.1.1.1] MARCO ARISTOTÉLICO

[T-1.3.3] CONSTRUCCIÓN FILOSÓFICA

→ [T-2] TEORÍA DE LA NOBLEZA PICTÓRICA

→ [T-1.1] PARANGÓN [1]

[T-1.3.3.1] COMPOSICIÓN DE LA PINTURA (CONSTRUCCIÓN METAFÓRICA)

→ [M-2.1.3.2.1] MARCO ARISTOTÉLICO-TOMISTA O ESCOLÁSTICO

[T-1.3.4] CONSTRUCCIÓN TEOLÓGICA

→ [T-2.3] TEORÍA DE LA NOBLEZA SAGRADA

[T-2] TEORÍA SOBRE LA NOBLEZA PICTÓRICA

→ [T-1] TEORÍA ORIENTADA AL CONCEPTO

[T-2.1] TEORÍA ORIENTADA A LA JERARQUIZACIÓN DE LAS ARTES. PARANGÓN [2]

→ [T-1.3.3] CONSTRUCCIÓN FILOSÓFICA DEL CONCEPTO DE PINTURA

→ [T-1.1] PARANGÓN [1]

[T-2.2] TEORÍA DE LA NOBLEZA ORIENTADA AL LIBERALISMO PICTÓRICO

→ [T-1] TEORÍA ORIENTADA AL CONCEPTO

→ [M-1.1] HUMANISMO PICTÓRICO-ARTÍSTICO O CONCEPTO DE LA PINTURA HUMANISTA

→ [M-3.2.1] DEFENSA DE LA PINTURA

[T-2.3] TEORÍA DE LA NOBLEZA SAGRADA

→ [T-1.3.4] CONSTRUCCIÓN TEOLÓGICA DEL CONCEPTO DE PINTURA
→ [M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA
→ [M-1.3.1.1.1] PINTURA RETÓRICO-PERSUASIVA CATEQUÉTICA
→ [M-1.6.2] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO
→ [M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA

[T-3] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA *PRAXIS* PICTÓRICA

→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO CREADOR
→ [T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

[T-3.1] *PRAGMATEIA* O METODOLOGÍA TEÓRICA

→ [M-1.6.4] CONCEPTO DEL PINTOR PROFESIONAL Y RACIONAL
→ [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA

[T-3.2] *PRAGMATEIA* SAGRADA

→ [M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA
→ [M-1.3.1.1.1] PINTURA RETÓRICO-PERSUASIVA CATEQUÉTICA
→ [M-3.1.1] TRENTO Y LA CONTRARREFORMA
→ [M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA

[T-3.3] METODOLOGÍA DIDÁCTICO-PEDAGÓGICA

→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR
→ [M-1.6.3] CONCEPTO DEL PINTOR FORMADO E INSTRUIDO
→ [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA
→ [M-3.3.2] ACADEMIA

[T-3.4] TECNOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA (METODOLOGÍA TÉCNICA)

[T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR (reflexión en torno a los artífices, artistas y pintores)

→ [T-3.] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA *PRAXIS* PICTÓRICA
→ [T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA
→ [M-1.5] CONCEPCIONES EN TORNO AL SUJETO CREADOR
→ [M-2.2.2] REGLAMENTACIÓN Y NORMATIVIZACIÓN PICTÓRICA (CONTROVERSIAS)

[T-5] TEORÍA SOBRE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

→ [T-3] TEORÍA ORIENTADA A LA ACTIVIDAD O TEORÍA SOBRE LA *PRAXIS* PICTÓRICA
→ [T-4] TEORÍA SOBRE EL SUJETO-CREADOR
→ [M-2.2.1.2.3] DIALÉCTICA [3] OBJETO VS SUJETO

[T-6] TEORÍA SOBRE LA BELLEZA Y LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS

→ [M-2.2.1] NATURALIMO-MÍMESIS O DOCTRINA DE LA *MÍMESIS* PICTÓRICA
→ [M-2.2.2] REGLAMENTACIÓN Y NORMATIVIZACIÓN PICTÓRICA (CONTROVERSIAS)
→ [M-2.2.3] DOCTRINA DEL *UT PICTURA POESIS*

[T-7] TEORÍA SOBRE LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

→ [M-2.2.5] CONTROVERSIA DIBUJO VS COLOR

→ [M-2.2.2] REGLAMENTACIÓN Y NORMATIVIZACIÓN PICTÓRICA (CONTROVERSIAS)

[T-8] TEORÍA SOBRE LA RECEPCIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA

→ [M-2.2.4] DOCTRINA DEL *DOCERE ET DELECTARE*

→ [M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA

→ [M-1.3] INSTRUMENTALISMO PICTÓRICO

[M] MARCOS DE TEORIZACIÓN[1]

[M-1] CONCEPCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[M-1.1] HUMANISMO PICTÓRICO-ARTÍSTICO O CONCEPTO DE PINTURA HUMANISTA

[M-1.1.1] CONCEPTO DE PINTURA INTELECTUALISTA Y ERUDITA

[M-1.1.1.1] PINTURA CIENTÍFICA Y MATEMÁTICA (concepción quattrocentista)

[M-1.1.1.2] PINTURA RACIONAL Y CIENTÍFICA (concepción quinientista)

[M-1.1.1.3] PINTURA RETÓRICO-ESPECULATIVA (concepción seiscentista)

[M-1.1.1.3.1] PINTURA RETÓRICO-INTELECTUALISTA

[M-1.1.1.3.2] PINTURA RETÓRICA AFECTIVO-SENSORIAL

[M-1.1.1.3.3] RETÓRICA DE LA FORMA

[M-1.2] MORALISMO PICTÓRICO O CONCEPTO DE PINTURA MORAL

[M-1.2.1] MORALISMO CONTRARREFORMISTA O PINTURA CONTRARREFORMISTA

[M-1.3] INSTRUMENTALISMO PICTÓRICO O CONCEPTO DE PINTURA INSTRUMENTAL

[M-1.3.1] PINTURA ELEGÍACA Y PROPAGANDÍSTICA

[M-1.3.1.1] DIDACTISMO PICTÓRICO O PINTURA DIDÁCTICA

[M-1.3.1.1.1] PINTURA RETÓRICO-PERSUASIVA CATEQUÉTICA

[M-1.3.1.1.2] PINTURA CONMEMORATIVA

[M-1.3.2] PINTURA UTILITARIA

[1] Véanse en los registros respectivos (sección 4.3) las relaciones que mantienen estos marcos de teorización entre sí y con los tipos de teorías.

[M-1.4] MERCANTILISMO PICTÓRICO O CONCEPTO MERCANTILISTA DE LA PINTURA

[M-1.5] CONCEPCIÓN ACADÉMICA Y ACADEMICISTA DE LA PINTURA. VÉASE [M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA

[M-1.6] CONCEPCIONES EN TORNO AL SUJETO-CREADOR (PINTOR-ARTÍFICE-ARTISTA)

[M-1.6.1] CONCEPTO DEL PINTOR ERUDITO

[M-1.6.2] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO

[M-1.6.2.1] CONCEPTO DEL PINTOR CRISTIANO-ERUDITO

[M-1.6.3] CONCEPTO DEL PINTOR FORMADO E INSTRUIDO

[M-1.6.4] CONCEPTO DEL PINTOR PROFESIONAL Y RACIONAL

[M-1.6.5] CONCEPTO DEL PINTOR INTUITIVO Y VISCERAL

[M-2] TENDENCIAS DEL PENSAMIENTO, CORRIENTES IDEOLÓGICAS Y DOCTRINALES

[M-2.1] SISTEMAS DE PENSAMIENTO, DOCTRINAS Y CORRIENTES IDEOLÓGICAS ASOCIADAS

[M-2.1.1] MARCO TEÓRICO DE LA ANTIGÜEDAD

[M-2.1.2] MARCO TEÓRICO DE LA EDAD MEDIA

[M-2. 1. 3] MARCOS DISCIPLINARES ASOCIADOS

[M-2.1.3.1] MARCO DE LAS DISCIPLINAS HUMANÍSTICAS

[M-2.1.3.1.1] MARCO DE LA FILOSOFÍA

[M-2.1.3.1.1.1] MARCO ARISTOTÉLICO

[M-2.1.3.1.1.2] MARCO PLATÓNICO Y NEOPLATÓNICO

[M-2.1.3.1.2] MARCO DE LA RETÓRICA-ORATORIA

[M-2.1.3.2] MARCO DE LA TEOLOGÍA

[M-2.1.3.2.1] MARCO ARISTOTÉLICO-TOMISTA O ESCOLÁSTICO

[M-2.1.3.2.2] JESUITISMO

[M-2.1.3.3] MARCO DE LA MEDICINA

[M-2.1.3.4] MARCO DE LAS DISCIPLINAS CIENTÍFICO-MATEMÁTICAS

[M-2.1.3.5] MARCO JURÍDICO

[M-2.2] TEORÍAS Y DOCTRINAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

[M-2.2.1] DOCTRINA DE LA MÍMESIS PICTÓRICA

[M-2.2.1.1] MÍMESIS [A]. Imitación de la *Natura naturans*

[M-2.2.1.2] MÍMESIS [B]. Imitación de la *Natura naturat*a

[M-2.2.1.2.1] DIALÉCTICA [1] ➢ LITERALIDAD VS PERFECCIONAMIENTO

[M-2.2.1.2.1.1] MÍMESIS [1]. PINTURA IMITADORA O MIMÉTICA

[M-2.2.1.2.1.1.1] PINTURA CIENTIFISTA (Leonardo)

[M-2.2.1.2.1.1.2] PINTURA MECANICISTA

[M-2.2.1.2.1.1.3] NATURALISMO PICTÓRICO SEISCENTISTA

[M-2.2.1.2.1.2] MIMESIS [2]. PINTURA CORRECTORA, SELECTIVA E IDEALIZADORA.

[M-2.2.1.2.2] DIALÉCTICA [2] ➢ NATURALEZA VS ARTE

[M-2.2.1.2.2.1] MÍMESIS [3]. IMPERFECCIÓN O LIMITACIÓN IMITITATIVA. (La pintura como copia imperfecta o limitada)

[M-2.2.1.2.2.2] MÍMESIS [2]. PINTURA CORRECTORA E IDEALIZADORA.

[M-2.2.1.2.3] DIALÉCTICA [3] ➢ OBJETO VS SUJETO

[M-2.2.1.2.3.1] MÍMESIS [4]. VISUALISMO O SENSORIALISMO EMPÍRICO

[M-2.2.1.2.3.2] MÍMESIS [5]. INTERIORISMO O IDEÍSMO

[M-2.2.1.2.3.2.1] ESCOLASTICISMO-ZUCCARO

[M-2.2.1.2.3.2.2] PLATONISMO-LOMAZZO

[M-2.2.1.2.4] DIALÉCTICA [4] ➢ NATURALEZA VS MANERA

[M-2.2.1.2.4.1] MÍMESIS [6]. IMITACIÓN DEL NATURAL

[M-2.2.1.2.4.2] MÍMESIS [7]. IMITACIÓN DE LA MANERA

[M-2.2.1.2.5] TIPOS DE MÍMESIS SEGÚN EL GRADO DE ADECUACIÓN A LA REALIDAD

[M-2.2.1.2.5.1] MÍMESIS [7]. PINTURA ILUSIONÍSTICA Y SEMEJANTE

[M-2.2.1.2.5.2] MÍMESIS [8]. PINTURA VEROSÍMIL Y CONVENIENTE

[M-2.2.1.2.6] DIALÉCTICA [5] ➢ NATURALISMO VS ESTETICISMO

[M-2.2.1.2.6.1] MÍMESIS [9]. ESTETICISMO PICTÓRICO

[M-2.2.1.2.6.2] MÍMESIS [10]. NATURALISMO PICTÓRICO

[M-2.2.2] NORMATIVIZACIÓN Y REGLAMENTACIÓN PICTÓRICA (concepción académica y academicista de la pintura)

[M-2.2.2.1] CONTROVERSIA INDIVIDUALISMO VS GENERALIDAD NORMATIVA Y ESTILÍSTICA

[M-2.2.2.2] CONTROVERSIA SUBJETIVISMO VS OBJETIVIDAD

[M-2.2.2.3] CONTROVERSIA NATURALISMO VS CLASICISMO

[M-2.2.2.4] CONTROVERSIA REGLAMENTACIÓN VS LIBERTAD CREATIVA

[M-2.2.2.5] CONTROVERSIA GENIO POÉTICO VS RACIONALIDAD Y PROFESIONALIDAD

[M-2.2.2.6] CONTROVERSIA TEMPERAMENTO ARTÍSTICO INNATO VS CONDICIÓN ARTÍSTICA ADQUIRIDA

[M-2.2.3] DOCTRINA DEL *UT PICTURA POESIS*

[M-2.2.4] DOCTRINA DEL *DOCERE ET DELECTARE*

[M-2.2.5] CONTROVERSIA DIBUJO VS COLOR

[M-2.2.6] CONTROVERSIA PINTURA VS ARQUITECTURA

[M-2.2.7] CONTROVERSIA ANTIGUO VS MODERNO

[M-2.3] MARCOS TEÓRICO-CONCEPTUALES INDIVIDUALES

[M-2.3.1] ALBERTI

[M-2.3.2] ARMENINI

[M-2.3.3] BORGHINI

[M-2.3.4] DOLCE

[M-2.3.5] DURERO

[M-2.3.6] LEONARDO

[M-2.3.7] LOMAZZO

[M-2.3.8] PALEOTTI

[M-2.3.9] PINO

[M-2.3.10] VAN MANDER

[M-2.3.11] VARCHI

[M-2.3.12] VASARI

[M-2.3.13] ZUCCARO

[M-2.4] MARCOS GEOGRÁFICO-CULTURALES

[M-2.4.1] ITALIA

[M-2.4.1.1] MARCO FLORENTINO-ROMANO

[M-2.4.1.2] MARCO VENECIANO

[M-2.4.1.3] MARCO MILANÉS

[M-2.4.2] ESPAÑA

[M-2.4.2.1] MADRID (Y SU CORTE)

[M-2.4.2.2] SEVILLA

[M-2.4.2.3] ZARAGOZA

[M-3] MARCOS PRAGMÁTICOS

[M-3.1] MARCOS HISTÓRICOS

[M-3.1.1] TRENTO Y LA CONTRARREFORMA

[M-3.1.2] DECLINAR Y REFORMISMO ESPAÑOL (1º TERCIO DEL SIGLO XVII)

[M-3.2] MARCOS SOCIOECONÓMICOS

[M-3.2.1] DEFENSA DE LA PINTURA

[M-3.2.2] CORPORATIVISMO Y LITIGIOS PROFESIONALES

[M-3.3] ÁMBITOS DE ACTIVIDAD

[M-3.3.1] TALLER-GREMIO

[M-3.3.2] ACADEMIA

[M-4] MARCOS RELACIONADOS CON LOS DISCURSOS TEÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS

[M-4.1] ENJUICIAMIENTO Y VALORACIÓN TEÓRICO-CRÍTICA

[M-4.1.1] ENJUICIAMIENTO CRÍTICO

[M-4.1.2] VALORACIÓN Y EVALUACIÓN TEÓRICA

[M-4.2] INVENTARIO Y CATALOGACIÓN (IMPLÍCITA Y EXPLÍCITA)

MENU SALIR

SECCIÓN 2. 4. TIPOLOGÍA DE RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

MENU SALIR

2.4. TIPOLOGÍA DE RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

Simbología utilizada

➔ Relaciones conceptuales generales, esto es, las que suelen aparecer en los trabajos terminológicos y terminográficos. En cuanto generales, son susceptibles de aplicarse en los diversos campos del conocimiento y de la actividad.

➔ Relaciones conceptuales establecidas específicamente para la estructuración del dominio pictórico-artístico.

➔ Relaciones conceptuales específicas del dominio pictórico-artístico, que se encuentran vinculadas, a su vez, a un ámbito conceptual concreto de la estructura cognoscitiva.

[...] Remisión hipervinculada al ámbito semántico-nocional asociado (sección 3)

[R] TIPOS DE RELACIONES

[R-1] RELACIONES JERÁRQUICAS

[R-1.1] RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS

[R-1.1.1] RELACIONES GENÉRICAS (también llamadas inclusivas, lógicas, de clase o hiponímicas)

[R-1.1.2] RELACIONES CUASIGENÉRICAS

[R-1.1.3] RELACIONES OPOSITIVAS

[R-1.2] RELACIONES ONTOLÓGICAS (también llamadas de contacto, contigüidad o asociativas)

[R-1.2.1] RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS (u ontológicas propiamente dichas)

[R-1.2.1.1] RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS

enunciados: "todo constituido por..." / "partes constitutivas de..."

[R-1.2.1.1.1] RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA

enunciados: "material o materia de..." / "material o materias requeridas..."

[R-1.2.1.2] RELACIONES PARTITIVAS CONTINGENTES (opcionales y variables)

enunciados: "partes o componentes de..."

[R-1.2.2] RELACIONES DE PERTENENCIA

enunciados: "pertenece a" o "perteneciente a..."

[R-1.2.2.1] RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL (también llamadas de inclusión topológica)

enunciados: "parte territorial de..." / "partes territoriales..."

[R-1.2.2.2] RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL (también llamadas de inclusión espacial) [HH-16]

enunciados: "subedad o subperiodo de..." / "subperiodos o subedades..."

[R-1.2.2.3] RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL [HD-20]

enunciados: "subdisciplina o materia de..." / "subdisciplinas o materias asociadas..."

[R-1.2.2.4] RELACIONES DE PERTENENCIA INSTITUCIONAL O CORPORATIVA [GA-22]

enunciados: "organismo de, institución de, departamento de.." / "instituciones, organismos, departamentos asociados..."

[R-1.2.2.5] RELACIONES DE AFILIACIÓN [GA-21] y [GA-22]

enunciados: "miembro de..." / "miembros afiliados..."

[R-1.2.2.6] RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA [SM-37.3]

enunciados: "procedimiento o técnica particular de..." / "procedimientos y técnicas particulares..."

[R-1.2.2.7] RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL [AF-44]

enunciados: "subfase de..." / "subfases asociadas..."

[R-1.2.3] RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD

[R-1.2.3.1] RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS [HH-16]

enunciados: "concepto cronológico anterior..." / "concepto cronológico posterior..." / "concepto cronológico simultáneo..."

[R-1.2.3.2] CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO

enunciados: "causa de..." / "efecto de..."

[R-1.2.3.2.1] CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO [SU-38.5]

enunciados: "causa físico-química de..." / "efecto físico-químico de..."

[R-1.2.3.2.2] CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO [RR]

enunciados: "estímulo psicológico-afectivo de..." / "reacción o efecto psicológico-afectivo de..."

[R-1.2.3.3] RELACIONES DE DEPENDENCIA CAUSATIVA VÉASE RELACIONES GENÉSICAS § [R-4.1.1.1]

[R-1.2.3.4] RELACIONES DE CAUSALIDAD EFICIENTE VÉASE RELACIONES ARGUMENTALES DE AGENTE / OBJETO § [R-3.1]

[R-1.2.3.5] RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN [NP], [A]

enunciados: "proceso para..." / producto o resultado de..."

[R-1.3] RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS

enunciados: "concepto priorizado..." / "concepto subordinado..."

[R-2] RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS

[R-2.1] RELACIONADAS CON LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA

[R-2.1.1] AGENTE / OBJETO (también llamadas genéticas) [GA], [NP]

enunciados: "agente de..." / "producido por..."

[R-2.1.2] AGENTE / INSTRUMENTO [GA], [SU-39]

enunciados: "instrumento de..." / "utiliza..."

[R-2.1.3] AGENTE / ACCIÓN [GA], [AF]

enunciados: "agente para..." / "acción desarrollada por..."

[R-2.1.4] LUGAR / ACCIÓN [AF], [E]

enunciados: "lugar para..." / "se desarrolla en..."

[R-2.1.5] MATERIAL / ACCIÓN [AF], [SU-38]

enunciados: "material o materia para..." / "materiales o materias empleados..."

[R-2.1.6] INSTRUMENTALES [AF], [SU-39], [SM-37.3]

enunciados: "instrumento para..." / "instrumentos empleados..."

[R-2.2] RELACIONADAS CON LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

[R-2.2.1] PERIODO HISTÓRICO / PRODUCTOS ARTÍSTICOS [HH-16], [NP]

enunciados: "periodo histórico asociado..." / "productos artísticos asociados..."

[R-2.2.2] PERIODO DE ACTUACIÓN / AGENTE ASOCIADO [GA-21], [HH-16]

enunciados: "periodo de actuación..." / "agente asociado..."

[R-2.2.3] PERIODO HISTÓRICO / MANERAS DESARROLLADAS [HH-16], [SM]

enunciados: "periodo de desarrollo..." / "maneras desarrolladas..."

[R-2.2.4] PERIODO HISTÓRICO / ÁMBITO GEOESPACIAL [HH-16], [HH-17]

enunciados: "ámbito geoespacial asociado..." / "periodo asociado..."

[R-2.3] RELACIONADAS CON LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[R-2.3.1] ÁMBITO TERRITORIAL / PRODUCTOS ARTÍSTICOS [HH-17], [NP]

enunciados: "productos artísticos desarrollados..." / "ámbito territorial de desarrollo..."

[R-2.3.2] ÁMBITO TERRITORIAL DE ACTUACIÓN / AGENTES OPERATIVOS [HH-17], [GA-21]

enunciados: "agentes operativos..." / "ámbito territorial de actuación..."

[R-2.3.3] ÁMBITO TERRITORIAL ASOCIADO / MANERAS ASOCIADAS [HH-17], [SM]

enunciados: "maneras asociadas..." / "ámbito geoespacial asociado..."

[R-2.3.4] ÁMBITO TERRITORIAL DE ACTIVIDAD / ESCUELAS ACTIVAS [HH-17], [SM-36.3]

enunciados: "escuelas activas..." / "ámbito territorial de actividad..."

[R-2.3.5] UBICACIÓN GEOESPACIAL / ACADEMIAS VINCULADAS [HH-17], [GA-22]

enunciados: "ubicación geoespacial..." / "academias vinculadas..."

[R-2.3.6] ÁMBITO GEOESPACIAL / NÚCLEOS ARTÍSTICOS VINCULADOS [HH-17]

enunciados: "ámbito geoespacial de..." / "núcleo artístico vinculado a..."

[R-2.4] RELACIONADAS CON LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS

[R-2.4.1] AGENTE / DESTREZA O FACULTAD [GF-23], [GA-21]

enunciados: "posee..." / "poseída por..."

[R-2.4.2] POTENCIAS / DESTREZAS O FACULTADES [GF-23], [GF-24]

enunciados: "potencia asociada..." / "destreza o facultad relacionada..."

[R-2.4.3] INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS / DESTREZAS O FACULTADES [GF-23], [CC-51.3]

enunciados: "destrezas desarrolladas..." / "instrumentos metodológicos..."

[R-2.4.4] FASES DEL PROCESO ARTÍSTICO / DESTREZAS O FACULTADES [GF-23], [AF-44]

enunciados: "fases relacionadas..." / "destrezas empleadas..."

[R-2.4.5] DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS [GF-23], [AA], [NP], [SM]...

enunciados: "destreza para..." / "destreza requerida..."

[R-2.4.6] FACULTADES / CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES [GF-23], [TE-12]

enunciados: "facultad relacionada..." / "categoría estético-formal relacionada..."

[R-2.5] RELACIONADAS CON LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

[R-2.5.1] MODOS Y MANERAS / CATEGORÍAS Y PROPIEDADES ESTÉTICAS RELACIONADAS [SM-36], [TE-12]

enunciados: "categorías y propiedades estético-formales asociadas..." / "maneras o modos asociados..."

[R-2.5.2] MODOS Y MANERAS / COMPONENTES PLÁSTICO-FORMALES Y FIGURATIVOS RELACIONADOS [SM-36], [NE]

enunciados: "maneras o modos relacionados..." / "se proyecta sobre..."

[R-2.5.3] MANERAS O ESTILOS GENERALES / MODOS PARTICULARES VINCULADOS [SM-36]

enunciados: "se inscribe en ..." / "modos, maneras y escuelas vinculadas..."

[R-2.5.4] MANERAS Y MODOS RELACIONADOS [SM-36]

enunciados: "maneras o estilos asociados..." / "modos asociados..."

En relación con este ámbito semántico-nocional, véanse también **[R-2.2.3]**, **[R-2.3.3]**, **[R-2.3.4]**

[R-3] RELACIONES DE COMPLEMENTARIEDAD

enunciados: "complementario de..." / "complementa a..."

[R-4] RELACIONES TEÓRICAS

[R-4.1] RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN (O RECATEGORIZACIÓN)

enunciados: "concepto asociado de..." / "concepto recategorizado de..."

[R-4.1.1] RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN [TT-13]

enunciados: "concepto original de...", "concepto metafórico de...", "concepto metaforizado...", "concepto metafórico (no específico) de...", "conceptualizaciones metafóricas asociadas..."

[R-4.1.1.1] RELACIONES GENÉSICAS [TT-13.1]

enunciados "principio causativo o generador de..." / "objeto generado por..."

[R-4.2] RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL

enunciados: "concepto equivalente..." o "equivalente conceptual..."

[R-4.3] RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL

enunciados: "falsos equivalentes conceptuales..." / "falso equivalente de..."

[R-4.4] RELACIONES DE REINTEPRETACIÓN

enunciados: "reinterpretación conceptual de..." / "reinterpretaciones conceptuales...", "reinterpretaciones contiguas..."

[R-4.5] RELACIONES DE VINCULACIÓN CONCEPTUAL

enunciados: "concepto vinculado..." / "vinculaciones conceptuales..."

→ § [R-5.2] RELACIONES ATRIBUTIVAS CONSTITUTIVAS

[R-4.6] RELACIONES DE ESPECIFICACIÓN

enunciados: "especificación conceptual de..." / "especificaciones conceptuales..."

[R-5] RELACIONES ATRIBUTIVAS

[R-5.1] SEGÚN LAS DETERMINACIONES CONCEPTUALES

enunciados: "atributos o categorías críticas relacionadas..." / "determinaciones conceptuales..."

[R-5.2] SEGÚN LA CATEGORÍA A LA QUE SE VINCULAN

enunciados: "atributos y propiedades vinculadas..." / "conceptos o categorías relacionadas..."

→ § [R-2.5.1] MODOS Y MANERAS / CATEGORÍAS Y PROPIEDADES ESTÉTICAS RELACIONADAS

[R-5.3] RELACIONES ENTRE ATRIBUTOS

enunciados: "atributos y propiedades relacionadas..."

[R-6] RELACIONES DE INFLUENCIA

[R-6.1] RELACIONES DE INFLUENCIA GENERAL

enunciados: "influido por..." / "influye en..."

[R-6.2] RELACIONES DE DEFINICIÓN

enunciados: "define..." / "definido por..."

[R-7] RELACIONES DE CONSUSTANCIALIDAD

enunciados: "inherente a..." / "conceptos inherentes..."

[R-8] RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN

enunciados: " finalidad u objetivo de..." / "medio empleado para..."

[I-9] RELACIONES INTRAESTRUCTURALES

[I-9.1] TIPOLOGÍA CONCEPTUAL / GRUPOS SEMÁNTICOS

enunciados: "tipología conceptual relacionada..." / "categorías y subgrupos relacionados..."

[I-9.2] TIPOS DE TEORÍA / OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS

enunciados: "tipos de teorías..." / "objetos y ámbitos relacionados..."

[I-9.3] TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL / TEORÍAS O MARCOS DE TEORIZACIÓN

enunciados: "tipología conceptual y relacional asociada..." / "tipos de teorías y de marcos de teorización asociados..."

[I-9.4] MARCOS DE TEORIZACIÓN / CONCEPTOS ASOCIADOS

enunciados: "marcos de teorización..." / "conceptos asociados..."

[I-9.5] MACROCATEGORÍA / CATEGORÍAS Y SUBGUPOS TEMÁTICOS

enunciados: "macrocategoría..." / "categorías y subgrupos temáticos..."

[I-9.6] TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA / CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS

enunciados: "conceptos, teorías y marcos relacionados..." / "tipología terminológica asociada..."

[I-9.7] TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS

enunciados: "tipologías terminológicas relacionadas..."

[TES. I] ÁMBITO TERMINOGRÁFICO

MENU SALIR

SECCIÓN 3. REPRESENTACIONES CONCEPTUALES: MACROESTRUCTURA Y SISTEMAS NOCIONALES

MENU SALIR

SECCIÓN 3.1. MACROESTRUCTURA GENERAL

MENU SALIR

ESTRUCTURA COGNOSCITIVA DEL ARTE DE LA PINTURA Y DE SU TEORÍA

El profundo piélago y el agradable campo de la pintura[1]

[TES I. 1] TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA: TIPOLOGÍAS Y FUNCIONES TEÓRICO-NOCIONALES

[M] METATEORÍA: CONCEPTOS, CATEGORÍAS Y FUNCIONES DE LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

Epistemología no artística asociada

[MA] **CONCEPTOS Y SISTEMAS DE PENSAMIENTO ASOCIADOS A LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[MA-1] ÁMBITO DE REFLEXIÓN FILOSÓFICA

[MA-2] ÁMBITO DE REFLEXIÓN TEOLÓGICO-MORAL

[MA-3] RETÓRICA, POÉTICA Y ORATORIA

Epistemología teórica pictórico-artística (s. XVII)

[MT] **EPISTEMOLOGÍA METATEÓRICA**

[MT-4] INSTRUMENTOS DISCURSIVOS Y DE TEXTUALIZACIÓN: CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICO-TEXTUAL

[MT-5] RECURSOS PARA LA EXPOSICIÓN Y CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-DOCTRINAL

[MT-6] CATEGORÍAS CON UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA EN EL SISTEMA TEÓRICO-NOCIONAL

[MT-7] ESCALAS DE VALOR AXIOMÁTICO: SISTEMAS DE LAS CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO CRÍTICO

[1] PACHECO, F., *ob. cit.,* pp. 67 y 129.

[T] **CONCEPTOS EPISTEMOLÓGICOS DE LA TEORÍA PICTÓRICA**

[TP] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA**

[TP-8] EPISTEMOLOGÍA METADISCIPLINAR DEL ARTE DE LA PINTURA
↘ [HD], [HH]

[TP-9] DIVERSIFICACIONES TEÓRICAS Y REDEFINICIONES CONCEPTUALES DE LA PINTURA

[TP-10] CONCEPTOS VINCULADOS Y CONSTITUTIVOS DEL CONCEPTO DE PINTURA

[TE] **EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA, CRÍTICA Y AXIOLÓGICA**

[TE-11] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[TE-12] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS ESTÉTICAS, ESTILÍSTICAS Y CRÍTICAS
↘ [MT-7.2], [SM-36]

[TT] **EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICA SEGÚN LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA**

[TT-13] CONCEPTOS REDEFINIDOS MEDIANTE CONCEPTUALIZACIÓN METAFÓRICA

[TT-14] SISTEMAS DE LA PINTURA: DIVISIÓN Y CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DEL CONCEPTO DE PINTURA

Proyección de la reflexión teórica sobre el ámbito pictórico-artístico

[H] **CONCEPTUALIZACIÓN DEL DOMINIO DE LA PINTURA: SINCRONÍA Y DIACRONÍA "PICTÓRICO-ARTÍSTICA"**

[HH] **HISTORIOGRAFÍA Y GEOGRAFÍA DE LA PINTURA: ORDENACIÓN ESPACIO-TEMPORAL (CRONOTOPO)**

[HH-16] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS: PERIODIZACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[HH-17] ÁMBITOS GEOESPACIALES DE LA PINTURA: CONFIGURACIÓN TERRITORIAL Y CONCEPTOS RELACIONADOS

[HD] **ESTRUCTURA DE CONOCIMIENTO Y ÁMBITO PROFESIONAL: SISTEMA(S) DE LAS ARTES Y DOMINIO DE LA PINTURA**

[HD-18] ORGANIZACIÓN GENERAL DEL ÁMBITO PROFESIONAL Y DISCIPLINAR: CATEGORÍAS GENERALES

[HD-19] ARTES: SISTEMAS Y ESPECIES
[MT-7.1]

[HD-20] FACULTADES Y DISCIPLINAS TEÓRICO-CIENTÍFICAS

[TES I.2] ÁREAS SEMÁNTICAS DEL CONCEPTO MULTIDIMENSIONAL DE PINTURA: ESTRUCTURA TEMÁTICO-NOCIONAL DEL ÁMBITO DE LA PINTURA

Dimensión conceptual pragmática y tecnológica: la pintura como actividad

[G] PLANO DE LA CREACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA: SUJETOS (AGENTES) DE LA PINTURA Y CONCEPTOS RELACIONADOS

[GA] **SUJETOS AGENTES DE LA PINTURA**

[GA-21] AGENTES: INDIVIDUOS

[GA-22] AGENTES: COLECTIVOS E INSTITUCIONES

[GF] **FACULTADES ARTÍSTICAS Y POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA**

[GF-23] FACULTADES DE LOS PINTORES Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA ARTÍSTICA

[GF-24] POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

[S] *MEDIOS*, *MODOS* Y *MANERAS* DE Y PARA LA CREACIÓN PICTÓRICA: LOS RECURSOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[SF] **FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA CREACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[SF-29] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[SF-30] TIPOS DE DOCUMENTOS Y FUENTES

[SP] ***PRECEPTOS Y REGLAS DE L`ARTE:*** **LA DOCTRINA DEL PINTOR**

[SP-31] CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES

[SP-32] TIPOS DE REGLAS Y PRECEPTOS

[SA] **RECURSOS PARA LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN PICTÓRICA: SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE LA PINTURA**

[SA-33] ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES CON UNA FUNCIÓN REPRESENTATIVA

[SA-34] ARTIFICIOS: TIPOS

[SA-35] SISTEMAS REPRESENTATIVOS Y FIGURATIVOS CODIFICADOS

[SM] ***MODOS Y MANERAS*** **DE LA PINTURA**

[SM-36] *MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA: OPCIONES ESTILÍSTICAS Y METODOLÓGICAS

↘ [TE-12]

[SM-37] *MODOS Y MANERAS* DE ACTUACIÓN Y EJECUCIÓN PICTÓRICA

↘ [AF]

[SU] **LOS MEDIOS MATERIALES: EL UTILLAJE DEL PINTOR**

[SU-38] MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

[SU-39] INSTRUMENTOS PICTÓRICOS

[A] EL EJERCICIO DE LA PINTURA: FASES, OPERACIONES YACTIVIDADES

[AA] **ACTIVIDADES EXTERNAS AL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA**

[AA-41] ACTIVIDADES NO ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON EL ARTE Y LAS ARTES

[AA-42] ACTIVIDADES ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON LAS ESPECIES PICTÓRICAS

[AA-43] ACTIVIDADES NO PICTÓRICAS RELACIONADAS CON LAS PINTURAS Y SUS ARTÍFICES

[AA-48] EVENTOS Y ACONTECIMIENOS DEL ÁMBITO PICTÓRICO

[AF] **ACTIVIDADES Y FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA**

[AF-44] FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA

[AF-45] ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER GENERAL

[AF-46] ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER INTELECTUAL Y ESPECULATIVO

[AF-47] ACTIVIDADES RELACIONADAS CON LA EJECUCIÓN PLÁSTICO-FORMAL Y MATERIAL DE LA IMAGEN PICTÓRICA

➘ [SM-37]

La pintura como actividad susceptible de enseñanza y aprendizaje

[C] APRENDIZAJE Y ENSEÑANZA DE LA PINTURA

[CC] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA PINTURA**

[CC-50] CONCEPTOS GENERALES, FASES Y ETAPAS

[CC-51] DISCIPLINAS, OBJETOS DE ESTUDIOS E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS

[CC-52] MÉTODOS Y ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL APRENDIZAJE DE LA PINTURA

[E] ESPACIOS DE LA PINTURA

[EZ] **ESPACIOS ESPECÍFICOS PARA LA ACTIVIDAD PICTÓRICA**

[EZ-53] ESPACIOS PARA EL EJERCICIO Y ESTUDIO DE LA PINTURA.

[EZ-54] ESPACIOS PARA EL COMERCIO DE LA PINTURA

[EZ-55] ESPACIOS RELACIONADOS CON LA PINTURA

Dimensión conceptual de la Pintura como entidad empírico-visual e imagen representativa

[B] REALIDAD EXTERNA VINCULADA A LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA

[BI] **LOS OBJETOS DE IMITACIÓN O *EXEMPLARE*S DE LA PINTURA**

[BI-25] CONCEPTOS GENERALES Y CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA

[BI-26] *IDEA* E IDEAS DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA

[BO] **LOS OBJETOS DE LA INVENCIÓN: ARGUMENTOS Y *MATERIAS***

[BO-27] CONCEPTOS Y TIPOS GENERALES

[BO-28] MOTIVOS Y TEMAS PARTICULARES: CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DE LOS ARGUMENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

[N] ENTIDADES EMPÍRICO-VISUALES Y PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD PICTÓRICA

[NE] **PINTURAS E IMÁGENES: ELEMENTOS, PARTES Y COMPONENTES**

[NE-57] CONCEPTOS GENERALES Y PARTES GENERALES

[NE-58] MOTIVOS Y COMPONENTES FIGURATIVOS

[NE-59] COMPONENTES FORMALES, COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES

[NE-60] OTROS ELEMENTOS Y COMPONENTES

[NP] **PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD PICTÓRICO-ARTÍSTICA**

[NP-61] PRODUCTOS ARTÍSTICOS NO PICTÓRICOS

[NP-62] PRODUCTOS PICTÓRICOS

[R] PLANO DE LA RECEPCIÓN ARTÍSTICA. RELACIÓN IMAGEN REPRESENTATIVA-ESPECTADOR

[RR] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECEPCIÓN PICTÓRICA Y LA CRÍTICA ARTÍSTICA**

[RR-74] *EFETOS* Y *FRUTOS* DE LAS OBRAS PICTÓRICAS

[RR-75] ESPECTADORES Y POTENCIAS DE LA RECEPCIÓN

[RR-76] OTROS CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECEPCIÓN

[RR-77] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

[J] **ÁMBITTO SOCIOECONÓMICO, LEGAL Y ADMINISTRATIVO**[2]

[JS] **CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS, JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS**

[JS-78] CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS

[JS-79] CONCEPTOS JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS

[AB] **SISTEMA ATRIBUTIVO PICTÓRICO-ARTÍSTICO**

[AB-1] ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS

[AB-2] ATRIBUTOS DESCRIPTIVOS Y CALIFICATIVO-CRÍTICOS

[2] Excepto los conceptos relativos a individuos, instituciones y espacios, que quedan sistematizados en sus campos respectivos.

MENU SALIR

SECCIÓN 3.2. DESARROLLO ESTRUCTURAL DEL SISTEMA DE CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS

MENU SALIR

[MA] CONCEPTOS Y SISTEMAS DE PENSAMIENTO ASOCIADOS A LA TEORÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA E

[MA-1] **ÁMBITO DE REFLEXIÓN FILOSÓFICA**

[MA-1.1] <*Física y Metafísica I. El ser: naturaleza y propiedades*>

[MA-1.2] <*Física y Metafísica II. Devenir y causalidad: conceptos y principios de generación*>

[MA-1.3] <*Gnoseología, Epistemología y Lógica: conceptos relacionados con el conocimiento y la ciencia*>

[MA-1.4] <*Psicología* >

[MA-1.5] <*Ética y Moral*>

[MA-1.6] <*otros conceptos y categorías epistemológicas asociadas a la Filosofía*[1]>

[MA-2] **ÁMBITO DE REFLEXIÓN TEOLÓGICO-MORAL**

[MA-2.1] <*conceptos pertenecientes a la Teología*>

[MA-2.1.1] <*conceptos generales*>

[MA-2.1.2] <*Metafísica trascendental teológica: Escolástica*>

[MA-3] **RETÓRICA, POÉTICA Y ORATORIA**

[MA-3.1] <*conceptos epistemológicos generales*>

[MA-3.2] <*conceptos relacionados con la actividad poético-literaria y oratoria*>

[1] Categoría de clasificación amplia en la que incluimos todos aquellos conceptos que, pertenecientes al campo de la Filosofía, no se vinculan de modo específico a ninguna de las disciplinas filosóficas consideradas.

MENU SALIR

[MT] EPISTEMOLOGÍA METATEÓRICA E

[MT-4] **INSTRUMENTOS DISCURSIVOS Y DE TEXTUALIZACIÓN: CONSTRUCCIÓN LINGÜÍSTICO-TEXTUAL**

[MT-4.1] <*géneros y tipología textuales*>

[MT-4.2] <*recursos y categorías lingüísticas: conciencia de un vocabulario propio y específico*[1]>

[MT-5] **RECURSOS PARA LA EXPOSICIÓN Y CONSTRUCCIÓN TEÓRICO-DOCTRINAL**

[MT-5.1] <*conceptos generales*>

[MT-5.2] <*autoridad y fundamento I*[2]*: contexto metateórico*>

[MT-5.2.1] <*generales*>

[MT-5.2.2] <*autoridades de la Antigüedad*>

[MT-5.2.3] <*autoridades modernas y contemporáneas*>

[MT-5.2.3.1] <*italianas*>

[MT-5.2.3.2] <*nórdicas*>

[MT-5.2.3.3] <*españolas*>

[MT-5.2.4] <*autoridades religiosas y sagradas*>

[MT-5.2.5] <*fuentes literarias y teóricas*>

[MT-5.3] <*autoridad y fundamento II: mitología artística*[3]>

[MT-5.3.1] <*generales*>

[MT-5.3.2] <*relacionados con la imitación ilusionística*>

[MT-5.3.3] <*relacionados con el mito del Deus Artífex*>

[MT-5.4] <*operaciones conceptuales*[4]>

---

[1] La definición específica de los recursos lingüísticos utilizados por la teoría artística para sus funciones expresivas y designativas es indicativa del desarrollo de una conciencia clara acerca de la existencia de un vocabulario propio y específico, que se empieza a definir y a clasificar en sus categorías esenciales, de ahí que esta delimitación semántico-nocional nos permita verificar qué grado de consistencia alcanza en cada uno de los discursos dicha conciencia terminológica y lingüística.

[2] Subcategoría relacionada con la costumbre de acudir al argumento de autoridad para construir y desarrollar los propios discursos teórico-nocionales durante la época considerada.

[3] Leyendas y mitos relacionados con la pintura y las artes utilizados y reutilizados como recursos para la argumentación teórica, apoyo doctrinal, ejemplificación, etc.

[4] Se agrupan y clasifican aquí las operaciones conceptuales utilizadas en el proceso de teorización y que se definen como tales a lo largo de los discursos; de este modo, podemos comprobar, no sólo la función que éstas desempeñan en la teoría artística según la definición que se da de ellas, sino también el grado de desarrollo alcanzado por la pintura en cuanto

[MT-6] **CATEGORÍAS CON UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA EN EL SISTEMA TEÓRICO NOCIONAL**

[MT-6.1] <*categorías generales con un valor definicional y calificativo*>

[MT-6.1.1] <*categorías definicionales directivas*>

[MT-6.1.2] <*categorías definicionales calificativas*>

[MT-6.2] <*conceptos axiomáticos de la teoría pictórica*>

[MT-6.2.1] <*conceptos axiomáticos asertivos*>

[MT-6.2.1.1] < *axiomáticos asertivos de la pintura en general*>

[MT-6.2.1.2] <*axiomáticos asertivos de la pintura sagrada*>

[MT-6.2.2] <*conceptos axiomáticos directivos*>

[MT-6.2.2.1] <*axiomáticos directivos de la pintura en general*>

[MT-6.2.2.2] <*axiomáticos directivos de la pintura sagrada*>

[MT-7] **ESCALAS DE VALOR AXIOMÁTICO: SISTEMAS DE LAS CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO**

[MT-7.1] <[EVA-1] *Categorías de calificación y criterios de la nobleza / calidad de las artes*> ↘ [HD-19]

[MT-7.2] <[EVA-2] *Categorías de calificación y criterios de enjuiciamiento crítico: perfección (es) de la imagen pictórica*> ↘ [TE-12]

materia teórico-científica, en la medida en que procede a la configuración de sus propios instrumentos de teorización y conceptualización.

[TP] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE PINTURA E

[TP-8] EPISTEMOLOGÍA METADISCIPLINAR DEL ARTE DE LA PINTURA

[TP-8.1] <*definiciones de pintura como arte o facultad*>

[TP-8.2] <*otros conceptos metadisciplinares*>

[TP-8.3] <*conceptos relacionados con el corpus doctrinal de la pintura*>

↘ [HD], [HH]

[TP-9] DIVERSIFICACIONES TEÓRICAS Y REDEFINICIONES CONCEPTUALES DE LA PINTURA

[TP-9.1] <*especies de pintura sistematizadas teóricamente en los discursos de Carducho y Pacheco*>

[TP-9.2] <*otras concepciones en torno al hecho pictórico*[1]*: definiciones del concepto de pintura*>

[TP-9.2.1] <*concepciones de carácter estético*>

[TP-9.2.2] <*concepciones de carácter instrumental*>

[TP-9.2.3] <*concepciones de carácter teológico-moral*>

[TP-9.2.4] <*definiciones de carácter jurídico*>

[TP-10] CONCEPTOS VINCULADOS[2] Y CONSTITUTIVOS DEL CONCEPTO DE PINTURA

[TP-10.1] <*conceptos vinculados a las artes en general*>

[TP-10.2] <*conceptos vinculados específicamente a la disciplina pictórica*>

[TP-10-3] <*propiedades constitutivas de la pintura: tipos y formas de nobleza pictórica*[3]>

---

[1] Consideramos en este sistema, por ejemplo, las definiciones estéticas, que nos hablan de una pintura concebida fundamentalmente según criterios de belleza; las funcionales, vinculadas a una concepción instrumental del arte y de sus manifestaciones; las definiciones *conforme a derecho,* etc.

[2] La categoría *conceptos vinculados* constituye una de las tipologías conceptuales en las que hemos clasificado los conceptos artísticos. Concretamente, por conceptos vinculados entendemos aquellos que forman parte de la definición del concepto de pintura, siendo, por tanto, constitutivos e inherentes a dicho concepto. Véase el registro conceptos vinculados en la sección 4.2.1.

[3] Debido a la doble condición de estos conceptos, propiedades que funcionan al mismo tiempo como criterios de calificación, muchos de ellos aparecen también sistematizados en lo que hemos llamado escala de valor axiomática [EV-1], en la subcategoría [MT-7.1], aunque en cada caso el criterio de clasificación es distinto. Aquí, estos conceptos se definen en cuanto son propiedades inherentes y constitutivas de la Pintura -lo que Palomino (*ob. cit.,* vol. I, p. 293 y ss.) llama *propios esenciales*-, interesa destacar, pues, la definición y construcción del concepto de pintura a través de la determinación de estas propiedades. En la subcategoría [MT-7.1], sin embargo, lo que interesa poner de manifiesto

[TP-10.3.1] <*conceptos generales*>

[TP-10.3.2] <*tipos de nobleza*>

[TP-10.3.3] <*propiedades constitutivas de la pintura*>

[TP-10.3.3.1] <*generales*>

[TP-10.3.3.2] <*asociadas a la mímesis*>

➘ [MT-7.1]

es el sistema de enjuiciamiento y los criterios de valoración que funcionan en el espacio teórico-artístico en la consideración de las artes.

[TE] EPISTEMOLOGÍA ESTÉTICO-ESTILÍSTICA, CRÍTICA Y AXIOLÓGICA E

[TE-11] **CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES**

[TE-11.1] <*categorías de alcance general*>

[TE-11.2] <*categorías específicas del ámbito pictórico*>

[TE-12] **CONCEPTOS Y CATEGORÍAS ESTILÍSTICAS, ESTÉTICAS Y CRÍTICAS**[1]

[AB-2.3.2] [MT-7.2] [SM-36]

[TE-12.1] <*categorías estético-formales y estilísticas: especies de belleza*>

[TE-12.1.1] <*categorías propiamente estético-formales y expresivas*>

[TE-12.1.1.1] <*ambivalentes y de apreciación general y global*>

[TE-12.1.1.1.1] <*relacionadas con la fuerza y energía expresiva*>

[TE-12.1.1.1.2] <*relacionados con la naturalidad / artificiosidad*>

[TE-12.1.1.1.3] <*relacionadas con la disposición figurativa y la construcción de la imagen*>

[TE-12.1.1.2] <*relacionadas con las cualidades estéticas y expresivas del dibujo- forma*>

[TE-12.1.1.3] <*relacionadas con el colorido y los valores plásticos y lumínicos*>

[TE-12.1.1.4] <*relacionadas con las cualidades formales y expresivas de las figuras*>

[TE-12.1.1.5] <*relacionadas con la apariencia, semejanza e ilusión de realidad*>

[TE-12.1.1.6] <*relacionadas con el sistema de trabajo y modos de ejecución*>

[TE-12.1.2] <*relacionados con la representación de la realidad natural*>

[TE-12.1.3] <*de carácter retórico con una dimensión formal* >

<*asociadas al decoro*>

[1] En cuanto categorías calificativo-críticas que entrañan un juicio de valor, las unidades nocionales que aquí se registran también forman parte de la escala de valor axiomática [EVA-2] que se codifica en la subcategoría [MT-7.2], y en la que se analizan y clasifican los criterios y factores a través de los cuales se enjuician, valoran y evalúan las imágenes pictóricas en sus diferentes vertientes y en función de concepciones ideológicas diversas. Asimismo, este sistema nocional queda vinculado al sistema de los atributos y propiedades calificativo-críticos de las imágenes pictóricas [AB-2.3.2]. La diferencia entre ellos radica, básicamente, en que, si bien los conceptos aquí registrados se consideran en abstracto: la *belleza*, la *gracia*, lo *terrible*, la *facilidad*, etc., lo que llamamos atributos y propiedades

[TE-12.2] <*categorías calificativo-críticas no físicas o formales*>

[TE-12.2.1] <*de carácter retórico*>

[TE-12.2.2] <*de carácter semántico*>

[TE-12.2.3] <*de carácter ético-moral y religioso*>

[TE-12.3] <*relacionadas con las destrezas de los artífices*>

son estas mismas categorías aplicadas -esto es, atribuidas- a las imágenes de manera particular: una imagen *bella, terrible, graciosa*, etc.

[TT] EPISTEMOLOGÍA PICTÓRICA SEGÚN LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA E

[TT-13] CONCEPTOS REDEFINIDOS MEDIANTE CONCEPTUALIZACIÓN METAFÓRICA[1]

[TT-13.1] <*metaforización conceptual según el sistema de pensamiento aristotélico-tomista (explícita)*>

[TT-13.2] <*metaforización conceptual según el marco teórico del Ut Pictura Poesis (implícita)*>

[TT-13.3] <*metaforización conceptual según el tópico del Deus Artífex (implícita)*>

[TT-14] SISTEMAS DE LA PINTURA: DIVISIÓN Y CONSTRUCCIÓN SISTEMÁTICA DEL CONCEPTO DE PINTURA

[TT-14.1] <*conceptos generales*>

[TT-14.2] <*partes de la pintura*>

[1]Por lo que respecta a estos sistemas metafóricos que se originan mediante los procesos de conceptualización metafórica hemos diferenciado dos tipos: aquél que es producto de la conceptualización metafórica desarrollada como sistematización teórica explícita, es decir, aquella que recurre conscientemente a un aparato de conceptos perteneciente a otro sistema de pensamiento para llevar a cabo su propia fundamentación y construcción teórica, y aquél que se relaciona con una conceptualización metafórica implícita, es decir, que tiene lugar cuando el discurso responde a una determinada concepción del hecho artístico -que condiciona buena parte de sus formulaciones y presupuestos-, pero sin que llegue a darse una verdadera construcción teórica como en el caso anterior.

MENU SALIR

[HH] HISTORIOGRAFÍA Y GEOGRAFÍA DE LA PINTURA: ORDENACIÓN ESPACIO-TEMPORAL (CRONOTOPO) E

[HH-16] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS: PERIODIZACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA

[HH-16.1] <*conceptos temporales generales*>

[HH-16.2] <*conceptos temporales artísticos: edades de la pintura*>

[HH-16.2.1] <*conceptos temporales artísticos generales*>

[HH-16.2.2] <*conceptos temporales específicos: periodos histórico-artísticos*>

[HH-16.2.2.1] <*Antigüedad (1a)* y edades antiguas*>

<*edades de la Antigüedad (1a)**>

<*edades de la pintura antigua**>

<*subetapas de constitución pictórica*>

<*periodos del tiempo medio* o Edad Media*>

[HH-16.2.2.2] <*Edad Moderna y edades modernas*>

<*edades de la pintura moderna*>

<*subperiodos asociados a aquel tiempo (1b)**>

<*subperiodos de la primera edad de la pintura moderna*>*

[HH-17] ÁMBITOS GEOESPACIALES DE LA PINTURA. CONFIGURACIÓN TERRITORIAL Y CONCEPTOS RELACIONADOS

[HH-17.1] <*conceptos geográficos y geopolíticos generales*>

[HH.17.2] <*conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos*>

[HH-17.2.1] <*conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general*>

[HH-17.2.2] <*entidades geoespaciales pictórico-artísticas: ámbito territorial de la pintura*>

[HH-17.2.2.1] <*Europa y el ámbito europeo*>

[HH-17.2.2.1.1] <*España y el ámbito español*>

<*núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid*>

[HH-17.2.2.1.2] <*Italia y el ámbito italiano*>

[HH-17.2.2.1.3] <*ámbito nórdico*>

[HH-17.2.2.1.4] <*otros ámbitos europeos*>

[HH-17.2.2.2] <*ámbito extraeuropeo*>

[HH-17.2.2.3] <*ámbitos y núcleos antiguos*>

MENU SALIR

[HD] ESTRUCTURA DE CONOCIMIENTO Y ÁMBITO PROFESIONAL: SISTEMA (S) DE LAS ARTES Y DOMINIO DE LA PINTURA E

[HD-18] **ORGANIZACIÓN GENERAL DEL ÁMBITO DISCIPLINAR Y PROFESIONAL**

[HD-18.1] <*categorías y conceptos generales*>

[HD-18.2] <*tipos generales de disciplinas* y profesiones**>

[HD-18.3] <*otras actividades y ocupaciones*>

[HD-18.3.1] <*ocupaciones lúdicas*>

[HD-19] **ARTES: SISTEMAS Y ESPECIES**

➘ [MT-7.1]

[HD-19.1] <*sistemas y especies*>

[HD-19.1.1] <*según las relaciones de dependencia*>

[HD-19.1.2] <*según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo*>

[HD-19.1.2.1] <*especies de artes liberales**>

[HD-19.1.3] <*según su proyección social*>

[HD-19.1.4] <*según su relación con la realidad externa*>

[HD-19.1.5] <*según su función-utilidad. Instrumentalización pictórica*>

[HD-19.1.5.1] <*según su función didáctico-cognoscitiva y moral*>

[HD-19.1.5.2] <*según su utilidad práctico-material*>

[HD-19.1.6] <*según su principio sustancial y origen genésico*>

[HD-19.1.7] <*según el material y los procedimientos*>

[HD-19.2] <*especies pictóricas*>

[HD-19.2.1] <*jurisdicción* y arroyos* de la Pintura (1a)**>

[HD-20] **FACULTADES Y DISCIPLINAS TEÓRICO-CIENTÍFICAS**

[HD-20.1] <*relacionadas con la actividad artística*>

[HD-20.2] <*ciencias* (1b)*>

[HD-20.3] <*letras* (1a)*>

[HD-20.4] <*disciplinas sagradas*>

MENU SALIR

[GA] SUJETOS AGENTES DE LA PINTURA E

[GA-21] **AGENTES: INDIVIDUOS**

[GA-21.1] <*conceptos y categorías generales*>

[GA-21.2] <*agentes relacionados con la pintura (no artistas)*>

[GA-21.2.1] <*según las disciplinas y facultades*>

[GA-21.2.1.1] <*ciencias*>

[GA-21.2.1.2] <*letras humanas*>

[GA-21.2.1.3] <*disciplinas sagradas*>

[GA-21.2.2] <*relacionados con las pinturas e imágenes sagradas*>

[GA-21.2.3] <*otros agentes*>

[GA-21.3] <*artistas y artífices (no específicamente pintores)* >

[GA-21.3.1] < *conceptos de aplicación general en las artes*>

[GA-21.3.2] <*artistas y artífices según las artes*>

[GA-21.3.2.1] <*arquitectura y construcción*>

[GA-21.3.2.2] <*escultura*>

[GA-21.3.2.3] <*orfebrería y artes decorativas*>

[GA-21.3.2.4] <*artes mecánicas*>

[GA-21.3.3] <*según su vinculación y pertenencia a las corporaciones*>

[GA-21.4] <*pintores y tipos de pintores*>

[GA-21.4.1] <*conceptos generales*>

[GA-21.4.2] <*tipos de pintores sistematizados teóricamente*>

[GA-21.4.2.1] <*según la manera de obrar* (general)* >

[GA-21.4.2.2] <*según la manera de obrar* (pintura sagrada)*>

[GA-21.4.3] <*tipología general de pintores*>

[GA-21.4.3.1] <*según la parte de la pintura*>

[GA-21.4.3.2] <*según la técnica pictórica*>

[GA-21.4.3.3] <*según el género pictórico*>

[GA-21.4.3.4] <*según la titulación o grado de formación*>

[GA-21.4.3.4.1] <*general*>

[GA-21.4.3.4.2] <*sistematización de F. Pacheco*>

[GA-21.4.3.5] <*según el uso de la pintura o tipo de dedicación*>

[GA-21.4.3.6] <*según el marco cronológico: concepción historiográfica*>

[GA-21.4.3.7] <*según el ámbito geográfico*>

[GA-21.4.3.8] <*según la calidad: categorización jerárquico-cualitativa*>

[GA-21.4.3.8.1] <*según la calidad artística o capacitación para el arte*>

[GA-21.3.3.8.1.1] <*generales*>

[GA-21.4.3.8.1.2] <*según la capacidad para la mímesis ilusionística y semejante*>

[GA-21.4.3.8.1.3] <*según su conocimiento y alcance intelectivo*>

[GA-21.4.3.8.1.3.1] <*general*>

[GA-21.4.3.8.1.3.2] <*según el conocimiento de la teórica pictórica*>

[GA-21.4.3.8.1.3.3] <*según su conocimiento humanístico-literario*>

[GA-21.4.3.8.1.4] <*según el uso de la invención (7)**>

[GA-21.4.3.8.1.5] <*según su sujeción al decoro*>

[GA-21.4.3.8.1.6] <*según sus habilidades empírico-manuales*>

[GA-21.4.3.8.1.7] <*según sus cualidades intelectivas y psicoespirituales*>

[GA-21.4.3.8.1.8] <*según su manera de proceder y ejecutar las pinturas*>

[GA-21.4.3.8.1.9] <*según su conocimiento técnico o de la práctica pictórica*>

[GA-21.4.3.8.2] <*según la calidad ético-moral y religiosa* >

[GA-21.4.3.9] <*según los efectos que causan las pinturas*>

[GA-21.4.3.10] <*según el temperamento*>

[GA-22] **AGENTES: COLECTIVOS E INSTITUCIONES**

[GA-22.1] <*conceptos y categorías generales*>

[GA-22.2] <*colectivos e instituciones artísticas*>

[GA-22.3] <*colectivos e instituciones no artísticas*>

[GA-22.3.1] <*generales*>

[GA-22.3.2] <*sagradas*>

[GF] FACULTADES ARTÍSTICAS Y POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA E

[GF-23] FACULTADES DE LOS PINTORES Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA ARTÍSTICA

[GF-23.1] <*facultades y destrezas*>
[GF-23.1.1] <*conceptos generales*>
[GF-23.1.2] <*facultades y destrezas según su naturaleza*>
[GF-23.1.2.1] <*facultades y destrezas intelectivo-manuales o ambivalentes*>
[GF-23.1.2.2] <*facultades intelectivo-espirituales*>
[GF-23.1.2.2.1] <*facultades intelectivo-espirituales generales*>
[GF-23.1.2.2.2] <*facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas*>
<*facultades intelectivo-espirituales sensoriales* >
[GF-23.1.2.2.3] <*facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico- literario*>
[GF-23.1.2.3] <*facultades estético-sensitivas* >
[GF-23.1.2.4] <*facultades empírico-manuales*>
[GF-23.1.2.4.1] <*generales*>
[GF-23.1.2.4.2] <*específicas del ámbito pictórico*>
[GF-23.1.2.5] <*facultades ético-morales y religiosas*>
[GF-23.2] <*conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas*>
<*humores vinculados a la creación artística*>
<*rasgos del temperamento*>

[GF-24] POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA

[GF-24.1] <*potencias de la creación pictórico-artística*>
[GF-24.1.1] <*conceptos generales*>
[GF-24.1.2] <*potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística*>
[GF-24.1.2.1] <*alma y potencias generales del alma**>
<*potencias generales del alma*>
[GF-24.1.2.2] <*potencias sensitivas y corpóreas*>
[GF-24.1.2.3] <*potencias sensitivo e intelectivo espirituales*>

[GF-24.1.2.3.1] <*potencias del entendimiento (1)**>

[GF-24.1.2.3.1.1] <*potencias intelectivo-cognitivas*>

<*con predominio de influencia aristotélica y tomista*>

<*con predominio de influencia platónica y neoplatónica*>

[GF-24.1.2.3.1.2] <*potencias creativo-cognitivas*>

[GF-24.1.3] <*potencias específicamente artísticas*>

[GF-24.2] <*conceptos relacionados con la creatividad en el arte*>

[SF] FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA CREACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA E

[SF-29] **CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES**

[SF-29.1] <*categorías de alcance general*>

[SF-29.2] <*categorías específicamente artísticas*>

[SF-30] **TIPOS DE DOCUMENTOS Y FUENTES**

[SF-30.1] **<***documentos y fuentes teórico-literarias*>

[SF-30.1.1] <*documentos y fuentes literarias*>

[SF-30.1.2] <*documentos y fuentes teórico-científicos*>

[SF-30.1.3] <*documentos y fuentes teórico-jurídicas*>

[SF-30.1.4] <*documentos y fuentes teórico-morales y religiosas*>

[SF-30.2] **<***entidades objetuales y empírico-visuales*>

[SF-30.2.1] <*no específicamente artísticas*>

[SF-30.2.2] <*específicamente artísticas*>

[SF-30.3] **<***modelos teóricos ejemplares y ejemplarizantes*[1]>

[SF-30.3.1] <*modelos no artísticos*>

[SF-30.3.2] <*modelos artísticos*>

[SF-30.3.3] <*artífices ejemplarizantes: clasificación onomástica*>

[SF-30.3.3.1] <*artífices ejemplarizantes de la Antigüedad*>

[SF-30.3.3.2] <*artífices ejemplarizantes para el colorido*>

[SF-30.3.3.3] <*artífices ejemplarizantes para el dibujo*>

[SF-30.3.3.4] <*artífices ejemplarizantes para el modo naturalista*>

[SF-30.3.3.5] <*artífices ejemplarizantes para la pintura de género*>

[SF-30.3.3.6] <*artífices ejemplarizantes para la pintura sagrada*>

[1] Modelos propuestos en el discurso teórico para ser seguidos en sus actuaciones por parte de los artífices. Asociado a la noción de *exemplum*, a la pintura basada en la autoridad y en el seguimiento de los maestros, y a la costumbre del *dipingere di maniera*

MENU SALIR

[SP] *PRECEPTOS Y REGLAS DE L´ARTE:* LA DOCTRINA DEL PINTOR E

[SP-31] **CONCEPTOS Y CATEGORÍAS GENERALES**

[SP-31.1] <*categorías de alcance general*>

[SP-31.2] <*categorías específicamente artísticas*>

[SP-32] **TIPOS DE REGLAS Y PRECEPTOS**

[SP-32.1] <*reglas y preceptos específicamente artísticos*[1]>

[SP-32.1.1] <*reglas y preceptos teóricos*>

[SP-32.1.2] <*reglas y preceptos prácticos*>

[SP-32.1.3] <*reglas y preceptos para la pintura sagrada*>

[SP-32.2] <*reglas y preceptos no específicamente artísticos*[2]>

[SP-32.2.1] <*generales*>

[SP-32.2.2] <*ético-morales y religiosos (pintura sagrada)*>

[1] Esto es, codificados y formulados específicamente para el desarrollo de la actividad pictórica en cualquiera de sus fases o formas.

[2] Considérese, por ejemplo, la *regla de la Naturaleza.*

MENU SALIR

[SA] RECURSOS PARA LA CONFIGURACIÓN DE LA IMAGEN PICTÓRICA: SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE LA PINTURA

E

[SA-33] **ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES CON UNA FUNCIÓN REPRESENTATIVA**

[SA-33.1] <*asociados a la forma*>

[SA-33.2] <*asociados a la semejanza y al parecido*>

[SA-33.2.1] <*generales*>

[SA-33.2.2] <*recursos para conseguir efectos ópticos y visuales*>

[SA-33.2.2.1] <*para efectos lumínicos y cromáticos*>

[SA-33.2.2.2] <*para efectos plásticos y relacionados con lo tridimensional*>

[SA-33.2.2.3] <*para efectos ópticos*>

[SA-34] **ARTIFICIOS: CONCEPTOS GENERALES Y TIPOS**

[SA-34.1] <*conceptos generales*>

[SA-34.2] <*tipos de artificios*>

[SA-35] **SISTEMAS REPRESENTATIVOS Y FIGURATIVOS CODIFICADOS**

[SA-35.1] <*sistema de las proporciones y medidas*>

[SA-35-2] <*sistemas significativos y expresivos*>

[SA-35.2.1] <*tipologías figurativas e iconos*>

[SA-35.2.2] <*grupos y conjuntos iconográficos*>

MENU SALIR

[SM] *MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA E

[SM-36] ***MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA: OPCIONES ESTILÍSTICAS Y METODOLÓGICAS**

[SM-36.1] <*conceptos generales*>

[SM-36.2] <*maneras, modos y estilos pictóricos*>

[SM-36.2.1] < *maneras según una categorización dogmática general*>

[SM-36.2.2] < *maneras según la parte de la pintura*>

[SM-36.2.3] <*estilos generales: maneras (3ba)**>

[SM-36.2.4] <*modos estético-formales y estilísticos: maneras (3bc)**>

[SM-36.2.4.1] <*relacionados con la figura humana*>

[SM-36.2.4.2] <*relacionados con el colorido*>

[SM-36.2.5] <*estilos pictóricos individuales*>

[SM-36.2.6] <*maneras (3bb)*: sistemas metodológicos y estético-formales generales*>

[SM-36.2.6.1] <*según el contexto cronológico: maneras históricas*>

[SM-36.2.6.2] <*maneras actuales y contemporáneas*>

[SM-36.2.7] <*maneras (3bb): modos pictóricos particulares*>

[SM-36.2.7.1] <*modos o estilos de acabado*>

[SM-36.3] <*escuelas pictóricas*>

[SM-37] ***MODOS Y MANERAS* DE ACTUACIÓN Y EJECUCIÓN PICTÓRICA**

[AF]

[SM-37.1] <*conceptos generales*>

[SM-37.2] <*modos de pintura según las maneras de obrar y maneras de obrar en la pintura* >

[SM-37.2.1] <*modos de pintura y maneras de obrar: pintura general* >

[SM-37.2.1.1] <*modos práctico-materiales y mecanicistas* >

[SM-37.2.1.2] <*modos científicos y racionales*>

[SM-37.2.1.3] <*modos de actuación pictórica según el grado de libertad y licencia*>

[SM-37.2.2] <*maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada*>

[SM-37.3] <*métodos, procedimientos y técnicas pictóricas*>

[SM-37.3.1] <*métodos de construcción o elaboración pictórica (general)*>

[SM-37.3.2] <*técnicas y modos de ejecución (factura y pincelada)*>

[SM-37.3.3] <*procedimientos según la ubicación de la obra*>

[SM-37.3.4] <*relacionados con la mímesis y la representación figurativa: procedimientos representativos e imitativos*>

[SM-37.3.4.1] <*procedimientos imitativos según la aproximación a la realidad natural*>

[SM-37.3.4.1.1] <*procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos*>

[SM-37.3.4.1.2] <*procedimientos imitativos selectivos y correctores*>

[SM-37.3.4.2] <*procedimientos imitativos según el grado de correspondencia objetiva con la realidad natural*>

[SM-37.3.5] <*técnicas pictóricas según los materiales: maneras de pintura* (técnicas generales)*>

[SM-37.3.5.1] <*maneras de pintura: Antigüedad*>

<*técnicas murales*>

[SM-37.3.5.2] <*maneras de pintura actuales y contemporáneas*>

[SM-37.3.5.2.1] <*técnicas propias y específicas de la pintura*>

[SM-37.3.5.2.2] <*técnicas anexas a la pintura: arroyos de la pintura**>

[SM-37.3.6] <*maneras de pintura según el uso del color*>

[SM-37.3.7] <*técnicas y procedimientos relacionados con el tratamiento de los elementos cromáticos*>

[SM-37.3.8] <*técnicas auxiliares para la imitación y representación pictórica*>

[SM-37.3.9] <*técnicas y procedimientos relacionados con los procesos de acabado*>

<*relacionados con la iluminación y la miniatura>*

[SM-37.3.10] <*técnicas y procedimientos según el estado de la base*>

[SM-37.3.11] <*técnicas y procedimientos relacionados con la preparación de los soportes*>

<*técnicas o procedimientos de imprimación al fresco*>

[SU] LOS MEDIOS MATERIALES: EL UTILLAJE DEL PINTOR E

[SU-38] **MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS**

[SU-38.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.2] <*materiales sobre los que se pinta*: soportes*>

[SU-38.2.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.2.2] <*tipos de soportes*>

<*soportes textiles*>

<*soportes textiles para la iluminación*>

[SU-38.3] <*materiales con los que se pinta**>

[SU-38.3.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.3.2] <*substancias aglutinantes, adhesivas y diluyentes*>

[SU-38.3.2.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.3.1.2] <*substancias aglutinantes de uso general*>

<*tipos de colas según sus características físicas*>

[SU-38.3.1.3] <*substancias aglutinantes para el óleo*>

[SU-38.3.1.4] <*substancias aglutinantes para el temple*>

[SU-38.3.1.5] <*substancias aglutinantes para el fresco*>

[SU-38.3.3] <*substancias secantes*>

[SU-38.3.3.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.3.3.2] <*tipos de secantes*>

[SU-38.3.3.3] <*materiales componentes de los secantes*>

[SU-38.3.4] <*pigmentos y materias colorantes*>

[SU-38.3.4.1] <*conceptos generales*>

[SU-38.3.4.2] <*según su naturaleza*>

[SU-38.3.4.3] <*según su tolerancia al agua*>

[SU-38.3.4.4] <*según su coste*>

[SU-38.3.4.5] <*según su aplicación en la imagen figurativa*>

[SU-38.3.4.6] <*según su procedencia*>

[SU-38.3.4.7] <*según su cualidad cromática y valor tonal*>

[SU-38.3.4.8] <*según sus propiedades o condiciones físicas*>

[SU-38.3.4.9] <*materias colorantes para dibujar*>

[SU-38.4] <*materiales asociados a técnicas y procedimientos específicos*>

[SU-38.4.1] <*materiales para el aparejado*>

[SU-38.4.1.1] <*aparejo y tipos de aparejo*>

[SU-38.4.1.2] <*materiales y substancias componentes de los aparejos*>

[SU-38.4.2] <*materiales para el acabado*>

[SU-38.4.2.1] <*materiales para el acabado de la pintura a óleo*>

[SU-38.4.3] <*materiales específicos para la iluminación*>

<*materiales para moler el oro*>

[SU-38.4.4] <*materiales específicos del mosaico*>

[SU-38.5] <*reacciones físico-químicas relacionadas con los materiales pictóricos*>

[SU-39] **INSTRUMENTOS PICTÓRICOS**

[SU-39.1] <*conceptos generales*>

[SU-39.2] <*objetos y útiles del pintor* >

[SU-39.2.1] <*útiles para el dibujo*>

[SU-39.2.2] <*útiles para pintar*>

[SU.39.2.2.1] <*generales*>

[SU-39.2.2.2] <*útiles para la mezcla de colores*>

[SU-39.2.2.3] <*brochas y pinceles: tipos y componentes*>

[SU-39.2.2.3.1] <*según sus propiedades táctiles*>

[SU-39.2.2.3.2] <*según su tamaño*>

[SU-39.2.2.3.3] <*según el tipo de pelo*>

[SU-39.2.2.3.4] <*componentes de las brochas y pinceles*>

[SU-39.2.2.4] <*útiles para la preparación y conservación de los pigmentos*>

[SU-39.2.3] <*objetos auxiliares para la mímesis y la representación figurativa*>

[SU-39.2.4] <*útiles para la copia*>

[SU-39.2.5] <*útiles para el aparejado y la preparación de los soportes*>

[SU-39.2.6] <*útiles asociados a técnicas específicas*>

[SU-39.2.6.1] <*útiles para el esgrafiado*>

[AA] ACTIVIDADES EXTERNAS AL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA[1] E

[AA-41] **ACTIVIDADES NO ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON EL ARTE Y LAS ARTES**

[AA-41.1] <*de carácter económico-mercantil*>

[AA-41.2] <*relacionadas con el coleccionismo*>

[AA-41.3] <*relacionadas con el mecenazgo*>

[AA-42] **ACTIVIDADES ARTÍSTICAS RELACIONADAS CON LAS ESPECIES PICTÓRICAS**[2]

[AA-43] **ACTIVIDADES NO PICTÓRICAS RELACIONADAS CON LAS PINTURAS Y SUS ARTÍFICES**[3]

[AA-43.1] <*relacionadas con la docencia*>

[AA-43.2] <*relacionadas con la restauración pictórica*>

[AA-43.3] <*relacionadas con la condición retórica de la pintura*>

[AA-43.4] <*actividades de carácter teórico y especulativo*>

[AA-43.5] <*relacionadas con la pintura cristiana*>

<*relacionadas con el decoro sacro*>

[AA-43.6] <*relacionadas con otras artes*>

[AA-48] **EVENTOS Y ACONTECIMIENTOS DEL ÁMBITO PICTÓRICO**

[AA-48.1] <*conceptos generales*>

[AA-48.2] <*eventos y acontecimientos del ámbito pictórico general*>

[AA-48.3] <*eventos y acontecimientos relacionados con el ámbito religioso*>

[1] Entendemos por estas actividades las que no forman parte del proceso de creación pictórica propiamente dicho; esto es, que no participan específicamente en el proceso de ideación y construcción de la imagen figurativa.

[2] Actividades y operaciones propias de las artes definidas como especies de la Pintura: *grabar, nielar,* etc.

[3] La diferencia entre este campo y el [AA-41] radica en el agente de la acción: en éste son propiamente pintores, mientras que en aquél no. En este campo, pueden aparecer actividades susceptibles de ser desarrolladas tanto por artífices como por no artífices, pero han sido sistematizadas bajo esta categoría en cuanto actividades llevadas a cabo por pintores.

MENU SALIR

[AF] ACTIVIDADES Y FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA E

[AF-44] **FASES DEL PROCESO DE CREACIÓN PICTÓRICA**

[AF-45] **ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER GENERAL**

[AF-45.1] <*generales*>

[AF-45.2] <*según el objetivo o finalidad*>

[AF-45.3] <*actividades representativas e imitativas generales: las formas de la imitación artística*>

[AF-46] **ACTIVIDADES PICTÓRICAS DE CARÁCTER INTELECTUAL Y ESPECULATIVO**

[AF-46.1] <*actividades mentales generales con implicación directa en la actividad pictórica*>

<*de carácter intelectivo-cognitivo*>

[AF-46.2] <*actividades intelectivo-especulativas específicamente pictóricas*>

[AF-46.2.1] <*generales*>

[AF-46.2.2] <*ideativas y de carácter creativo*>

[AF-46.2.2.1] <*relacionadas con la invención-disposición*[1] >

[AF-46.2.2.1.1] <*actividades vinculadas*[2]>

[AF-46.2.2.1.2] <*actividades relacionadas*>

<*relacionadas con el decoro y el carácter retórico de la pintura*>

[AF-46.2.2.2.2] <*relacionadas con la generación de fantasías*>

[AF-46.2.3] <*relacionadas con la mímesis selectiva*>

[1] Situamos estas actividades en la misma subcategoría debido a la interrelación que existe entre estos dos conceptos adaptados casi literalmente de la Retórica (*inventio y dispositio*). Dichas actividades comportan ya un componente formal, es decir, no se trata de un ejercicio puramente especulativo o de ideación abstracta, sino de hallar una configuración formal adecuada de la imagen artística, aunque su desarrollo pueda ser sea puramente mental.

[AF-47] **ACTIVIDADES RELACIONADAS CON LA EJECUCIÓN PLÁSTICO-FORMAL Y MATERIAL DE LA IMAGEN PICTÓRICA (EJECUCIÓN / *ELOCUTIO*)**

[SM-37.3]

[AF-47.1] <*generales*>

[AF-47.2] <*según las fases de la ejecución pictórica*>

[AF-47.3] <*según las técnicas pictóricas*>

[AF-47.4] <*actividades de carácter plástico-formal y figurativo*>

[AF-47.4.1] <*actividades relacionadas con el dibujo*>

[AF-47.4.2] <*actividades relacionadas con los valores plástico-visuales*>

[AF-47.4.2.1] <*actividades relacionadas con el colorido*>

[AF-47.4.2.2] <*actividades relacionadas con la iluminación*>

[AF-47.4.2.3] <*actividades relacionadas con el volumen y modelado*>

[AF-47.4.3] <*actividades relacionadas con la estructura y composición*>

[AF-47.4.4] <*otras actividades* >

[AF-47.5] <*operaciones técnicas: el oficio de taller*[3]>

[AF-47.5.1] <*relacionadas con el aparejo y preparación de los soportes*>

[AF-47.5.2] <*relacionadas con los pigmentos y preparación de los colores*>

[AF-47.5.3] <*relacionadas con la preparación de las templas y los aglutinantes*>

[AF-47.5.4] <*otras*>

[2] Actividades que forman parte ineludible del proceso de invención-disposición de la imagen representativa. Son, propiamente, las actividades que constituyen dicho proceso. Se distinguen de las relacionadas en que estas últimas puedan llevarse a cabo o no, aunque en muchos caso éstas sean preceptivas, como las relacionadas con el decoro.

[3] Actividades técnicas sin función representativa o figurativa en sí mismas.

[CC] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA ENSEÑANZA Y APRENDIZAJE DE LA PINTURA E

[CC-50] **CONCEPTOS GENERALES, FASES Y ETAPAS**

[CC-50.1] <*conceptos generales*>

[CC-50.2] <*fases y etapas (estados) del aprendizaje*>

[CC-51] **DISCIPLINAS, OBJETOS DE ESTUDIO E INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS**

[CC-51.1] <*disciplinas pictóricas*>

[CC-51.2] <*objetos de estudio*>

[CC-51.3] <*instrumentos metodológicos y formativos*>

[CC-52] **MÉTODOS Y ACTIVIDADES RELACIONADAS CON EL APRENDIZAJE DE LA PINTURA**

[CC-52.1] <*actividades y métodos generales*>

[CC-52.2] <*actividades y métodos destinados a un fin concreto*>

[CC-52.2.1] <*destinados a adiestrar la mano*>

[CC-52.2.2] <*destinados a adiestrar el entendimiento*>

[CC-52.2.3] <*destinados a adiestrar el juicio crítico*>

MENU SALIR

[BI] LOS OBJETOS DE IMITACIÓN O *EXEMPLARES* DE LA PINTURA E

[BI-25] **CONCEPTOS GENERALES Y CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA**

[BI-25.1] <*conceptos generales*>

[BI-25.2] <*clasificación tipológica de los objetos de imitación*>

[BI-25.2.1] <*referentes empírico-visuales*>

[BI-25.2.1.1] <*objetos naturales y ratificales*>

[BI-25.2.1.2] <*propiedades y cualidades: constitutivas y accidentales*[1]>

[BI-25.2.1.2.1] <*propiedades constitutivas y esenciales*>

[BI-25.2.1.2.2] <*propiedades contingentes o accidentales*>

[BI-25.2.1.2.3.1] <*propiedades físico-visuales*>

[BI-25.2.1.2.3.1.1] <*propiedades cuantitativas*>

[BI-25.2.1.2.3.1.2] <*propiedades cualitativas*>

[BI-25.2.1.2.3.2] <*acciones y movimientos*>

[BI-25.2.2] <*sin referente empírico-visual*>

[BI-26] ***IDEA* E IDEAS DE LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA**

[BI-26.1] <*conceptos generales*>

[BI-26.2] < *idea (s) según su condición y naturaleza*>

[BI-26.2.1] <*idea (2)*: imagen mental mediatizadora*>

[BI-26.2.1.1] <*de procedencia no empírica*>

<*preexistentes o apriorísticas: innatas, trascendentes, inmanentes)*>

[BI-26.2.1.2] <*de procedencia empírico-sensorial (adquiridas y aposterioristas)*>

<*con un componente formal y representativo: ideas o formas artísticas*>

[BI-26.2.2] <*idea (3)*: productos mentales del ejercicio ideativo y especulativo*>

[1] De acuerdo con la concepción filosófica aristotélica que sirve de fundamento.

MENU SALIR

[BO] LOS OBJETOS DE LA INVENCIÓN: ARGUMENTOS Y *MATERIAS* E

[BO-27] **CONCEPTOS Y TIPOS GENERALES**

[BO-27.1] <*conceptos generales*>

[BO-27.2] <*tipos generales*>

[BO-28] **MOTIVOS Y TEMAS PARTICULARES: CLASIFICACIÓN TIPOLÓGICA DE LOS ARGUMENTOS PICTÓRICOS**

[BO-28.1] <*relacionados con la pintura en general*>

[BO-28.1.1] <*argumentos históricos*>

[BO-28.1.2] <*argumentos no históricos*>

[BO-28.1.2.1] <*argumentos fantásticos y mitológicos*>

[BO-28.1.2.2] <*argumentos poético-literarios*>

[BO-28.1.3] <*otros temas*>

[BO-28.2] <*relacionados con la pintura sagrada*>

MENU SALIR

[NE] PINTURAS E IMÁGENES: ELEMENTOS, PARTES Y COMPONENTES E

[NE-57] CONCEPTOS GENERALES Y PARTES GENERALES

[NE-57.1] <*conceptos generales*>

[NE-57.2] <*tipos de partes generales*>

[NE-57.2.1] <*partes según su importancia jerárquica*>

[NE-57.2.2] <*partes según el tipo de obra pictórica*>

<*partes de la iluminación*>

[NE-57.2.3] <*partes generales no representativas*>

[NE-57.2.4] <*partes generales representativas*>

[NE-57.3] <*conceptos relacionados con la representación figurativa: ángulos de visión*>

[NE-58] MOTIVOS Y COMPONENTES FIGURATIVOS

[NE-58.1] <*la figura y sus conceptos relacionados*>

[NE-58.1.1] <*conceptos generales*>

[NE-58.1.2] <*partes de las figuras*>

[NE-58.1.2.1] <*conceptos generales*>

[NE-58.1.2.2] <*partes físicas y anatómicas*>

[NE-58.1.2.2.1] <*generales*>

<*carnes y tipos de carnes*>

<*tipos de carnes según el modo*>

<*tipos de carnes según el tipo de figura (2)**>

<*tipos de carnes según los pigmentos empleados*>

<*partes de las carnes*>

<*partes del cuerpo**>

<*partes de la anatomía (3)**>

[NE-58.1.2.2.2] <*partes significativas o expresivas*>

<*partes significativas o expresivas del rostro*>

[NE-58.1.2.3] <*partes añadidas o incorporadas*>

[NE-58.1.2.3.1] <*generales*>

<*paños y tipos de paños*>

<*tipos de paños según las calidades*>

<*tipos de paños según el modo*>

<partes de los paños>

[NE-58.1.2.3.2] <significativas o simbólicas: atributos>

[NE-58.1.2.3.2.1] <conceptos generales y tipos generales>

[NE-58.1.2.3.2.2] <tipos específicos de atributos y símbolos>

<generales>

<atributos de los ángeles>

<atributos de la Virgen>

<atributos de la Virgen niña>

<atributos de S. Gabriel>

<atributos de S. Juan Bautista>

<atributos de S. Miguel>

<atributos de S. Pablo>

<atributos de S. Pedro>

<símbolos cristológicos>

<símbolos de la divinidad>

[NE-58.1.3] <acciones y movimientos de las figuras>

[NE-58.1.4] <tipos de figuras>

[NE-58.1.4.1] <según su ángulo de visión>

[NE-58.1.4.2] <según sus actitudes y movimientos>

[NE-58.1.4.3] <según su importancia jerárquica>

[NE-58.1.4.4] <según la edad y género>

[NE-58.1.4.5] <figuras significativas o simbólicas: tipología iconográfica>

[NE-58.1.4.5.1] <relacionadas con la pintura en general>

[NE-58.1.4.5.2] <relacionadas con la pintura sagrada>

[NE-58.1.5] <conceptos relacionados con la representación de las figuras>

[NE-58.2] <componentes figurativos secundarios: partes integrales* I[1]>

[NE-58.2.1] <conceptos generales>

[NE-58.2.2] <clasificación tipológica>

[NE-58.2.2.1] <ficciones y quimeras>

[NE-58.2.2.2] <animales>

[NE-58.2.2.3] <objetos artísticos>

[NE-58.2.2.4] <elementos y motivos de las pinturas de género>

[NE-58.2.2.5] <componentes de los fondos (lexos) y paisajes>

[NE-58.2.2.6] <motivos secundarios sagrados>

[1] Según F. Pacheco, las pinturas, siguiendo la teoría aristotélica, se componen de *partes sustanciales* (materia/forma) y *partes integrales.* Bajo estas últimas considera los elementos que tienen una importancia secundaria en la imagen figurativa. (*Arte...,* pp. 130-131).

[NE-58.2.2.7] <componentes de las naturalezas muertas y bodegones>

[NE-58.2.2.8] <símbolos y elementos significativos>

[NE-58.2.2.9] <adornos>

[NE-58.2.2.10] <otros>

[NE-58.3] <adornos y ornatos: partes integrales II[2]>

[NE-58.3.1] <conceptos generales>

[NE-58.3.2] <tipología de adornos y ornatos>

[NE-58.3.2.1] <adornos arquitectónicos>

[NE-58.3.2.2] <adornos utilizados en los estofados>

[NE-59] **COMPONENTES FORMALES, COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES**

[NE-59.1] <elementos plástico-formales >

[NE-59.1.1] <dibujo, líneas y conceptos relacionados>

[NE-59.1.1.1] <conceptos generales>

[NE-59.1.1.2] <partes de las líneas>

[NE-59.1.1.3] <tipos de líneas>

[NE-59.1.2] <elementos plástico-visuales>

[NE-59.1.2.1] <color y conceptos relacionados>

[NE-59.1.2.1.1] <conceptos generales>

[NE-59.1.2.1.2] <tipos de colores>

[NE-59.1.2.1.3] <efectos y cualidades de los colores>

[NE-59.1.2.1.4] <calidades materiales y conceptos relacionados>

[NE-59.1.2.2] <iluminación y conceptos relacionados>

[NE-59.1.2.2.1] <conceptos generales>

[NE-59.1.2.2.2] <tipos de luces>

[NE-59.1.2.2.3] <tipos de sombras>

[NE-59.1.2.2.4] <conceptos relacionados>

[NE-59.1.2.3] <conceptos relacionados con la luz-color>

[NE-59.1.2.3.1] <volumen, modelado y conceptos relacionados>

[2] Estos adornos, a diferencia de los que clasificamos en el sistema anterior, son los que se utilizan de modo específico como ornamento de arquitecturas, retablos, telas, etc., aunque buena parte de ellos puedan aparecer igualmente en las imágenes pictóricas.

[NE-59.2] <*composición, estructura y conceptos relacionados*[3]>

[NE-59.2.1] <*conceptos generales*>

[NE-59.2.2] <*tipos de composición o esquemas compositivos*>

[NE-59.2.3] <*conceptos relacionados con la composición y estructura*>

[NE-59.2.3.1] <*conceptos de relación o relacionales*>

[NE-59.2.3.1.1] <*conceptos dinámicos*>

[NE-59.2.3.3] <*conceptos relacionados con el espacio pictórico*>

[NE-59.2.3.3.1] <*conceptos generales*>

[NE-59.2.3.3.2] <*tipos de perspectivas*>

[NE-59.2.3.3.3] <*conceptos relacionados*>

[NE-60] **OTROS ELEMENTOS Y COMPONENTES**

[NE-60.1] <*acabados, texturas y factura*>

[NE-60.1.1] <*conceptos generales*>

[NE-60.1.2] <*tipos*>

[3] Aunque muchos autores tienden a considerar la composición como un elemento plástico de la obra pictórica, nosotros hemos preferido considerarlo diferente de los elementos propiamente dichos, entendiendo la composición y estructura como una concepto complejo formado por la adecuada integración de los elementos individuales plástico-formales. Se corresponde con lo que Berger (*El conocimiento,* vol. II, p. 140) llama "actuación de los agentes plásticos". La composición es definida como la "ordenación de medios plásticos por la cual se establece las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas, o a sus proporciones".

[NP] PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD PICTÓRICO-ARTÍSTICA E

[NP-61] **PRODUCTOS ARTÍSTICOS NO PICTÓRICOS**

[NP-61.1] <*conceptos generales*>

[NP-61.2] <*productos artísticos de la Antigüedad*>

<*según su estado de conservación*>

[NP-61.3] <*clasificación tipológica según las artes*>

[NP-62] **PRODUCTOS PICTÓRICOS**

[NP-62.1] <*conceptos generales y tipos generales*>

[NP-62.2] <*objetos pictórico-artísticos que no constituyen productos acabados*>

[NP-62.2.1] <*conceptos generales*>

[NP-62.2.2] <*relacionados con las fases del proceso de creación pictórica*>

[NP-62.2.3] <*clasificación cronológica de los tipos de pinturas*>[1]

[NP-62.3] <*clasificación tipológica: especies [2]*>

[NP-62.3.1] <*según su autenticidad*>

[NP-62.3.2] <*según el material*>

[NP-62.3.3] <*según los modos de producción*>

[NP-62.3.4] <*según el uso de colores*>

[NP-62.3.5] <*según la técnica pictórica empleada*>

[NP-62.3.6] <*según el tema o motivo representado: géneros pictóricos*>

[NP-62.3.7] <*según las maneras de obrar**>

[NP-62.3.8] <*según los modos de acabado*>

[NP-62.3.9] <*según los periodos histórico-artísticos*>

[NP-62.3.10] <*obras pictóricas con una función simbólica*>

[1]Situamos aquí estos tipos de pintura porque, de acuerdo con los discursos, éstas no pueden ser consideradas más que como fases previas de la pintura concebida en su estado de constitución pleno. (Véase, por ejemplo, PACHECO, F., *Arte...,* pp. 91 y ss.)

MENU SALIR

[RR] CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECEPCIÓN PICTÓRICA E

[RR-74] ***EFETOS* Y *FRUTOS* DE LAS OBRAS PICTÓRICAS**

[RR-74.1] <*conceptos generales*>

[RR-74.2] <*efectos de las imágenes pictóricas*[1]>

[RR-74.2.1] <*efectos psico-físicos*>

[RR-74.2.2] <*efectos afectivo-emocionales*>

[RR-74.2.2.1] <*generales*>

[RR-74.2.2.2] <*de la pintura sagrada*>

[RR-74.2.3] <*efectos cognitivos o intelectivos*>

[RR-74.2.3.1] <*generales*>

[RR-74.2.3.2] <*de la pintura sagrada*>

[RR-74.2.4] <*efectos visuales u ópticos*>

[RR-74.2.5] <*otros*>

[RR-74.3] <*frutos y utilidades de las pinturas: instrumentalización pictórica*>

[RR-74.3.1] <*frutos y utilidades de la pintura en general*>

[RR-74.3.2] <*frutos y utilidades de la pintura sagrada*>

[RR-75] **ESPECTADORES Y POTENCIAS DE LA RECEPCIÓN**

[RR-75.1] <*conceptos generales*>

[RR-75.2] <*tipos de espectadores*>

[RR-75.2.1] <*espectadores de la pintura en general*>

[RR-75.2.2] <*espectadores de la pintura sagrada*>

[RR-75.3] <*potencias que intervienen en la recepción de las obras pictóricas*>

[RR-76] **OTROS CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA RECPECIÓN**

[RR-76.1] <*adoración de las imágenes y tipos de adoración*>

[RR-77] **CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS**

[RR-77.1] <*conceptos generales*>

[RR-77.2] <*potencias que intervienen en el enjuiciamiento crítico*>

[1] Efectos emocionales, psico-físicos, cognoscitivos, etc. que las pinturas son susceptibles de provocar en el espectador, en función, principalmente, con su condición visual.

MENU SALIR

[EZ] LOS ESPACIOS PARA LA ACTIVIDAD PICTÓRICA E

[EZ-53] **ESPACIOS PARA EL EJERCICIO Y ESTUDIO DE LA PINTURA**

[EZ-53.1] <*conceptos generales*>

[EZ-53.2] <*tipos específicos*>

[EZ-54] **ESPACIOS PARA EL COMERCIO DE LA PINTURA**

[EZ-55] **ESPACIOS RELACIONADOS CON LA PINTURA**

[EZ-55.1] <*espacios relacionados con la pintura en general*>

[EZ-55.2] <*espacios relacionados con la pintura sagrada*>

MENU SALIR

[JS] CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS, JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS E

[JS-78] CONCEPTOS SOCIOECONÓMICOS

[JS-78.1] <*conceptos socioeconómicos de la pintura en general*>

[JS-78.2] <*conceptos socioeconómicos de la pintura sagrada*>

[JS-79] CONCEPTOS JURÍDICOS Y ADMINISTRATIVOS

[JS-79.1] <*conceptos jurídico-administrativos de la pintura en general*>

[JS-79.2] <*conceptos jurídico-administrativos de la pintura sagrada*>

MENU SALIR

[AB] SISTEMA ATRIBUTIVO PICTÓRICO-ARTÍSTICO E

[AB-1] **ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS**

[AB-1.1] <*atributos clasificatorios connotados*[1]>

[AB-1.1.1] <*atributos de clasificación cronológica o historiográfica* >

[AB-1.1.2] <*atributos de clasificación geoespacial*>

[AB-1.1.3] <*atributos de clasificación estilística*>

[AB-1.2] <*atributos clasificatorios no connotados*>

[AB-2] **ATRIBUTOS DESCRIPTIVOS Y CALIFICATIVO-CRÍTICOS**[2]

[AB-2.1] <*atributos calificativo-críticos de los artífices*>
➘ [GF-23]

[AB-2.1.1] <*relacionados con sus habilidades, destrezas y facultades*>

[AB-2.1.1.1] <*generales*>

[AB-2.1.1.2] <*de carácter intelectivo*>

[AB-2.1.1.3] <*de carácter estético-sensitivo*>

[AB-2.1.1.4] <*de carácter físico y manual*>

[AB-2.1.2] <*según su forma de actuar y proceder*>

[AB-2.1.3] <*relacionados con su naturaleza, carácter y temperamento*>

[AB-2.2] <*atributos de las artes*>
➘ [HD]

[AB-2.2.1] <*relacionados con la naturaleza de sus actividades*>

[AB-2.2.2] <*relacionados con su condición social*>

[AB-2.2.3] <*relacionados con su uso y función*>

[AB-2.2.4] <*relacionados con su dimensión ético-moral y religiosa*>

[AB-2.3] <*atributos y propiedades de las imágenes*>

[AB-2.3.1] <*atributos de carácter físico*>

[AB-2.3.2] <*atributos o propiedades calificativo-críticas*>
➘ [TE-12]

[AB-2.3.2.1] <*atributos estético-formales y estilísticos*>

[1] Atributos que desempeñan una doble función, clasificadora y calificativo-crítica, al entrañar un juicio de valor determinado que califica y valora al concepto.

[AB-2.3.2.1.1] <*atributos propiamente estéticos, estilísticos y expresivos*>

[AB-2.3.2.1.1.1] <*generales y ambivalentes*>

<*relacionados con la energía, fuerza y carácter expresivo*>

[AB-2.3.2.1.1.2] <*relacionados con el dibujo-forma*>

[AB-2.3.2.1.1.3] <*relacionados con el colorido y los valores plásticos y lumínicos*>

[AB-2.3.2.1.1.4] <*relacionados con las cualidades expresivas, formales y visuales de las figuras*>

[AB-2.3.2.1.1.5] <*relacionados con la ilusión, semejanza y apariencia de realidad*>

[AB-1.2.3.1.1.6] <*relacionados con los sistemas de trabajo y modos de ejecución*>

[AB-2.3.2.1.2] <*atributos relacionados con las destrezas de los artífices*>

[AB-2.3.2.1.3] <*atributos de carácter retórico con una dimensión formal*>

[AB-2.3.2.2] <*atributos no físico-formales*>

[AB-2.3.2.2.1] <*atributos de carácter retórico (sin dimensión formal concreta)*>

[AB-2.3.2.2.2] <*atributos de carácter semántico*>

[AB-2.3.2.2.3] <*atributos de carácter ético-moral y religioso*>

[AB-2.3.2.3] <*atributos relacionados con los géneros pictóricos*>

[2] Considérense aquí también los atributos clasificatorios connotados registrados en el ámbito anterior.

SECCIÓN 3.3. SISTEMAS NOCIONALES ESPECÍFICOS (REPRESENTACIÓN GRÁFICA Y JERÁRQUICA)

MENU SALIR

HH-16 ESCENARIO DE RELACIONES

RELACIONES ESPECÍFICAS INTRACATEGORIALES

→ **SECUENCIALES CRONOLÓGICAS**
concepto cronológico anterior / concepto cronológico posterior

→ **DE PERTENENCIA TEMPORAL**
subperiodos o subedades / subperiodo o subedad de

RELACIONES ESPECÍFICAS INTERCATEGORIALES

→ **PERIODO HISTÓRICO / PRODUCTOS ARTÍSTICOS**
periodo histórico asociado / productos artísticos asociados

→ **PERIODO DE ACTUACIÓN / AGENTE ASOCIADO**
periodo de actuación / agente asociado

→ **PERIODO HISTÓRICO / MANERAS DESARROLLADAS**
periodo de desarrollo / maneras desarrolladas

→ **PERIODO HISTÓRICO / ÁMBITO GEOESPACIAL**
ámbito geoespacial asociado / periodo asociado

MENU SALIR

[HH] HISTORIOGRAFÍA Y GOEGRAFÍA DE LA PINTURA: ORDENACIÓN ESPACIO-TEMPORAL (CRONOTOPO)

[HH-16] CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS: PERIODIZACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA **E**

[HH-16.1] ***<conceptos temporales generales>***

[HH-16.1/c] TIEMPO (1)
EDAD (1a)
era (1a)
SIGLO
TEMPO [it.]
ETÀ (1a) [it.]
SECOLO [it.]

[HH-16.2] ***<conceptos temporales artísticos: edades de la pintura>***

[HH-16.2.1] ***<conceptos temporales artísticos generales>***

[HH-16.2.1/c] EDAD (1b) /Car./
TÉRMINO (2) [Car.]
ETÁ (1b) /Vs./ [it.]
⇒ [HH-16.1/c] TIEMPO (1)

[HH-16.2.1/c.c] EDADES DE LA PINTURA /Car./
TÉRMINOS DE LA PINTURA [Car.]
edades de la pintura (Ces.) [s.t.]
edades de la pintura (Pac.) [s.t.]

[HH-16.2.1/c.c.c] EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA /Car./
➘ [HH-16-2.2.1/f]

[HH-16.2.1/c.c.f] EDADES DE LA PINTURA MODERNA /Car./
➘ [HH-16.2.2.2/f]

[HH-16.2.1/f] era (1b) /Car./

[HH-16.2.2] ***<conceptos temporales específicos: periodos histórico-artísticos>***

[HH-16.2.2.1] ***<Antigüedad (1a)* y edades antiguas>***

[HH-16.2.2.1/a] ANTIGÜEDAD (1a)
VETUSTAS [lat.]
<edades de la Antigüedad (1a)*>

[HH-16.2.2.1/b] etapa mítico-religiosa [s.t.]

[HH-16.2.2.1/c] ANTIGÜEDAD (1b)º
AQUEL TIEMPO (aquellos tiempos) (1a)
AQUELLA EDAD (1a)
ANTICHITÁ [it.]
QUELLA ETÁ [it.]

QUELLI TEMPI (1a) [it.]
TEMPI ANTICHI [it.]
<edades de la pintura antigua*> [HH-16.2.1/c.c]
[HH-16.2.2.1/f] PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA /Car./
<subetapas de constitución pictórica>
[HH-16.2.2.1/i] etapa de la adumbración (Atenágoras) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/j] etapa de la pintura linear (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/k] etapa de la tercera pintura (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/l] etapa de la pintura monochromaton (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/m] etapa de la quinta pintura (Plinio) [s.t.]
[HH-16.2.2.1/n] SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA /Car./
[HH-16.2.2.1/q] TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA /Car./*
[HH-16.2.2.1/t] tiempo medio #
siglo inculto y rudo [Ces.] [ret.]
VECCHIO (tempo) /Vs./ # [it.] [s.t.]
età grossa et inetta [Vs.] [it.]
EDAD MEDIA [act.]
<periodos del tiempo medio* o Edad Media>
[HH-16.2.2.1/v] TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO #
TEMPO DI CONSTANTINO (Vs.) [it.] #
[HH-16.2.2.1/x] TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS # [Ces.]
barbare nazioni (*tempi*) (Vs.) # [s.t.]
[HH-16.2.2.1/y] tiempo pre-Cimabue (Ces.) # [s.t.]
maniera greca vecchia (*tempo*) (Vs.) # [s.t.]

[HH-16.2.2.2] ***<Edad Moderna y edades modernas>***
[HH-16.2.2.2/c] NUESTRA EDAD*
NUESTRO SIGLO
NUESTRO (S) TIEMPO (S) (1a)
NOSTRA ETÁ /Dol./* [it.]
TEMPI MODERNI [it.]
TEMPI NOSTRI (1a) /Vs./* [it.]
EDAD MODERNA [act.]
RENACIMIENTO [act.]
<edades de la pintura moderna*> [HH-16.2.1/c.f.]
[HH-16.2.2.2/f] AQUEL TIEMPO (1b)
AQUELLA EDAD (1b)
QUEL TEMPO /Vs./ [it.]
<subperiodos asociados a aquel tiempo (1b)* >
[HH-16.2.2.2/i] PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) /Car./
TIEMPO DEL PETRARCA /Ces./
PRIMA ETÁ /Vs./ [it.]
PRIMI LUMI /Vs./ [it.]

TRECENTO [act.]

<***subperiodos de la primera edad de la pintura moderna****>

[HH-16.2.2.2/j] tiempo de Cimabueº [s.t.]

TEMPI DI CIMABUI /Vs./ º [it.]

[HH-16.2.2.2/k] TIEMPO DE GIOTTO º

TEMPO DI GIOTTO /Vs./º [it.]

[HH-16.2.2.2/n] SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) /Car./º

SECONDA ETÁ /Vs./º [it.]

ETÁ DEL AUGUMENTO /Vs./ [it.]

QUATTROCENTO [act.]

[HH-16.2.2.2/q] TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) /Car./ *

siglo de oro que gozó Italia /Pac./ [ret.]

TERZA ETÁ /Vs./* [it.]

TEMPI NOSTRI (1b) /Vs./ [it.]

QUESTO SECOLO [it.]

[HH-16.2.2.2/q/i] « TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V /Pac./*

[HH-16.2.2.2/q/ii] « *fortunada edad del gran Augusto* /Ces./* [ret.]

era felice del emperador Carlos V [ret.] [Ces.]

[HH-16.2.2.2/s] secolo che noi viviamo /Vs./ #

[HH-16.2.2.2/u] NUESTRO (S) TIEMPO (S) (1b)

ESTE (ESTOS) TIEMPO

[HH-17] ÁMBITOS GEOESPACIALES DE LA PINTURA: CONFIGURACIÓN TERRITORIAL Y CONCEPTOS RELACIONADOS[1] **E**

[HH-17.1] ***<conceptos geográficos y geopolíticos generales>***

[HH-17.2] ***<conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos>***

[HH-17.2.1] ***<conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general>***

NACIÓN (Car.)

PATRIA

[HH-17.2.2] ***<entidades geoespaciales pictórico-artísticas: ámbito territorial de la pintura>***

[HH-17.2.2.1] ***<Europa y el ámbito europeo>***

[HH-17.2.2.1/e] EUROPA (1)

[HH-17.2.2.1.1] ***<España y el ámbito español>***

[HH-17.2.2.1.1/c] ESPAÑA

NACIÓN ESPAÑOLA

[HH-17.2.2.1.1/c.c] ANDALUCÍA

[HH-17.2.2.1.1/c.c.c] ANTEQUERA

[HH-17.2.2.1.1/c.c.g] CÓRDOBA

[HH-17.2.2.1.1/c.c.k] GRANADA (1)

[HH-17.2.2.1.1/c.c.p] SEVILLA

[HH-17.2.2.1.1/c.c.p.o] OSUNA

[HH-17.2.2.1.1/c.c.s] ÚBEDA

[HH-17.2.2.1.1/c.g] CASTILLA

[HH-17.2.2.1.1/c.g.c] MADRID

[HH-17.2.2.1.1/c.g.c/i] « MADRID (Car.)*

[HH-17.2.2.1.1/c.g.c/ii] « MADRID (Pac) º

<núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid>

[HH-17.2.2.1.1/c.g.c.c] EL ESCORIAL

[HH-17.2.2.1.1/c.g.c.m] EL PARDO

[HH-17.2.2.1.1/c.j] MÉRIDA

[HH-17.2.2.1.2] ***<Italia y el ámbito italiano>***

[HH-17.2.2.1.2/c] ITALIA º

Escuela y Erario de las Ciencias y de las Artes /Car./ [ret.]

[HH-17.2.2.1.2/c.c] BOLONIA

[HH-17.2.2.1.2/c.f] FERRARA

[HH-17.2.2.1.2/c.h] FLORENCIAº

[HH-17.2.2.1.2/c.k] NÁPOLES

[1] El criterio de ordenación jerárquica que se ha seguido en esta categoría es el de pertenencia geoespacial. V. [R-1.2.2.1] en la sección 2.4.

[HH-17.2.2.1.2/c.n] ROMA (2)*
[HH-17.2.2.1.2/c.n/i] « ROMA (2) (Car.) º
[HH-17.2.2.1.2/c.v] VENECIA
escuela del colorido /Car./

[HH-17.2.2.1.3] ***<ámbito nórdico>***
[HH-17.2.2.1.3/c] partes setentrionales [Car.]
partes septentrionales [act.]
[HH-17.2.2.1.3/c.c] ALEMANIA
GERMANIA
[HH-17.2.2.1.3/c.f] FLANDES
[HH-17.2.2.1.3/c.f./i] « FLANDRE (V. Mander) º
[HH-17.2.2.1.3/c.k] POLONIA
[HH-17.2.2.1.3/c.o] SUECIA
[HH-17.2.2.1.3/c.s] HUNGRÍA
UNGRÍA [ort.]

[HH-17.2.2.1.4] ***<otros ámbitos europeos>***
[HH-17.2.2.1.4/c] FRANCIA /Car./
[HH-17.2.2.1.4/g] GRECIA (2)
[HH-17.2.2.1.4/g.c] ATENAS

[HH-17.2.2.2] ***<ámbito extraeuropeo>***
[HH-17.2.2.2/c] ÁFRICA
[HH-17.2.2.2/f] ASIA
<ámbito americano>
[HH-17.2.2.2/j] NUEVA ESPAÑA

[HH-17.2.2.3] ***<ámbitos y núcleos antiguos>***
[HH-17.2.2.3/c] ITÁLICA [lat.]
SEVILLA LA VIEJA
[HH-17.2.2.3/l] LANNUVIO [lat.]
LANUBIO

MENU SALIR

[HD] **ESTRUCTURA DE CONOCIMIENTO Y ÁMBITO PROFESIONAL: SISTEMA (S) DE LAS ARTES Y DOMINIO DE LA PINTURA [F]**[1]

[HD-18] **ORGANIZACIÓN GENERAL DEL ÁMBITO DISCIPLINAR Y PROFESIONAL**[2] **E**

[HD-18.1] ***<categorías y conceptos generales>***

[HD-18.1/c] arroyos de la Pintura (1a) /met./ /Pac./[3]
☞ [HD-19.2.1]

[HD-18.1/f] DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS°
CIENCIAS (1a)
DISCIPLINAS
FACULTAD (1a)

[HD-18.1/j] jurisdicción de la Pintura (1a) /met./ /Pac./[4]
☞ [HD-19.2.1]

[HD-18.1/l] PROFESIÓN
FACULTAD (1b)
OFICIO (1a)[5]
PROFESSIONE [it.]

[HD-18.2] ***<tipos generales de disciplinas* y profesiones*>***

[HD-18.2/c] ARTES Y CIENCIAS °

[HD-18.2/c.c] ARTES°[6]
ARTI (Vr.)° [it.]

[HD-18.2/c.f] CIENCIAS (1b)°[7]
SCIENZE (Vr.)° [it.]
☞ [HD-20.2]

[HD-18.2/c.j] LETRAS (1a)°
LETTERE ° [it.]
☞ [HD-20.3]

[HD-18.2/f] OFICIO (1b) #[8]
oficio común
oficio humilde y bajo
☞ [HD-19.1.2/g] ARTES MECÁNICAS #

[HD-18.3] ***<otras actividades y ocupaciones>***

[HD-18.3.1] ***<ocupaciones lúdicas>***

[HD-18.3.1/c] ENTRETENIMIENTOS
PASATIEMPOS

[HD-18.3.1/c.c] PINTURA (1e)°[9]

[HD-19] **ARTES: SISTEMAS Y ESPECIES**[10] **E**

[HD-19.1] ***<sistemas y especies>***

[HD-19.1.1] ***<según las relaciones de dependencia***[11]***>***

[HD-19.1.1/c] ARTES ARQUITECTÓNICAS /ant./* [gr.]
ARTES SUBALTERNANTES [ant.]
artes señoras /met./ [ant.]
ARTI ARQUITETTONICHE [it.]
ARTI SUBALTERNANTI [it.]

[HD-19.1.1/c.c] PINTURA(1a) (Pac.)*
↘ [HD-19.1.2/m/i], [HD-19.1.3/c.f], [HD-19.1.4/c.j], [HD-19.1.3.1/c.g], [HD-19.1.6/f], [HD-20.1/f]
☞ [HD-19.1.6/f], [HD-19.2.1]

[HD-19.1.1/f] ARTES SUBALTERNADAS # /ant./
ARTES INFERIORES [ant.]
ARTI SUBALTERNATE [it.]
arti vero inferiori [it.]

[HD-19.1.1/f.c] ESCULTURA (1) (Pac.) #
ESTATUARIA
↘ [HD-19.1.3/j], [HD-19.1.4/c.e], [HD-19.1.6/f.c.j], [HD-19.1.6/j]

[HD-19.1.2] ***<según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo>***[12]

[HD-19.1.2/c] ARTES LIBERALES (macroconcepto) [ant.]
ARTES HONESTAS
ARTES HONROSAS
ARTES INGENUAS
ARTES NOBLES
ARTI INGENUE [it.]
ARTI NOBILI [it.]
ARTI ONESTE [it.]

[HD-19.1.2/c/i] « ARTES LIBERALES*
↘ [HD-19.1.3/c], [HD-19.1.5.1/c]
☞ [HD-19.1.2.1]

[HD-19.1.2/c/ii] « *ARTES LIBERALES* (ant.)*
↘ [HD-19.1.3/c]

[HD-19.1.2/c/ii/i] « *ARTES LIBERALES* (ant.) (Gal.)[13]*
☞ [HD-19.1.2.1]

[HD-19.1.2/c/iii] « *ARTI LIBERALI* (Lom.)* [it.]

[HD-19.1.2/c/iv] « ARTES LIBERALES (G. Ríos)*[14]

[HD-19.1.2/g] ARTES MECÁNICAS (macroconcepto)
ARTES SERVILES [ant.]
ARTES VILES [ant.]
ARTI SERVILI [it.]

[HD-19.1.2/g/i] « ARTES MECÁNICAS #
↘ [HD-19.1.3/f]

[HD-19.1.2/g/ii] « *ARTES MECÁNICAS* (ant.) #

[HD-19.1.2/g/ii/i] « *ARTES MECÁNICAS* (ant.) (Ar.) #

[HD-19.1.2/g/ii/ii] « *ARTES MECÁNICAS* (ant.) (Gal.) #

[HD-19.1.2/g/iii] « *ARTI MECHANICHE* (Lom.) # [it.]

[HD-19.1.2/g/iv] « ARTES MECÁNICAS (G. Ríos)[15] #

[HD-19.1.2/g.k] PINTURA (1f)[16] #

PINTURA PRÁCTICA

[HD-19.1.2.1] ***<especies de artes liberales*>***

[HD-19.1.2.1/c] DEBUXO (3) (ant.)º

ARTE DEL DEBUXO[17]
↘ [HD-19.1.3/cc]

[HD-19.1.2.1/m] PINTURA (1a)* (macroconcepto)

[HD-19.1.2.1/m/i] « PINTURA (1a) (Pac.)*

MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE [Pac.] [18]
↘ [HD-19.1.1/c.c]

[HD-19.1.2.1/m/ii] « *PINTURA* (1a) (ant.) (Gal.)º

[HD-19.1.2.1/m/iii] « PINTURA (1a) (Car.)*

PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA [Car.][19]
↘ [HD-19.1.6/c/i/j]

[HD-19.1.2.1/p] PLÁSTICA (Gal.)

[HD-19.1.2.1/s] SIETE ARTES LIBERALES* (macroconcepto)

[HD-19.1.2.1/s/i] « SIETE ARTES LIBERALESº[20]
↘ [HD-19.1.3.1/c.c]

[HD-19.1.2.1/s/i/g] GEOMETRÍAº
↘ [HD-20.2/f.f]

[HD-19.1.2.1/c/i/j] MÚSICAº

[HD-19.1.3] ***<según su proyección social*[21]>**

[HD-19.1.3/c] ARTES LIBERALES *

ARTES NOBLES Y REALES
↘ [HD-19.1.2/c/i]

ARTES LIBERALES (ant.)*
↘ [HD-19.1.2/c/ii]

[HD-19.1.3/c.c] DEBUXO (3) (ant.)º
↘ [HD-19.1.2.1/c]

[HD-19.1.3/c.f] PINTURA (1a) (Pac.)*
↘ [HD-19.1.1/c.c]

PINTURA (1a) (ant.)

[HD-19.1.3/f] ARTES MECÁNICAS #
↘ [HD-19.1.2/g/i]

[HD-19.1.3/j] ESCULTURA (1) (ant.) #

[HD-19.1.4] ***<según su relación con la realidad externa[22]>***

[HD-19.1.4/c] ARTES REPRESENTATIVAS[o]

[HD-19.1.4/c.e] ESCULTURA (1) (Pac.)

↘ [HD-19.1.1/f.c]

[HD-19.1.4/c.j] PINTURA(1a) (Pac.)*

↘ [HD-19.1.1/c.c]

ARTE DISEGNATIVA /Ar./[23]

ARTE FIGURATIVA /Ar./

↘ [HD-19.1.3.1/c.g]

[HD-19.1.5] ***<según su función-utilidad. Instrumentalización pictórica[24]>***

[HD-19.1.5.1] ***<según su función didáctico-cognoscitiva y moral[25]>***

[HD-19.1.5.1/c] ARTES LIBERALES *

ARTES MORALES

↘ [HD-19.1.2/c/i]

ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.)* [it.]

ARTI MORALI [it.]

[HD-19.1.3.1/c.c] SIETE ARTES LIBERALES[26] [o]

☞ [HD-19.1.2.1/s/i]

SETTE ARTI LIBERALI (Pal.)[o] [it.]

[HD-19.1.3.1/c.g] PINTURA (1a) (Pac.)*[27]

↘ [HD-19.1.1/c.c]

PITTURA (1a) (Pal.)[o] [it.]

ARTE DISEGNATIVA /Ar./[o]

↘ [HD-19.1.4/c.j]

[HD-19.1.3.2/c.j] POESÍA (1) [o][28]

↘ [HD-20.3/c.m]

POESIA (1) (Pal.)[o] [it.]

[HD-19.1.5.2] ***<según su utilidad práctico-material>***

[HD-19.1.5.2/c] ARTE FABRIL

L´ARTE FABRIL [it.]

[HD-19.1.6] ***<según su principio sustancial y origen genésico[29]>***

[HD-19.1.6/c] ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto)[o]

[HD-19.1.6/c/i] «ARTES DEL DIBUJO (Car.)[o][30]

[HD-19.1.6/c/i/c] ARQUITECTURA (1) (Car.)[o][31]

[HD-19.1.6/c/i/f] ESCULTURA (1) (Car.)[o]

[HD-19.1.6/c/i/j] PINTURA (1a) (Car.)*

↘ [HD-19.1.2.1/m/iii]

[HD-19.1.6/c/ii] « *ARTI DEL DISEGNO* (Vr.)[o] [it.]

[HD-19.1.6/c/ii/c] SCULTURA (1) (Vr.)[o]

[HD-19.1.6/c/ii/f] PITTURA (1a) (Vr.)[o]

[HD-19.1.6/c/iii] « *ARTI DEL DISEGNO* (Vs.)[o] [it.]

[HD-19.1.6/f] PINTURA (1a) (Pac.)*

CIENCIA DEL DEBUXO [Pac.]

↘ [HD-19.1.1/c.c]

☞ [HD-19.2.1]

[HD-19.1.6/f.c] ARTES DEL DIBUJO (Pac.)º
artes tocante a trazas y perfiles
[HD-19.1.6/f.c.c] ARQUITECTURA (1) (Pac.)º
↘ [HD-20.1/c]
[HD-19.1.6/f.c.f] ARTE DE TEJER
[HD-19.1.6/f.c.f.c] BORDADURA
[HD-19.1.6/f.c.j] ESCULTURA (1) (Pac.)
↘ [HD-19.1.1/f.c]
[HD-19.1.6/f.c.l] PLATERÍA

[HD-19.1.7] ***<según el material y los procedimientos*** [32]***>***
[HD-19.1.7/c] ARTE FIGULAR
labrar de barro
FICTORIA [lat.]
PLÁSTICA [gr]
[HD-19.1.7/f] ARTE DEL VACIAR
COROPLÁSTICA [gr.]
[HD-19.1.6/j] ESCULTURA (1) (Pac.)
↘ [HD-19.1.1/f.c]

[HD-19.2] ***<especies pictóricas*** [33]***>***
[HD-19.2.1] ***<jurisdición* y arroyos* de la Pintura (1a*)*** [34] ***>*** [HD-18.1/i] [HD-18.1/c]
[HD-19.2.1/e] ESGRAFIADO (1) [35]
[HD-19.2.1/h] ESMALTE (1)
[HD-19.2.1/j] NIELAR (EL)
[HD-19.2.1/m] PINTURA DE VIDRIERAS
[HD-19.2.1/o] PINTURA MOSAICA [36]
MOSAICO [act.]
[HD-19.2.1/r] TAPICERÍA (1)
[HD-19.2.1/t] TRASFLOR

[HD-20] **FACULTADES Y DISCIPLINAS TEÓRICO-CIENTÍFICAS**[37] **E**

[HD-20.1] ***<relacionadas con la actividad artística***[38]***>***

[HD-20.1/c] ARQUITECTURA (1) (Pac.)[39]º

↘ [HD-19.1.6/f.c.c]

[HD-20.1/f] PINTURA (1b) (Pac)[40]*

↘ [HD-19.1.1/c.c]

[HD-20.2] ***<ciencias* (1b)*>*** [HD-18.2/c.f]

[HD-20.2/c] ANATOMÍA (1)º[41]

[HD-20.2/f] CIENCIAS MATEMÁTICASº

[HD-20.2/f.c] ARITMÉTICAº

ARITMETICA (Lom.)º [it.]

[HD-20.2/f.f] GEOMETRÍAº

GEOMETRIA (Lom.)º [it.]

[HD-20.2/f.j] MATEMÁTICASº

[HD-20.2/f.m] PERSPECTIVA(1)º

CIENCIA ÓPTICA [gr.]

PROSPETIVA (1) (Ces.)º

PERSPETTIVA (1) (Lom.)º [it.]

[HD-20.2/f.m.c] PERSPECTIVA ESPECULATIVA[42]

[HD-20.2/f.m.f] PERSPECTIVA PRÁCTICAº

[HD-20.2/f.o] PROPORCIÓN(1)º

SIMETRÍA [gr.]

[HD-20.2/j] CIENCIAS NATURALESº

[HD-20.3] ***<letras* (1a)*>*** [HD-18.2/c.i]

[HD-20.3/c] LETRAS HUMANASº

LETRAS (1b)

[HD-20.3/c.c] ARTE ORATORIAº[43]

[HD-20.3/c.f] FILOSOFÍA NATURAL º

FILOSOFIA NATURALE (Lom.)º[it.]

[HD-20.3/c.j] HISTORIA (1)º

[HD-20.3/c.m] POESÍA (1)º

↘ [HD-19.1.3.2/c.j]

[HD-20.4] ***<disciplinas sagradas>***

[HD-20.4/c] LETRAS DIVINASº

DISCIPLINA Y ENSEÑANZA CRISTIANA

TEOLOGÍA

divina facultad

divina y teológica doctrina

sagrada doctrina

[HD-20.4/c.c] PINTURA (1b) (Figueroa, s.j.)º[44]

[1] Macrocategoría en la que se agrupan y clasifican las entidades profesionales y disciplinares, así como los ámbitos del saber que conforman la estructura de conocimiento del siglo XVII. Conjuntamente, también recogemos en ella las categorías de clasificación disciplinar, esto es, aquéllas que establecen las tipologías en las que se sistematizan y ordenan las disciplinas y profesiones específicas. Este ámbito nos permite, en consecuencia, establecer de una manera aproximada el modo como dicha estructura se concibe y organiza en el periodo que consideramos y, sobre todo, cómo se engarza en ella el arte de la Pintura.
Ya que el núcleo epistémico básico de este tesauro es precisamente la Pintura, para articular el presente ámbito hemos tomado como punto de referencia básico esta facultad, aunque la información que nos ofrece no se circunscribe únicamente a ella y su estructura puede ser aplicable a cualquiera de las otras artes. Teniendo en cuenta la al menos doble condición que asume la facultad pictórica en el siglo XVII: actividad profesional artística y disciplina teórico-científica, hemos dedicado una de las categorías - [HD-19]- a agrupar y clasificar los sistemas y clasificaciones de las artes, vigentes y pasadas, que se recogen en los discursos analizados, sistemas que, por lo general, y aunque de diferente procedencia, se van complementando e integrando en el contexto unitario del texto en el que aparecen. Otra de las categorías - [HD-20]- la hemos dedicado a agrupar las disciplinas teórico-científicas, incluida la Pintura, que mantienen una relación de interdisciplinariedad y contextualidad epistémica con esta facultad.
En ambos casos, el marco teórico e ideológico al que se vinculan no es otro que el de la reivindicación del carácter liberal de las artes y en concreto de la Pintura, tema capital de los escritos españoles del siglo XVII; por una parte, argumentando su carácter intelectual de disciplina que cuenta con un corpus doctrinal y teórico propio, además de exigir un trabajo especulativo por parte del artífice; por otra, y complementariamente, buscando la ruptura del esquema medieval anterior para reubicar su arte en el conjunto de las liberales y conformar, al mismo tiempo, un sistema propio y específico de las artes visuales –v. [HD-19.1.6]-, cuya jerarquización dependerá del punto de vista de cada autor. Como en otros aspectos, la literatura artística española retoma aquí la tradición teórica italiana y sus debates respectivos, aunque adecuándolos al contexto específico de la España seiscentista.
Asimismo, la autorreflexión sobre la propia disciplina que implica estos planteamientos teóricos nos sitúa en un ámbito de teorización metadisciplinar, por lo cual resulta de sumo interés para comprender de qué manera dicha disciplina se concibe y entiende. En consecuencia, en este campo semántico, la pintura se aborda en su dimensión [F] [v. fig. 1 en la sección 2.1.3 del tesauro], esto es, como facultad disciplinar y profesional; ámbito especializado del conocimiento y de la actividad.
[2] Categoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos disciplinares y profesionales generales, esto es, los que no constituyen ninguna profesión o disciplina en concreto. Son, por tanto, los que categorizan y clasifican el tipo de entidad disciplinar o profesional que se considere en cuestión –oficio, disciplina, etc.- Su compilación y ordenación refleja la organización general del espacio de actividad y conocimiento, en el cual se van situando las profesiones y disciplinas específicas.
[3] Concepto metafórico que Pacheco utiliza junto con el de *jurisdicción* [HD-18.1/i] para aludir a las facultades y disciplinas pictóricas que, dentro del sistema de las artes, dependen de la pintura. Es interesante señalar esta conceptualización metafórica, por varios motivos: por una parte, establece una dependencia causativa entre las artes, puesto que la Pintura, gracias al dibujo que le es consustancial e inherente, se instituye en el "caudal" general que da su existencia a las demás disciplinas pictóricas, que toman y reciben el dibujo de ella [para esta cuestión, véase la subcategoría [HD-19.1.6] (nota 29)]; por otra, y en relación con este aspecto, supone el establecimiento de una relación jerárquico-cualitativa, en virtud de la cual el resto de las artes pictóricas, no sólo se definen como especies de la pintura (relación lógico-jerárquica), sino como facultades cualitativamente subordinadas. Esta connotación también se encuentra implícita en el propio concepto metafórico de jurisdicción, en la medida en que éste alude al campo que "pertenece" a la pintura, sobre el que ésta detenta poder y autoridad [Al respecto, véase la voz jurisdicción en el DRAE (1992)]. De hecho, estos conceptos se utilizan en el contexto teórico del parangón con el objetivo de dejar establecida la superioridad de la pintura respecto de la escultura -

cuya jurisdicción se define como menor-; y respecto de las artes en general. Asimismo, no dejamos de ver en esta conceptualización metafórica cierto espíritu tendencioso por parte de F. Pacheco: si tenemos en cuenta, por un lado, la realidad socioeconómica en la que se desenvuelve el ámbito de la pintura durante esta época, sumergida en litigios y pleitos por cuestiones de competencias profesionales [v. el registro [M-3.2.2] *Corporativismos y litigios profesionales* en la sección 4.3. del tesauro]; y, por otro, que el parangón que Pacheco incluye en su tratado está tomado de una defensa jurídica que el autor andaluz tuvo escribir en (1923) en el pleito mantenido con M. Montañés por estas cuestiones, se entiende la necesidad e importancia que comportaba ajustar el campo de actuación profesional y disciplinar que competía a la pintura.

[4] Véase la nota 3.

[5] En este sentido, el término oficio es abarcador, comprendiendo todas las disciplinas y artes (liberales o mecánicas) que supongan una ocupación profesional. Se distingue, por tanto, del oficio (1b), que se entiende y define como opuesto al concepto de arte (1c), con el que resulta incompatible. Véase nota 8.

[6] En el sentido específico de actividades artísticas, como distintas de las ciencias (1b) propiamente dichas y de las letras (1a), según la fundamentación teórica tomada de las *Lezzione*... de B. Varchi [*Arte...,* pp. 423 y ss.], que a su vez se basa en la argumentación aristotélica que establece la diferencia entre las cosas naturales que tienen el ser en sí –que Varchi identifica con las ciencias- y las artificiales, que las reciben de otras –identificadas con las artes-. En este sentido, la relación que se establece entre artes y ciencias no es jerárquica, sino paritaria. Asimismo, estas artes podrán ser consideradas como liberales o mecánicas según el tipo de disciplina artística de que se trate y en función del marco ideológico vigente. Así, mientras Pacheco (*Arte*...) o Carducho (*Diálogos*...) sólo se plantean la problemática de la liberalidad en relación con las visuales -pintura y escultura-, Gutiérrez de los Ríos (*Noticia*...) comprende otras artes bajo el estatuto de liberales, como el arte del bordado. [En relación con el sistema de las artes de Gutiérrez de los Ríos, véase la nota 14).

Asimismo, esta noción de arte asume los rasgos y connotaciones del concepto antiguo de *ars* en cuanto *tecné*, después heredado por la Edad Media, y según el cual las artes se definen como racionales por naturaleza, en la medida en que implican el desarrollo de una actividad que exige el conocimiento de las reglas y preceptos propios de la facultad artística en cuestión, que son los que permiten, siguiendo un método o modo racional, alcanzar con certeza y perfección el fin concreto al que éstas se dirigen. En consecuencia, el concepto de razón se incorpora como parte constitutiva del concepto arte; y, en función de ello, ocurre que, según cómo se practiquen estas artes, serán tenidas como actividades artísticas propiamente dichas, si proceden con método, razón y aplicando la preceptiva de su corpus doctrinal -justamente lo que Pacheco (p. 421) y Carducho (p. 155) denominan pintura científica-; o como oficios [v. oficio (1b) (nota 8)], si sólo se atiende a su ejercitación material e inmediata, contando únicamente con el conocimiento práctico. Esto es lo que nuestros autores denominan pintura práctica, que se clasifica bajo las artes mecánicas u oficios [v. pintura (1f)].

[7] Véase la nota 6.

[8] Concepto de oficio opuesto al de arte, entendido éste como actividad en la que se opera con determinado método y razón, y aplicando los principios teórico-prácticos de su corpus doctrinal y técnico. Así pues, las artes, en función de cómo se practiquen, podrán ser consideradas actividades artísticas propiamente dichas u oficios, si actúan únicamente de manera inmediata y de acuerdo con un conocimiento que sólo se fundamenta en la experiencia adquirida por la práctica. Las expresiones con las que se designa y califica esta noción, claramente peyorativas, indican su valoración en el contexto general del periodo y en el contexto particular de los discursos teórico-artísticos analizados.

[9] La pintura en cuanto facultad y disciplina, pero definida como entretenimiento y pasatiempo –afición- de los estamentos sociales superiores y prestigiados. Concepto que aparece especialmente en el marco del parangón y en el discurso de la nobleza pictórica en general, en cuanto uno de los argumentos que fundamenta su liberalidad y superioridad jerárquica.

[10] Categoría en la que se agrupan y ordenan la diversidad de clasificaciones y sistemas artísticos desarrollados y expuestos a lo largo de los discursos. Al circunscribirse el presente tesauro a las

obras de F. Pacheco y V. Carducho, las clasificaciones registradas son las que, vigentes o pasadas, aparecen en estos discursos en concreto, recogidas en ellos en virtud del carácter enciclopédico y divulgativo que asumen. No obstante, estas clasificaciones, pese a su diferente procedencia, se complementan e integran en el contexto unitario de estos tratados. Hay que advertir asimismo que, si bien en algunos casos la sistematización es explícita, presentando un más alto grado de formalización y codificación, en otros sólo podemos hablar de una clasificación implícita, aunque hemos optado por rescatarlas en la medida en que presentan síntomas suficientes de estar sustentadas sobre algún tipo de esquema mental organizativo. Tal y como se puede comprobar observando la representación jerárquica, las tipologías artísticas y los tipos de clasificaciones se encuentran íntimamente relacionados con la defensa y reivindicación de la liberalidad y nobleza del arte de la Pintura, predominando la oposición artes liberales / artes mecánicas en sus diferentes aspectos, al mismo tiempo que queda patente la reubicación de la Pintura dentro del conjunto de las liberales. Al respecto, véanse los ámbitos [HD-19.1.2.1], [HD-19.1.3], [HD-19.1.4].

La condición liberal de las artes y en concreto de la Pintura constituye un tema capital de los escritos españoles del siglo XVII –con sus connotaciones no sólo teóricas, sino también socioeconómicas y profesionales-; y uno de los mecanismos empleados para llevar a cabo esta defensa va a ser, precisamente, su legitimación desde el punto de vista de la teoría. Dicha aproximación teórica, utilizando diversos argumentos ya tópicos en el contexto artístico, sanciona la reformulación del esquema medieval anterior para situar las artes "defendidas" en el conjunto de las ingenuas y liberales, conformando, al mismo tiempo, un sistema propio y específico internamente jerarquizado en función de los intereses particulares y el punto de vista del autor.

La articulación de esta categoría responde, pues, en su mayor parte a los distintos aspectos que se asocian al concepto de liberalidad e ingenuidad, polivalente en el periodo que consideramos: prestigio social, componente de racionalidad e intelectualidad, función didáctica, cognoscitiva y moral... Hay que tener en cuenta, además, la confluencia que se produce durante el siglo XVII entre la defensa del liberalismo pictórico -por el cual la pintura se desprende de su condición mecánica y artesanal- y la justificación de su nobleza, esto es, la reivindicación de su calidad, importancia y utilidad como parte del discurso contrarreformista a favor de las imágenes. [En relación con esta distinción en torno a la cuestión de la nobleza pictórica, véase Hellwig (1998), pp. 147-151] Aunque concebidas como cuestiones separadas -Pacheco les dedica, de hecho, capítulos diferentes-, la liberalidad de la pintura sirve para argumentar su nobleza y viceversa, de manera que, al final, los conceptos de liberalidad y nobleza acaban asimilándose, y el *arte liberal y noble* se nos presenta como un concepto único difícilmente disociable, como lo refleja esta misma construcción terminológica, empleada comúnmente para su designación. [Los conceptos de liberalidad y nobleza y su respectiva confluencia se clasifican y analizan en el ámbito semántico nocional [MT-7.1]]

También resulta interesante la reutilización que se hace de los conceptos de la Antigüedad relativos a las artes y a sus clasificaciones para legitimar la propia condición liberal de la pintura. Interesante aún más si cabe si se tiene en cuenta que en ningún momento los filósofos y teóricos de aquella época afirmaron nada al respecto. Así pues, estos conceptos no sólo se reactualizan en el discurso, sino que, siguiendo una práctica frecuente, se reinterpretan y reutilizan en función de los intereses particulares, distorsionándose casi siempre su significado originario En relación con esta reutilización, véanse los ámbitos [HD-19.1.1] (nota 11), [HD-19.1.2] y [HD-19.1.3] (notas 12 y 21).

Por lo que respecta al sistema de las artes propuesto por F. Pacheco, con su correspondiente reivindicación de la primacía jerárquica de la Pintura y la reformulación del sistema igualitario italiano defendido principalmente por Varchi, Miguel Ángel y Vasari, véase la subcategoría [HD-19.1.6]. En contraste con los otros ámbitos, es en éste donde se representa el sistema que podemos considerar específicamente artístico, el sistema moderno"de las artes plásticas y visuales, independiente de los conceptos heredados del pasado y establecido en función de criterios que sólo tienen que ver con la realidad misma de las artes: su naturaleza y condición en virtud de su vinculación con un concepto propiamente artístico: el dibujo. Asimismo, es en este ámbito donde la reflexión relativa a esta cuestión adquiere un nivel más teórico y abstracto.

No obstante, el hecho de que estas dos vertientes principales en torno a las que gira la teorización sobre la estructura disciplinar del ámbito artístico se conjuguen en un mismo discurso sin que se advierta contradicción aparente en ello nos indica la etapa de transición en la que todavía nos encontramos: una etapa en la que se empieza a vislumbrar la especificidad de dichas artes plásticas y visuales, pero sin que aún pueda desprenderse de los conceptos tradicionales, que, entre otras cosas, son los que sirven para legitimar el estatuto sociocultural e intelectual que se pretende alcanzar.
Por lo que respecta a las cuestiones relativas al nuevo tipo de artista que surge conjuntamente con estas reivindicaciones de liberalidad y nobleza, véanse los ámbitos [GA-21] y [GF].

[11] Subcategoría en la que se agrupan y ordenan la clasificaciones de las artes y las tipologías artísticas basadas en las relaciones de dependencia, entendiéndose por ésta una dependencia de índole causativa, en función de la cual unas artes reciben su existencia de otras. La división de las artes en *architectonice* (mayores) o subalternante (menores) procede de Cicerón, y ya había sido utilizada por Varchi en sus reflexiones acerca de la estructuración del sistema artístico. De aquí lo tomarán otros autores, entre los que se encuentran Gutiérrez de los Ríos (*Noticia general de las artes*.... 1600) y F. Pacheco, reutilizándola y reinterpretándola cada uno en función de sus intereses particulares. Pacheco, cuya reformulación es la que aquí registramos, manipula abiertamente el texto original de Varchi que le sirve de base para fundamentar su propio sistema, en el que la Pintura se define, en función de su vinculación unilateral y consustancial con el dibujo, principio, causa y vida de todas las demás artes, utilizando para ello una argumentación aristotélica y metafórica. [Al respecto, véase nota 3 y la subcategoría [HD-19.1.6] (nota 29)]. En consecuencia, Pacheco la ubica en el grupo de las arquitectónicas y subalternantes. Para G. de los Ríos, sin embargo, las artes subalternas son las artes liberales canónicas y tradicionales, mientras que entre las subalternadas o dependientes se encuentra las artes plásticas. En relación con esta clasificación de las artes que desarrolla de G. de los Ríos, véase la nota 14, ya que constituye un ejemplo muy significativo de cómo un misma noción se reutiliza de manera diversa, en función de los propios objetivos e intereses de los distintos teóricos.

[12] Subcategoría en la que se agrupan y ordenan las clasificaciones, especies y tipologías artísticas definidas según su mayor o menor grado de vinculación con la actividad física o intelectual, y, relacionado con ello, según su mayor o menor componente de racionalidad; en definitiva, el criterio principal que utilizó la antigüedad clásica, de acuerdo con sus propias condiciones sociales (aristocratismo) e ideológicas (superioridad de la actividad intelectual, sobre todo en el mundo griego), para clasificar las actividades artísticas. Tomando como base, pues, la distinción que se realiza en la Antigüedad y después en la Edad Media entre liberales y mecánicas, este esquema y estos pares de conceptos se extrapolan al contexto moderno y a la problemática contemporánea, reinterpretándose. Como sabemos, la naturaleza intelectual y el componente racional de la actividad artística constituyen algunos de los requisitos principales para determinar la condición liberal de las artes, por lo que los conceptos registrados se inscriben dentro del contexto ideológico y teórico que, vinculado al humanismo y su revalorización de la cultura, la erudición y el intelectualismo, propugna la liberalidad –con su consiguiente ascenso sociocultural- de las artes plásticas, tradicionalmente consideradas entre las serviles, o simplemente no consideradas [v. Tatarkiewicz (1988), p. 42]. Además, y en un terreno más particular, las reivindicaciones sobre el liberalismo pictórico también se asocian a las intenciones académicas de nuestros autores, ya que la condición liberal y, por tanto, intelectual de la pintura contribuye a establecer también su condición disciplinar y doctrinal, es decir, su legitimidad como facultad teórico-científica que cuenta con un cuerpo de doctrinas propio y específico, y en consecuencia la oportunidad y conveniencia de su sistematización e institucionalización en el marco de una Academia.
Terminológicamente, el ámbito se caracteriza por la incorporación de una terminología procedente del pensamiento filosófico y teórico de la Antigüedad grecolatina (*liberales, serviles, viles* son términos latinos) y de la Edad Media (*artes mecánicas*), que confluyen en el contexto particular de los discursos y en el marco general de la Edad Moderna como sinónimos. Al igual que sucede en otros ámbitos, se trata una terminología claramente connotada con valores evaluativos, calificativos o descalificativos. La designación que la Edad Media acuñó –*artes mecánicas*- para renombrar las

artes viles o serviles de la Antigüedad, aludiendo en este caso no a su condición cualitativa sino a la naturaleza (mecánica y física) de su actividad, implicó una revisión de esa connotación peyorativa, adquiriendo un carácter más aséptico y descriptivo. Pero en la Edad Moderna el término ya había asumido de nuevo la connotación negativa y descalificativa que todos conocemos, y que ha perdurado hasta hoy.

[13] El desarrollo más completo de esta clasificación de las artes en serviles y liberales se debe al médico Galeno (siglo II d. C.); su cita era por tanto tópica en el contexto de la teoría del arte.

[14] El sistema de las artes que desarrolla Gutiérrez de los Ríos en su discurso posee caracteres singulares y una consistencia teórica que nos permiten hablar de una construcción propia y específica, no tanto por los conceptos que maneja, tomados de la antigüedad y de la teoría italiana precedente -sobre todo de Varchi-, sino por la propia argumentación que elabora para su fundamentación y la construcción –compleja y exhaustiva- que lleva a cabo. Así, y a diferencia del resto de teóricos que se centrarán fundamentalmente en la pintura, Gutiérrez de los Ríos aborda todas las artes en su globalidad, lo que le permite integrar también en su defensa a la tapicería, una actividad claramente artesana, pero con la que se sentía particularmente implicado y comprometido, al constituir la base del negocio familiar. Junto al empleo, como decimos, de los argumentos propios de la teoría artística precedente y los heredados del pasado –la mayor o menor participación del esfuerzo corporal, y el uso del ingenio y de la especulación-, retoma también el concepto medieval de las siete artes liberales y lo reinterpreta aplicando una argumentación, en consonancia con la tendencia general en el ámbito artístico en el periodo que consideramos, de índole aristotélica, según la cual éstas quedan definidas como *artes subalternantes* –que tienen el ser en sí-; y *subalternadas*: las plásticas y artesanales, cuyo ser, como las cosas artificiales de Aristóteles, lo reciben de otro-. Una argumentación que de hecho no era nueva en el ámbito de la teoría artística, puesto que ya había sido retomada por Varchi, aunque en el marco de su distinción teórica entre arte y ciencia [al respecto, véase la subcategoría [HD-18.2] (nota 6)]. Entre cada arte liberal canónica y las demás establece numerosos paralelismos y coincidencias, que justifican la admisión de estas últimas en el seno de las primeras [v. Hellwig (1998), p. 152]. Pues bien, despojado de sus valores teóricos particulares, y reducido a la connotación tópica que asocia esta clasificación a la naturaleza de la actividad -física o especulativa-, este concepto es incorporado y reutilizado por Pacheco en su tratado, aplicándolo específicamente para argumentar la superioridad jerárquica de la pintura, pese a que G. de los Ríos, más en consonancia en este aspecto con la tendencia integradora italiana, desarrolla un sistema equitativo en el que postula la equiparación entre las artes plásticas. En relación con el diferente uso que hace Pacheco de los conceptos artes subalternante –o arquitectónicas- y artes subalternadas, véase la nota 11.

[15] Véase la nota anterior.

[16] La pintura entendida y definida como oficio (1b) y no como arte, es decir, la pintura ejercida sólo de práctica y sin aplicación de preceptos, doctrina, método racional y ejercicio especulativo. En relación con este concepto, véase la nota 6. Asimismo, tanto uno como otro identifican dicha pintura práctica y, por tanto mecánica, con la denominada *pintura a borrón*, utilizando pues esta condición peyorativa como uno de los argumentos para su denuncia y descalificación. En relación con el concepto de pintura a borrón y su problemática, véase el registro conceptual modo a borrón (1b) en la sección 4.4. del tesauro, o consúltese la subcategoría [SM-36.2.6] en la sección 3.3

[17] El dibujo entendido como una especialidad artística en sí misma. No obstante, en el discurso de Pacheco (p. 77) se especifica citando a Plinio que es la parte de la Pintura que estaba entonces inventada en la Antigüedad. En relación con esta relación consustancial entre Pintura y dibujo, según la cual éste se define como parte inherente de la pintura, véase la subcategoría [HD-19.1.6] (nota 29). Asimismo, la supuesta adscripción del dibujo a las artes liberales en la antigüedad clásica se reutiliza como uno de los criterios para argumentar el liberalismo de las artes del dibujo en general, y de la pintura en particular.

[18] En relación con este concepto, véase la nota 6.

[19] En relación con este concepto, véase nota 6.

[20] De entre las siete artes liberales que conforman el sistema medieval, en los discursos consultados sólo se citan como tales, y en relación y equiparación con la pintura, las dos que registramos: la geometría y la música.

[21] El argumento relativo a la consideración que desde el punto de vista social se tiene de las artes, y especialmente en lo que concierne a su práctica -profesional o aficionada- por parte de los sectores sociales más privilegiados, constituye uno de los criterios típicos y fundamentales para legitimar su respectiva condición liberal y noble. También se retoma, en este sentido, el criterio atribuido a la antigüedad clásica y citado directamente de Plinio que vincula las artes liberales con la calidad social de sus ejercitantes, habiendo estado prohibida durante aquella época su práctica a los individuos de rango inferior y a los esclavos. Si tenemos en cuenta el contexto español seiscentista, caracterizado por una sociedad fuertemente estamentaria y jerarquizada, y en el que la pugna por el ascenso o medro social constituye moneda de cambio -al que no es ajeno la propia reivindicación del estatuto liberal de la pintura-, esta argumentación -por otra parte tópica- adquiere un matiz bastante particular y significativo. Obsérvese como en esta jerarquía la escultura, tendenciosamente, queda fuera del ámbito de las liberales y, por tanto, de las artes estimadas socialmente.

[22] Subcategoría en la que se agrupan y clasifican las artes y las especies artísticas definidas según su condición representativa o figurativa, esto es, como artes cuya función es la de representar o imitar visual y formalmente la realidad externa, sea ésta mental, imaginativa o empírico-material. En realidad, ésta constituye la definición fundamental del arte de la pintura -y también de la escultura- en el periodo que consideramos, y así se recoge y entiende en los discursos analizados. No obstante, la clasificación de las artes de acuerdo con este criterio se remonta a la Antigüedad. De hecho, las divisiones de Platón y Aristóteles se basaron, precisamente, en la relación que éstas mantenían con la realidad empírico-material. Platón las dividió en imitativas y productivas, es decir, creación de cosas o de imágenes; y Aristóteles según complementase la naturaleza o la imitasen [v. Tatarkiewicz (1987), p. 82]. Llevado al terreno particular del discurso del *Arte de la Pintura*, esta clasificación se reenmarca en el contexto del parangón y la disyuntiva en torno a la superioridad de la pintura respecto de la escultura. Obsérvese cómo en este sistema la pintura se conceptúa jerárquicamente superior, ya que se entiende que su capacidad representativa es más amplia, abarcadora y exhaustiva; más perfecta, puesto que con el color -que es su elemento distintivo y propio- consigue una mayor semejanza con la realidad, tanto visual -ilusionismo óptico- como material, logrando la representación figurativa en su dualidad de sustancia-forma (dibujo) y accidentes (color); y también es más compleja y más ingeniosa, ya que debe trasponer lo tridimensional del natural a lo bidimensional de la superficie pictórica.

[23] Designaciones aristotélicas para la pintura, en la que queda patente dicha condición figurativa y representativa.

[24] Subcategoría en la que se agrupan y ordenan las artes y especies artísticas definidas y clasificadas según su función o utilidad. Se relaciona con la concepción instrumentalista de las artes visuales y en concreto de la pintura que preside el periodo estudiado. [Al respecto, véase el registro [M-1.3] *Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental* en la sección 4.3.] Esta subcategoría se articula según las distintas "funcionalidades" que a lo largo de los discursos se les reconocen a las artes, funcionalidades que también se encuentran jerarquizadas. Así, en el sistema artístico, la función práctico-material o utilitaria propiamente dicha será considerada cualitativamente inferior respecto de aquéllas que se dirijan a la mente o al espíritu, para terminar concluyendo con la superioridad suprema del fin sagrado.

[25] La definición de las artes liberales según su valor y utilidad didáctico-cognoscitiva aparece en el tratado de Pacheco tomado literalmente y sin apenas variaciones del discurso del cardenal G. Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane...*, 1582), cuyo texto transcribe sin más. Asimismo, G. Paleotti se sirve de esta concepción de las artes liberales para fundamentar, no sólo ni principalmente la condición liberal de la pintura (v. la nota siguiente) -lo que en su época ya no era objeto de polémica-, sino sobre todo la categoría moral de la facultad pictórica y la legitimidad de su uso al servicio de los presupuestos de la Iglesia Contrarreformista. Es en este sentido como también se toma en el discurso de Pacheco. Esto implica, asimismo, una definición y calificación de las artes,

y sobre todo de la pintura, en sentido teológico-moral. En primer lugar, en virtud de su utilidad catequética, persuasiva, devocional y meditativa, de acuerdo con las intenciones moralizantes, directivas y propagandísticas de la instancia eclesiástica, de la que tanto Pacheco –especialmente- como Carducho se erigen en fieles defensores. De hecho, aunque estas ideas existen con anterioridad en el dominio artístico, su legitimación e institucionalización teórica se vincula fundamentalmente al clima religioso y moral asociado a Trento y a la Contrarreforma, encontrando un sólido fundamento y vehículo de canalización en la concepción retórica de la imagen pictórica. [En relación con esta concepción de la pintura, consúltense los registros [M-1.1.1.3] *Pintura retórico-especulativa* y [M-1.3.1.1.1] *Pintura retórico-persuasiva catequética*, en la sección 4.3 del tesauro]. En segundo lugar, la concepción teológico-moral de la pintura hace de ella un auténtico acto de oblación, si se orienta a dicho fin: un acto de virtud por el que el artista se redime y alcanza la santidad.

[26] En el discurso de G. Paleotti, que Pacheco transcribe y asume, el concepto medieval de las siete artes liberales es el que se utiliza -entre otros- para fundamentar la ingenuidad y nobleza de la Pintura. Puesto que, según Paleotti, las siete artes liberales basan dicha condición liberal en la función didáctica y cognoscitiva que son capaces de desempeñar -"[...] tanto más, cuanto aquellas artes, que sirven a la filosofía activa y contemplativa fueron tenidas siempre por ingenuas y liberales; pues enseñan a libres y nobles, como las siete" (*Arte..., ob. cit*., p. 236, tomado de PALEOTTI, G., *Discorso*, pp. 156-158)-, en la medida en que la pintura asume y cumple la misma función -"[...] así estar de pintar imágenes, que sirve de enseñanza al pueblo, debe ser tenida por muy nobles y digna de estimación [...] y se refiere (en cierto modo) a la filosofía, y por esto es arte noble y liberal" (*ibídem*)-, también puede ser tenida por liberal y noble.

[27] Obsérvese cómo Pacheco no sólo se apoya en Paleotti para fundamentar la utilidad didáctica de la pintura, sino también en el marco legitimador de la Antigüedad, recurriendo en este caso a Aristóteles.

[28] La poesía en cuanto disciplina de las letras humanas, hermanada con la Pintura bajo el marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis* -obsérvese la paridad jerárquica-, y en este caso concreto equiparadas en virtud de su semejante función didáctico-moral. Con todo, la poesía aparece tanto en el discurso de Pacheco como en el de Paleotti ligeramente subordinada a la pintura, debido a la mayor capacidad persuasiva y catequética que debido a su condición visual se le reconoce a la imagen pictórica.

[29] subcategoría en la que se agrupan y clasifican las artes y las tipologías artísticas definidas según el principio sustancial que define su naturaleza esencial u origen del que proceden. Nos encontramos en esta subcategoría con la construcción del sistema o de los sistemas que podemos considerar específicamente artísticos, independientes del esquema convencional y tradicional de las artes liberales y mecánicas, que estaba formulado en función de otros intereses, de acuerdo con criterios no artísticos, en otros marcos de pensamiento, y en virtud de un concepto de arte más global y extensivo. En contraste, el sistema de las artes del dibujo que se formula en la época moderna toma como base un criterio que únicamente tiene que ver con la realidad misma de las artes: su naturaleza en virtud de su vinculación con un concepto propiamente artístico (el dibujo), y además sólo considera las artes que hoy entenderíamos como propiamente tales: las visuales y plásticas.

No obstante, puesto que aún nos situamos en un periodo de transición, ni el sistema de las artes ni el concepto de arte mismo pueden desvincularse absolutamente de la noción antigua y medieval, así pues, lo que nos encontramos realmente es la inserción de este sistema -propiamente artístico- en el esquema heredado que divide las artes -entendiendo por arte el concepto extensivo de la Antigüedad- en liberales y mecánicas, que se extrapola y readapta. De este modo, la pintura será definida y clasificada como una de las artes del dibujo y como una de las artes liberales, sin que se advierta incompatibilidad en ello. Con todo, observamos cómo el concepto de arte -y, en consecuencia, el término- va virando de significado: en el concepto *artes liberales*, arte es todavía una noción extensiva; en las *artes del dibujo*, alude ya únicamente a las disciplinas propiamente artísticas.

Por lo que respecta al sistema expuesto y defendido por F. Pacheco y V. Carducho [en relación con Carducho, véase la nota siguiente], podemos decir que se retoma el esquema de las artes de dibujo, en el que el dibujo aparece como el concepto relacional clave, y que, contando ya con una sólida tradición teórica en Italia, sirve como punto de referencia general. Pero en el caso de F. Pacheco, dicho sistema se retoma, no para adoptarlo tal cual, sino para reformularlo, de acuerdo con una tendencia característica del ámbito español [v. Hellwig (1996), pp. 145 y ss.] Esta tendencia (Céspedes, Jáuregui, Butrón, Díaz del Valle, Calderón, García Hidalgo, J Martínez, además de Pacheco, se adscriben a esta corriente) apuesta por la ruptura de la unidad e igualdad entre las artes, propiciada por el principio común del dibujo, variando la posición del mismo en el sistema artístico. El dibujo se entiende, en este caso, al modo de Alberti [v. Summers (1981), p. 253] y los teóricos del Quattrocento en general, no como un principio teórico independiente, común y unificador, sino como una parte de la propia pintura, de donde la toman las demás artes del dibujo. De esta manera, manteniendo la noción y el término vasariano de *artes del dibujo* (*arti del disegno*), se recategoriza su esencia, pasando la pintura a ocupar un lugar jerárquico superior respecto de las otras artes, que dependerán ahora de ella. Esta reubicación conceptual también explica que se emplee el término arte del dibujo en singular, haciendo sólo referencia a la pintura, y, en consecuencia, también es la causa de la intercambiabilidad de los términos dibujo y pintura que encontramos en los textos. Por ejemplo, F. Pacheco llamará a la Pintura *arte del dibujo* o ciencia del dibujo. Asimismo, al definirse aristotélicamente la pintura como principio esencial de las demás artes, su causa y origen, en virtud precisamente de su vinculación consustancial con el dibujo, la relación que se establece es de dependencia causativa, quedando la primacía de la Pintura claramente establecida. Por lo que respecta a esta relación de dependencia, véase la subcategoría [HD-19.2.1] (nota 34) y lo dicho en relación con los conceptos metafóricos arroyos de la pintura y jurisdicción de la pintura (nota 3).

Ahora bien, esta reformulación no sólo se justifica desde el punto de vista teórico, sino que se inscribe dentro de un contexto pragmático y coyuntural específico: las circunstancias de índole socioeconómica y laboral relacionadas con los conflictos de competencia entre las artes. Así, si bien por una parte se cuestiona la opinión generalizada de que la arquitectura es el arte superior –como sustentan Carducho, Martínez o los propios teóricos de la arquitectura-, al pasar a depender en cuanto arte del dibujo de la propia pintura, esta adscripción del dibujo a la disciplina pictórica es el criterio que se aduce cuando se reclama el que los pintores puedan trabajar también como arquitectos [Rodríguez G. de Ceballos, A. (1985), pp. 51-52, García Morales (1991), pp. 187-193 y Marías, F. (1991), pp. 81-89].

En el caso de la Escultura, el grado de dependencia es aún mayor, ya que, en cuanto arte representativa y figurativa, asume de la Pintura no sólo el dibujo sino también el colorido, fundamental para conseguir el parecido visual y la ilusión de realidad que requiere el tipo de imitación semejante, veraz y verosímil que se propugna. Como en el caso de la arquitectura, esta argumentación, además de dar la primacía jerárquica a la Pintura en el parangón que mantienen ambas artes, también restringe las competencias de los escultores, ya que no sólo las artes que se sirvan del dibujo, sino toda actividad artística relacionada con el color pasará a formar parte directamente del dominio pictórico.

[30] En tan sólo dos ocasiones utiliza Carducho el término *artes del dibujo* de manera expresa [*Diálogos...,* pp. 66 y 421]: de un modo anecdótico, de pasada y sin ningún tipo de apoyatura teórica. Sin embargo, la concepción unitaria de las artes, tal y como aparece formulada en el concepto *artes del dibujo* de Varchi, Vasari, Castiglioni o Miguel Ángel, en función de su finalidad imitativa y el principio común del diseño, se encuentra claramente explicitada en las pp. 278 y 279, 312 y ss. de los *Diálogos*. Carducho, como siempre más literalmente fiel a los presupuestos que proceden de Italia, retoma de manera directa la propuesta teórica de los italianos, diferenciándose en este sentido de Pacheco, que sigue la tendencia general española por la que el dibujo se define como una parte sustancial de la Pintura (véase la nota 29). Para Carducho, el proceso creativo es el mismo para las dos artes, de carácter esencialmente intelectual y especulativo, diferenciándose únicamente en los procedimientos y materiales con los que se da concretización formal y visual a la idea mental. Se observa, pues, la argumentación claramente afiliada al escolasticismo de Zuccaro y a su dualidad

de conceptos: *disegno interno* –en el que coinciden las artes- y *disegno externo* –en el que se diferencian-.

Asimismo, también asume Carducho la argumentación de raigambre aristotélico-tomista relativa a la relación que mantienen entre sí las artes, tal y como fue formulada por B. Varchi [*Lezzione...,* 1546] en su sistema, utilizando la similitud metafórica entre sustancia (como principio esencial común en el que convergen las disciplinas artísticas pertenecientes a las artes del dibujo) y accidente, aquello en lo que divergen -sin que varíe, por tanto, su sustancia esencial-.

Hay que destacar, pues, una vez más, la diferencia entre Pacheco -más heterodoxo y flexible siempre- y Carducho –más rigurosamente sujeto a lo italiano-, ya que si bien Pacheco alude y cita expresamente estas ideas de Varchi, lo hace únicamente para rebatirlo y desmontar su teoría; de igual manera que procede con Miguel Ángel y su emblema de la academia florentina [*Arte...,* pp. 129-130].

No obstante, tenemos que precisar la ligera matización que lleva a cabo Carducho respecto del sistema igualitario de Varchi, ya que, si bien Carducho reconoce la unidad esencial entre estas artes y finaliza todo este discurso teórico aludiendo al famoso emblema triádico de Miguel Ángel, que no es más que confirmación visual y gráfica de dicha unidad e igualdad esencial, en ocasiones a Carducho le interesa destacar que determinados aspectos, como los efectos y las utilidades que se obtienen de la Pintura, son mayores y mejores que los de la Escultura, a la que le da, por tanto, una cierta preeminencia.

[31] En el desarrollo de este sistema, la arquitectura es tratada colateralmente por Carducho, que se centra más en la pintura y la escultural.

[32] Subcategoría en la que se agrupan y clasifican las artes y tipologías artísticas que se definen según el tipo de materiales y procedimientos empleados en su ejercicio. Como se puede observar, ésta es la única subcategoría que no se relaciona directamente con la defensa de la liberalidad y supremacía jerárquica de la Pintura. No obstante, en este caso concreto, en vez de sistema sería más correcto hablar de nomenclatura, en cuanto se trata de una ordenación de la realidad empírica y factual más que de la construcción de un sistema nocional propiamente dicho.

[33] Subcategoría en la que se agrupan y clasifican las artes que se definen como artes o especies pictóricas, esto es, que caen bajo el campo de acción e influencia del arte de la Pintura.

[34] Las artes que se clasifican en esta subcategoría mantienen en el discurso de Pacheco una relación jerárquica con la pintura de doble naturaleza, cualitativa y lógico-genérica (género-especie): son inferiores a ésta en la escala de valor que categoriza en el siglo XVII el conjunto de las artes y facultades, y a su vez son especies de la Pintura, o lo que es lo mismo, tipos de actividad pictórica. De hecho, las artes enumeradas en esta subcategoría, que coinciden con las que hoy llamaríamos "decorativas", son las mismas que Carducho (*Diálogos*, p. 380) y Palomino *(Museo Pictórico*, vol. I, pp. 123-137) sistematizan como *especies* de la Pintura en sus tratados respectivos. Asimismo, la relación jerárquica establecida se encuentra determinada por una relación de dependencia causativa, en la medida en que la Pintura se define -empleando el esquema de pensamiento aristotélico característico de este periodo- como el principio y causa de dichas artes. Según explica metafóricamente Pacheco, éstas son "miembros o arroyos que la componen y proceden de ella". (*Arte...,* p. 109). Sobre el sistema de la pintura de F. Pacheco, véase la subcategoría [HD-19.1.6]. Por su parte, la noción de *jurisdicción* funciona en el texto de Pacheco fundamentalmente como uno de los criterios que justifican la mayor jerarquía y nobleza de las artes, de ahí que también en este campo nos encontremos dentro del marco de la defensa de la primacía pictórica, lo que incluye a la propia Escultura, de jurisdicción menor. No casualmente el contexto discursivo en el que aparecen estas nociones con su clasificación artística implícita es el del parangón. Esto implica también otra cuestión, y es que no podemos hablar en el *Arte...* de una sistematización expresa de las especies que conforman el dominio pictórico por lo que a especialidades artísticas se refiere, al contrario de lo que ocurre en las obras de Carducho y Palomino, sino que éstas se van deduciendo al hilo del discurso de Pacheco. A su vez, esta ordenación del ámbito artístico que lleva a cabo el autor andaluz -que, no lo olvidemos, es también un pintor- tiene ciertas connotaciones socioeconómicas subyacentes: en un momento en el que la competencia y los "límites jurisdiccionales" entre las

distintas artes son objeto de controversia, la delimitación del ámbito de actuación que compete a cada una de ellas constituye una problemática candente, especialmente en lo que concierne a aquellas obras que exigen para su realización la contribución de más de una de las disciplinas artísticas. Hay que considerar, además, que F. Pacheco debía estar muy sensibilizado con este tema, pues el pleito que le enfrentó a Martínez Montañés tuvo como base precisamente esta cuestión: el pago debido a los pintores que doraban y estofaban imágenes esculpidas; y de hecho, como decíamos en la nota 2, el parangón que Pacheco incluye en el *Arte*... está tomado de una defensa jurídica que tuvo que escribir en el pleito mantenido con Montañés.

[35] En los *Diálogos* de Carducho, el esgrafiado (denominado *grafio*) y el mosaico (o *musaico*) aparecen definidos como técnicas pictóricas, junto con el óleo, el fresco o el temple. (*Ob. cit*., pp. 380 y ss.).

[36] Véase nota 35.

[37] Categoría en la que se agrupan y clasifican las disciplinas teórico-científicas, incluida la Pintura, que según aparece expresamente declarado en los discursos mantienen una relación de interdisciplinariedad y contextualidad epistémica con esta facultad -concebida también como disciplina teórico-científica-, es decir, que comparten el espacio del conocimiento especializado, constituyendo asimismo el conjunto de conocimientos asociados a otras facultades que el pintor-artífice debe manejar para el desarrollo de su actividad. Así, si bien en la categoría [HD-19] nos circunscribimos al ámbito de las artes para comprobar cómo se organiza éste y qué posición ocupa en él la Pintura, en esta categoría la insertamos dentro del espacio más general del conocimiento especializado y teórico-científico, al que también pertenece, según se defiende en los discursos artísticos. En este sentido, y por lo que respecta al *Arte de la Pintura*, advertimos que el interés principal de F. Pacheco es poner de manifiesto que esta relación se establece bajos los términos de una paridad y equidad disciplinar, y para ello nuestro autor no duda en alterar el texto de Lomazzo que le sirve de base y en cual el italiano establece una relación de subordinación: en el sistema teórico de Lomazzo, la Pintura viene a resultar *subalternata* y *sottoposta*, no así en el de F. Pacheco, que obvia en su traducción estas apreciaciones de Lomazzo. (Véase *Arte..., ob. cit*., p. 78).
De acuerdo con el contexto seiscentista en el que nos movemos, presidido por una humanismo pictórico todavía vigente que se reconduce hacia un humanismo cristiano y por la concepción retoricista de la pintura, observamos cómo este corpus, además de las disciplinas científico-matemáticas que aún siguen manteniendo una presencia significativa en los tratados de nuestros autores -pese a su devaluación en la teoría artística italiana quinientista-, incluye también el conocimiento de las letras humanas y de las disciplinas sagradas.
Por su parte, el marco teórico e ideológico asociado es nuevamente el de la reivindicación del carácter liberal de la Pintura, tomando ahora como base el argumento de su intelectualismo en virtud de su condición de disciplina que cuenta con un corpus doctrinal y teórico propio. Circunstancia que exige, además, por parte del artífice un trabajo especulativo y también intelectual, teniendo que desarrollar y adquirir todo un conocimiento específico de índole teórica. A su vez, este contexto enmarca igualmente las pretensiones academicistas de nuestros autores, ya que para lograr la ansiada institucionalización académica–con todas sus implicaciones socioeconómicas y profesionales subsiguientes- que aflora intermitentemente en estos discursos, resultaba indispensable demostrar previamente su condición de disciplina teórico-científica. En relación con estos aspectos, véase el registro [M-3.3.2] *Academia*, en la sección 4.3 del tesauro.
También en este ámbito podemos observar el contexto metateórico de la pintura, es decir, el conjunto de disciplinas a las que la pintura recurre para fundamentar o desarrollar sus propias reflexiones teóricas y doctrinales.
En relación con el tipo de pintor que se asocia a esta concepción de la pintura, consúltense las subcategorías [GA-21] y [GF-23.1.2.2] en la sección 3.3. del tesauro.

[38] Obsérvese la significativa ausencia de la Escultura en este campo.

[39] En el marco de la polémica -característica del contexto español del siglo XVII- que enfrenta los pareceres de los teóricos de la arquitectura y de la pintura en relación con la preeminencia de cada una de estas dos disciplinas -v. [M-2.2.6] *Controversia pintura vs arquitectura*, en la sección 4.3 del

tesauro-, Pacheco establece la primacía de la pintura, apoyándose precisamente en la relación consustancial que según su sistema –v. [HD-19.1.6]- ésta mantiene con el dibujo (*Arte...,* pp. 391-392). Carducho, sin embargo, opta por la postura más convencional y tradicional, que proclama la superioridad de la Arquitectura.

[40] La pintura definida y entendida como disciplina teórico-científica, es decir, como ámbito del conocimiento especializado, de índole intelectual, que cuenta con un cuerpo de teorías y de doctrinas específico, y que desarrolla igualmente una epistemología propia. Véase fig. 1 en la sección 2.1.3. del tesauro.

[41] El estudio de la Anatomía se relaciona en su origen con la mímesis pictórica entendida como corrección objetiva, esto es, la búsqueda de un conocimiento los más científico y exacto posible de las cosas de la naturaleza que se proyecta con igual exactitud en la obra pictórica. Una concepción que deviene fundamentalmente de Leonardo, pero que en el contexto que consideramos se reconvierte y reformula bajo el marco del decoro y de la concepción retórica de la pintura, es decir, en cuanto adecuación propia y conveniente a la verdad de las cosas, que genera asimismo una imagen veraz, verosímil y creíble.

[42] Distinción entre una perspectiva puramente teórica o especulativa y otra práctica o aplicada, que es la que se vincula propiamente a la pintura.

[43] Sobre todo emulación y equiparación, en relación con la concepción de las imágenes cristianas como sermón visual; pero también, trasvase de conceptos (metateoría) para fundamentar la propia argumentación teórica y crear un aparato conceptual equivalente, aunque adaptado a la especificidad de lo artístico.

[44] Bajo el marco de la concepción teológico-moral de la pintura, característica del siglo XVII y su espíritu contrarreformista, ésta se llega a definir como una forma de Teología: “Demás desto, en esta alabanza procuraré satisfacer a los doctos, comparando la pintura a la Sagrada Teología que es lo más a que puede subir [...] La sagrada doctrina que, por otro nombre, tomado de los griegos comúnmente se llama Teología es una facultad y ciencia que tiene por empleo propio tratar de Dios, contemplando sus perfecciones y principalmente su unidad de esencia y trinidad de personas; y, así, con razón, S. Anastasio sinaita, tom. I Biblioth. Lib. 9º, llamó a los teólogos (que son los dedicados al estudio desta divina facultad) águilas, por cuanto tienen clavados los ojos de su entendimiento en Dios, sol verdadero de justicia [...] Si trata de las virtudes, es para unirnos por medio dellas con nuestro último fin, que es Dios; y si trata de los vicios es afeándolos y declarando sus abominables efectos. Tiene por fin dar a conocer a Dios, predicar la palabra divina, declara los altísimos misterios de nuestra santa Fe [...] De suerte que se dice con mucho fundamento que esta arte por la ejecución y manifestación de las imágenes sagradas y misterios de nuestra fe, en su manera hace lo mesmo que la Sagrada Teología, sirviendo a la Iglesia poderosa y eficazmente. Por eso, la definió S. Agustín llamándola arte digna de hombre cristiano que nos lleva al conocimiento de la verdadera sabiduría; y tal vez, ha hecho y hace mayores efectos en la conversión de algunas almas que la misma predicación [...]” (Discurso inédito del jesuita Feliciano Figueroa que Pacheco transcribe en su tratado, v. *Arte..., ob. cit*., pp. 556 y ss.)

MENU SALIR

GF-23 ESCENARIO DE RELACIONES Y ATRIBUTOS

RELACIONES ESPECÍFICAS INTRACATEGORIALES

→ **AGENTE / DESTREZA O FACULTAD**
posee / poseída por

→ **POTENCIAS / DESTREZAS O FACULTADES**
potencia asociada / destreza o facultad relacionada

→ **INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS / DESTREZAS O FACULTADES**
destrezas desarrolladas / instrumentos metodológicos

→ **FASES DEL PROCESO ARTÍSTICO / DESTREZAS O FACULTADES**
fases relacionadas / destrezas empleadas.

→ **DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS**
destreza para / destreza requerida

→ **FACULTADES / CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES**
facultad relacionada / categoría estético-formal relacionada

ATRIBUTOS

NATURALEZA	innato adquisición y aprendizaje formación y desarrollo
RANGO DE EXIGENCIA	preceptiva recomendada

MENU SALIR

[GF] FACULTADES ARTÍSTICAS Y POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA

[GF-23] FACULTADES DE LOS PINTORES Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA ARTÍSTICA **E**

[GF-23.1] ***<facultades y destrezas>***

[GF-23.1.1] ***<conceptos generales>***

[GF-23.1.1/d] DESTREZA (1a)º
FACILIDAD (1a)
INDUSTRIA

[GF-23.1.2] ***<facultades y destrezas según su naturaleza>***

[GF-23.1.2.1] ***<facultades y destrezas intelectivo-manuales o ambivalentes>***

[GF-23.1.2.1/b] ARTIFICIO (1)º
ARTE (4)
ARTIFICIO (Pino)º [it.]

[GF-23.1.2.1/g] DEBUXO (4) /Pac./º
DEBUJO [ort.]
DIBUJO [ort.]

[GF-23.1.2.1/j] DILIGENCIA (1) /Pac./º
≠ *DILIGENZA* (Leo.) [it.]

[GF-23.1.2.1/m] FACILIDAD (1b) /Pac./º
PRESTEZA (1a) /Pac./
⇒ [GF-23.1.2.1/u] PRESTEZA (1b)
➢ facilidad de ingenio
FACILITÀ (1a) (Arm.)º [it.]

[GF-23.1.2.1/o] MAESTRÍA (1)º

[GF-23.1.2.1/r] MANERA (1)º
MODO (1)

[GF-23.1.2.1/u] PRESTEZA (1b) /Pac./º
PROMTITUD [Pac.]
PRONTITUD [ort.]
➢ prontitud de invención
PRESTEZZA (Arm.)º [it.]
PRESTEZZA (Leo.) [it.]

[GF-23.1.2.1/w] RESOLUCIÓN (1) /Pac./º

[GF-23.1.2.2] ***<facultades intelectivo-espirituales>***

[GF-23.1.2.2.1] ***<facultades intelectivo-espirituales generales>***

[GF-23.1.2.2.1/e] ERUDICIÓN (1)º

[GF-23.1.2.2.1/i] INGENIO (2)º
GENIO (2) [Car.]
➢ fuerza de ingenio (genio)
INGEGNIO (Al.)º [it.]

INGEGNO (2) (Dol.)º [it.]

[GF-23.1.2.2.1/m] PRUDENCIA (2)º

DISCRECIÓN (2) [Pac.]

JUICIO (1a)

JUIZIO [Car.] [ort.]

COGNITIONE /Dur./º [lat.]

DISCREZIONE /Vs./º [it.]

GIUDICIO (1a) [Vs.] [it.]

PRUDENZA /Lom./ º [it.]

[GF-23.1.2.2.2] ***<facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas>***

[GF-23.1.2.2.2/b] ARTE (5)º

DOCTRINA (2)

luz (1) /met./ /Car./

ARTE (Vr.) [it.]

≠ *DOTTRINA* (Vr.) [it.]

[GF-23.1.2.2.2/d] CAUDAL (2a)º /met./

riqueza y sabiduría competente [Pac.]

[GF-23.1.2.2.2/j] ELECCIÓN (1a)º

[GF-23.1.2.2.2/l] ELECCIÓN (1b)º

[GF-23.1.2.2.2/q] INVENCIÓN (2) º

INVENTIVA [Car.]

➢ rico de invención, prontitud de invención
ricco de´invenzione (Dol.) [it.]

INVENTIONE (Arm.)º [lat.]

INVENZIONE (Dol.)º [it.]

<facultades intelectivo-espirituales sensoriales>

[GF-23.1.2.2.2/s] JUICIO (1b)º

luz (2) /met./ /Pac./

⇒ [GF-23.1.2.2.1/m] JUICIO (1a)

➢ buen juicio, verdadero juicio, acertado juicio

BUONI GIUDICI (Raf.) [it.]

GIUDICIO (Dol.) [it.]

GIUDICIO (Lom.) [it.]

GIUDITIO (Leo.) [it.]

GIUDIZIO (1b) (Vs.) [it.]

[GF-23.1.2.2.3] ***<facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario>***

[GF-23.1.2.2.1/f] NOTICIA (2)º [Pac.]

saper lettere (Dol.) [s.t.]

[GF-23.1.2.2.1/f.c] CAUDAL (2b)º /met./ /Pac./

intendente delle istorie delle poesie (Dol.) [it.]

[GF-23.1.2.3] ***<facultades estético-sensitivas >***

[GF-23.1.2.3/c] ARTE (6)º

[GF-23.1.2.3/f] FACILIDAD (2a)º

[GF-23.1.2.3/m] BUENA MANERA (2)*

BUEN ESTILO [Ret.]

BUEN MODO

BUENA Y HERMOSA MANERA (2)

HERMOSA (BELLA O VAGA) MANERA (2)

MANERA (2)

BELLA E VAGA MANIERA (1) [it.]

[GF-23.1.2.4] ***<facultades empírico-manuales>***

[GF-23.1.2.4.1] ***<generales>***

[GF-23.1.2.4.1/f] DESTREZA (1b)º

FACILIDAD (1c) [Pac.]

PRÁCTICA (2a) [Pac.]

FACILITÁ (1b) (Arm.) [it.]

PRATICA (Vr.) [it.]

[GF-23.1.2.4.1/l] PRÁCTICA (2b)º

luz del dibujo (1) /met./

PRATICA (Vs.) [it.]

lume del disegno /met./ /Vs./ [it.]

PRATICA (2) (Leo.)º [it.]

[GF-23.1.2.4.2] ***<específicas>***

[GF-23.1.2.4.2/i] FACILIDAD (2b) º

PRESTEZA (2a)

⇒ [GF-23.1.2.1/u] PRESTEZA (1b)

VALENTÍA (4)

[GF-23.1.2.4.2/k] FACILIDAD (2c) #

PRESTEZA (2b)

⇒ [GF-23.1.2.1/u] PRESTEZA (1b)

inconsiderada destreza [Pac.]

[GF-23.1.2.5] ***<facultades ético-morales y religiosas>***

[GF-23.1.2.5/c] VIRTUD (1a) (Car.)º

<vinculadas al pintor cristiano>

[GF-23.1.2.5/f] VIRTUD (1b) º

[GF-23.1.2.5/f.c] CASTIDAD º

[GF-23.1.2.5/f.q] PUREZAº

[GF-23.2] ***<conceptos relacionados con la naturaleza y carácter de los artistas>***

[GF-23.2/h] NATURAL (2)
NATURALEZA (3)
[GF-23.2/h.c] NATURAL DE PINTORES º [Pac.]
ESPÍRITU DE PINTORES [Pac.]
<conceptos relacionados>
[GF-23.2/l] AFICIÓN /Pac./
INCLINACIÓN (1) [Pac.]
[GF-23.2/m] FUROR POÉTICO (Car.) º
[GF-23.2/n] HUMOR
<humores vinculados a la creación artística>
[GF-23.2/n.m] MELANCOLÍA (1)
[GF-23./2o] INCLINACIÓN (2)
[GF-23.2/q] INGENIO (4)
GENIO (3) [Car.]
NATURAL (3)
[GF-23.2/s] INSTINTO
FUROR NATURAL [Car.]
[GF-23.2/u] TALENTO (1) º
INCLINACIÓN (3)
[GF-23.2/w] TEMPERAMENTO
[GF-23.2/w.q] TEMPERAMENTO SATURNINO
<rasgos del temperamento>
[GF-23.2/x] MELANCOLÍA(2) #
MALINCOLIA (Ripa) [it.]

[GF-24] **POTENCIAS DE LA CREACIÓN PICTÓRICA Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA CREATIVIDAD ARTÍSTICA**[1] **E**

[GF-24.1] ***<potencias de la creación pictórico-artística>***[2]

[GF-24.1.1] ***<conceptos generales>***

[GF-24.1.1/c] POTENCIAS DEL ALMA[3] (macroconcepto)
POTENCIA (1)
VIRTUD (2)

[GF-24.1.1/c/i] « POTENCIAS DEL ALMA (Car.)*[4]

[GF-24.1.1/c/ii] « POTENCIAS DEL ALMA (Mel.)[5]
☛ [GF-24.1.2.1/j]

[GF-24.1.1/c/iii] « POTENCIAS DEL ALMA(Pac.)*

[GF-24.1.2] ***<potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística>***

[GF-24.1.2.1] ***<alma y potencias generales del alma*>***

[GF-24.1.2.1/c] ALMA (1) (Mel.)[6]

[GF-24.1.2.1/f] ALMA (2) (macroconcepto)º[7]
ÁNIMO
MENTE (1)

[GF-24.1.2.1/f/i] « ALMA (2) (Pac.)º

[GF-24.1.2.1/f/ii] « *ALMA* (2) (Med.)

[GF-24.1.2.1/f/iii] « *ANIMO* (Vs.)º [it.]
MENTE (1) (Vs.) [it.]

<potencias generales del alma>

[GF-24.1.2.1/j] POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.)

[GF-24.1.2.1/j.c] SENTIDOS EXTERIORES (Car.)
POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.)
SENTIDOS
☛ [GF-24.1.2.2/h/ii]

[GF-24.1.2.1/l/j.f] POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.)
☛ [GF-24.1.2.3.1.1]

[GF-24.1.2.1/l/l] SENTIDO COMÚN (Car.)[8]
SENTIDO COMÚN (Mel.)

[GF-24.1.2.2] ***<potencias sensitivas y corpóreas>***

[GF-24.1.2.2/h] VISTA (1) (macroconcepto)[9]

[GF-24.1.2.2/h/i] « VISTA (1) (Car.)º
POTENCIA VISIVA
VIRTUD VISIVA

[GF-24.1.2.2/h/ii] « VISTA (1) (Mel.)

[GF-24.1.2.2/h/iii] « VISTA (1) (Pac.)

[GF-24.1.2.2/h/iii] « *VISUM* (Al.)º [lat.] [10]

[GF-24.1.2.3] ***< potencias sensitivo e intelectivo-espirituales>***

[GF-24.1.2.3/f] ENTENDIMIENTO (1)º [11]
MENTE (2)
PENSAMIENTO (1) (Med.)

[GF-24.1.2.3/j] IMAGINATIVA (Car.)º [12]
➘ [GF-24.1.2.3.1.2/j] IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto)
➘ [GF-24.1.2.3/q/i] MEMORIA (Car.)

[GF-24.1.2.3/q] MEMORIAº (macroconcepto) [13]

[GF-24.1.2.3/q/i] « MEMORIA (Car)º[14]
POTENCIA MEMORATIVA [Car.]
➘ [GF-24.1.2.3/j] IMAGINACIÓN (Car.)

[GF-24.1.2.3/q/ii] « MEMORIA (Pac.)º[15]

[GF-24.1.2.3/q/iii] « *MEMORIA* (Vs.)º [it.]

[GF-24.1.2.3/q/iv] ≠ *MEMORIA* (Leo.)º [it.]
➘ [GF-24.1.2.3.1.2/j/v] INMAGINATIVA (Leo.)

[GF-24.1.2.3/t] VOLUNTAD (Mel.)[16]
POTENCIA OPERATIVA (Car.)

[GF-24.1.2.3.1] ***<potencias del entendimiento (1)*>***
➘ [BI-26] *<Idea e ideas de la representación artística>*

[GF-24.1.2.3.1.1] ***<potencias intelectivo-cognitivas*** [17]***>***

[GF-24.1.2.3.1.1/c] ENTENDIMIENTO (2)* (macroconcepto) [18]
<con predominio de influencia aristotélica y tomista>

[GF-24.1.2.3.1.1/c/i] « ENTENDIMIENTO (2) (Car.)*
ENTENDIMIENTO INTELECTIVO Y DISCURSIVO PRÁCTICO [Car.]
PINTOR INTERIOR /met./ /Car./

[GF-24.1.2.3.1.1/c/ii] « *ENTENDIMIENTO* (2) (Mel.)

[GF-24.1.2.3.1.1/c/iii] « ENTENDIMIENTO (2) (Pac)*

[GF-24.1.2.3.1.1/c/iv] « *ENTENDIMIENTO* (2) (Med.)

[GF-24.1.2.3.1.1/c/v] « *INTELLETTO* (Vs.)º [it.]

[GF-24.1.2.3.1.1/c/vi] « *INTELLETO* (Vr.)º [it.]

<con predominio de influencia platónica o neoplatónica>

[GF-24.1.2.3.1.1/c/vii] « INTELLECTO (M.An)º [it.]

[GF-24.1.2.3.1.1/ñ] RAZÓN (2)* (macroconcepto) [19]

[GF-24.1.2.3.1.1/ñ/i] « RAZÓN (2) (Car.)
➘ [GF-24.1.2.3.1.1/c/i] ENTENDIMIENTO (2) (Car.)

[GF-24.1.2.3.1.1/ñ/ii] « RAZÓN (2) (Pac.)*
guía de todas las artes /met./

[GF-24.1.2.3.1.1/ñ/iii] « *RAGIONE* (Lom.)* [it.]

[GF-24.1.2.3.1.1/q] JUICIO (2)º[20]
➘ [GF-23.1.2.2.1/m] PRUDENCIA (2)
➘ [GF-23.1.2.2.2.1/n] JUICIO (1B)
JUICIO (2)º (Mel.)

[GF-24.1.2.3.1.2] ***<potencias creativo-cognitivas[21]>***
[GF-24.1.2.3.1.2/j] IMAGINACIÓN (1)º (macroconcepto) [22]
FANTASÍA (1)[23]
IMAGINATIVA
➘ [GF-24.1.2.3/j] « IMAGINATIVA (Car.)º

[GF-24.1.2.3.1.2/j/i] « IMAGINACIÓN (1) (Mel.)
[GF-24.1.2.3.1.2/j/ii] « IMAGINACIÓN (1) (Pac.)º
[GF-24.1.2.3.1.2/j/iii] « *IMAGINACIÓN* (1) (Med.)
[GF-24.1.2.3.1.2/j/iv] ≠ *INMAGINATIVA* (Leo.)º[24] [it.]
[GF-24.1.2.3.1.2/j/v] « *FANTASIA* (Vs.)º[25] [it.]
[GF-24.1.2.3.1.2/j/vi] « FANTASIA (Vr.)º[26] [it.]

[GF-24.1.2.3.1.2/l] INGENIO (3)º (macroconcepto)
[GF-24.1.2.3.1.2/l/i] « INGENIO (3)º[27]
➢ facilidad y bizarría de ingenio, gallardo ingenio, ingenio prompto, sutilísimo ingenio, agudo ingenio
[GF-24.1.2.3.1.2/l/ii] « *INGEGNO* (3) (Dol.)º [it.]
[GF-24.1.2.3.1.2/l/iv] « *INGEGNO* (3) (Vs.)º [it.]

[GF-24.1.3] ***<potencias específicamente artísticas>***
[GF-24.1.3/c] IDEA (1) (macroconcepto)[28]
[GF-24.1.3/c/i] « IDEA (1) (Car.)
➘ [GF-24.1.2.3.1.1/c/i] ENTENDIMIENTO (2) (Car.)
[GF-24.1.3/c/ii] « IDEA (1) (Pac.)
[GF-24.1.3/c/iii] « *IDEA* (1) (Vs.) [it.]

[GF-24.2] ***<conceptos relacionados con la creatividad en el arte>***
➘ [SP] *<Preceptos y reglas de l´arte>*
➘ [SM-37.2.3] *<otros modos de actuación pictórica>*

[GF-24.2/l] LIBERTAD (1)º[29]
[GF-24.2/ñ] LIBERTAD (2a) #
LICENCIA (1)[30]
[GF-24.2/q] LIBERTAD (2b)
LICENCIA (1)[31]
VALENTÍA (5)
[GF-24.2/t] obligaciones
[GF-24.2/t.c] obligaciones forzosas[32]
[GF-24.2/u] quietud retiradaº

[1] Categoría en la que se ordenan y clasifican aquellas potencias o facultades pertenecientes a la naturaleza humana que, según los discursos analizados, intervienen con mayor o menor incidencia durante el proceso de creación pictórico-artística. Este ámbito nocional se encuentra, pues, íntimamente vinculado a la concepción que se tiene del artífice –racional, intuitivo, metódico, erudito, etc.-, ya que en virtud de cuál sea ésta, se considerará y se primará la actuación de unas potencias u otras. Asimismo, también se encuentra estrechamente relacionado con el modo de entender el propio proceso de creación artística, puesto que el tipo de potencias que intervengan y la relevancia que asuman vendrá dado en cada caso por la manera en que éste se conciba.
Conjuntamente, en esta categoría también se clasifican y ordenan los conceptos de carácter abstracto y teórico relacionados con la noción de creatividad en las artes [GF-24.2], tal y como ésta se entiende en el periodo considerado.
Desde el punto de vista lingüístico, se caracteriza por la presencia de una terminología específica y consolidada, que se constituye principalmente a partir de préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Filosofía, sobre todo de filiación aristotélica y tomista, como corresponde al predominio de este marco de pensamiento en la época que analizamos. Esta terminología específica converge, a su vez, con el léxico general, sobre todo en lo que respecta a las voces más banalizadas, tales como imaginación, alma, fantasía, etc. No obstante, en este contexto particular, dichas voces han de ser considerados términos específicos y especializados, al igual que, desde el punto de vista conceptual, las nociones que representan son también conceptos específicos de naturaleza teórica.
Esta vinculación con el ámbito de la Filosofía, tanto conceptual como terminológica, no sólo sitúa la teoría artística en un nivel de reflexión y de conceptualización propiamente especulativo –aunque siempre dentro de los términos más inmediatos y pragmáticos que caracteriza los discursos españoles-, sino que además colorea el discurso con este tipo de resonancias de índole filosófica.
Asimismo, también resulta interesante anotar la terminología metafórica utilizada por Carducho para la designación de estas potencias o facultades. Al respecto, véase lo dicho en la nota 18.
[2] Subcategoría en la que se ordenan y clasifican las diferentes potencias, tanto específicas como generales, que intervienen -o se entiende que deben intervenir- en el proceso de creación pictórico-artística. Para la articulación del ámbito, hemos tomado como criterio la diversa naturaleza de dichas potencias, estableciendo dos niveles básicos. En primer lugar, según sea su carácter general [GF-24.1.2] o específico [GF-24.1.3]. Así, hemos considerado, por una parte, las potencias que pertenecen consustancialmente a la naturaleza humana y que, por tanto, los artífices comparten con todos los hombres; y, por otra, aquéllas que se vinculan de manera específica al contexto teórico sobre las artes y a las que se les atribuye también una función específicamente artística. En segundo lugar, según sea la naturaleza psico-física o psico-espiritual de dichas potencias: intelectivas, sensitivas, corpóreas, espirituales, etc.
Por lo que concierne al uso de estos conceptos, en los discursos analizados constatamos dos niveles semánticos, que concurren a lo largo del desarrollo doctrinal: uno más específico y de claro fundamento filosófico -sobre todo aristotélico o aristotélico-tomista, aunque a veces no exento de ciertas evocaciones platonizantes-; y otro más genérico y amplio, que es el que corresponde al conocimiento general y al uso común y coloquial. Así, el entendimiento, por ejemplo, se puede definir y considerar desde un punto de vista estrictamente filosófico -como el entendimiento (2) del jesuita Meléndez (Mel.) o el entendimiento (2) de Carducho-, aludiendo, pues, a un concepto muy concreto -en ambos casos, al entendimiento agente tomista-; o bien, se puede emplear de una manera más laxa e imprecisa, aludiendo por extensión a todo lo que tenga que ver con el mundo psico-espiritual e intelectual de los sujetos.
En cualquier caso, en la medida en que nuestros teóricos no son filósofos, a lo que debemos añadir, además, que los discursos españoles, por lo general, tienden a eludir las cuestiones de mayor hondura especulativa, no encontramos un planteamiento teórico especialmente profundo sobre estas potencias consideradas en sí mismas. Su naturaleza se define en función del sistema de pensamiento imperante o al que se adscribe el teórico, citando o trayendo a colación otras fuentes de autoridad, explícita o implícitamente. Lo que aporta, pues, en este sentido la teorización propiamente artística es aquello que tiene que ver con el funcionamiento y participación de dichas potencias en el proceso de creación pictórica, en relación, a su vez, con la diversa procedencia y naturaleza que en cada sistema teórico asume la idea o concepto mental. Es, pues, bajo este punto de vista desde el que interpretamos y analizamos fundamentalmente estas nociones. [Las cuestiones relativas a la idea o ideas artísticas se consideran en el ámbito semántico-nocional [BI-26]].
En el discurso de F. Pacheco, esta descripción se reconstruye a partir de las diferentes alusiones intertextuales que el teórico andaluz realiza en su tratado, de acuerdo con el carácter enciclopédico y compilatorio que éste asume. En el *Arte de la Pintura*, las ideas de Vasari, Varchi, Miguel Ángel, el

jesuita Meléndez o Rafael confluyen en la explicación de dicho proceso de creación pictórica, y en consecuencia sus conceptos, aunque puedan ser de distinta naturaleza y diferente filiación filosófica, concurren sin que Pacheco encuentre contradicción o divergencia aparente en ello. Así, el tratado de Pacheco, al integrar distintas fuentes y discursos precedentes, bascula entre un concepto y otro: desde la justificación metafísica del jesuita Meléndez, hasta la sensorial y aposteriorista de Vasari, pasando por la absolutamente mental y de resonancias neoplatónicas de Miguel Ángel.

Esta circunstancia conlleva, por otra parte, el que la concepción que Pacheco pueda tener sobre la condición y naturaleza de estas potencias -inmanente, trascendente, intuitiva, racional, etc.- quede más imprecisa, lo cual tampoco parecer tener mayor relevancia, si tenemos en cuenta el escaso interés que Pacheco muestra por estas cuestiones, algo alejadas de la realidad más pragmática de la creación pictórica, que es con la que él se siente más comprometido y más cómodo en su discurso. De hecho, cuando se ve obligado a abordar necesariamente estos aspectos, prefiere traspasar la palabra a otros, como hace con el jesuita D. Meléndez. Sobre el discurso de este jesuita, trascrito por Pacheco, véase lo dicho en la nota 5.

Carducho, por el contrario, es más decididamente aristotélico-tomista, cuyos conceptos extrapola literalmente. Esta filiación se puede apreciar, incluso, en la propia terminología que utiliza. Asimismo, se encuentra más directamente adscrito a la doctrina escolástica de Zuccaro -al que cita expresamente-, y a su tendencia mentalista e ideísta, en la que la idea interior asume un lugar preeminente en el proceso de creación pictórica. [En relación con la presencia del escolasticismo de Zuccaro en el discurso de Pacheco, véase la nota 5]. Pacheco, sin embargo, es más ecléctico también en este sentido, postulando una metodología de integración en la que se combinan el sensorialismo empírico de lo que se capta visualmente, de clara influencia vasariana, y el mentalismo de las ideas interiores, en un proceso de mutua confrontación, en el que la naturaleza asume un papel más relevante y significativo que en el sistema de Carducho. En relación con estas ideas de Pacheco y su diferencia respecto de las de Carducho, véanse las notas 9, 13, 18, 19, 20, 22 y 28.

[3] Las potencias o facultades pertenecientes a la naturaleza humana, causa y principio generador de las distintas operaciones y actividades que puede realizar el alma. Puesto que las potencias de las que se habla siempre son del alma humana, esta locución terminológica suele ser la más frecuente a la hora de designar el concepto, aunque el término potencia también es susceptible de aparecer aislado en el discurso.

[4] La diferencia entre el concepto de Carducho y el del jesuita D. Meléndez, citado en el *Arte de la Pintura*, y que también adopta el esquema de pensamiento aristotélico-tomista (véase la nota siguiente), reside, fundamentalmente, en que el concepto de este último se entiende de una manera más amplia, incluyendo las potencias corpóreas o sentidos exteriores, mientras que en el discurso de Carducho queda claramente definida la contraposición entre las potencias u operaciones del alma y las operaciones del cuerpo (*Diálogos...,* pp. 213 y 317); contraposición que es lo que a Carducho le interesa destacar, a fin de dejar establecida la primacía de las facultades intelectivas respecto de las físicas, como corresponde a la concepción intelectualista y erudita de la pintura, a la defensa de su liberalismo y a la ideología humanista, con su predilección por lo intelectual y especulativo.

[5] A fin de explicar el proceso por el que se conforma la idea o imagen mental interior -modelo a partir del cual el artífice lleva a cabo la materialización formal y visual de su obra-, Pacheco recurre al jesuita D. Meléndez, del que poco se sabe, pero que debió de pertenecer al grupo de teólogos intelectuales, cultos y eruditos, que solía frecuentar el teórico andaluz en el contexto de su círculo académico sevillano. Siguiendo, pues, la petición de Pacheco, el jesuita Meléndez construye un discurso en el que la vinculación con el pensamiento aristotélico-tomista no deja lugar a dudas, citando explícitamente al propio Santo Tomás (v. *Arte...,* pp. 282-283). En consecuencia, los conceptos que aparecen en dicho discurso -identificados en la presente representación jerárquica con la determinación (Mel.)- se definen y explican bajo el marco de este sistema de pensamiento, constituyéndose, asimismo, en la presencia más clara en el discurso de Pacheco de la doctrina escolástico-manierista de Zuccaro, con su justificación metafísica de la idea y su enfoque mentalista e intelectualista de la imitación artística. Una doctrina que, por su parte, había llegado a tierras andaluzas de la mano del íntimo amigo de F. Pacheco, P. Céspedes.

Sin embargo, en relación con este aspecto, nos gustaría plantear la revisión de una cuestión. Es cierto que el discurso de Meléndez no puede desprenderse de esas resonancias metafísicas y trascendentes cuando afirma: “Y agradado el primer Artífice, Dios [...] el mayor bien nuestro, que es la gloria, lo libró en la pintura; en una imagen que hará nuestro entendimiento representativa de Dios, como en sí mismo, tal que nos hará semejantes a Él, en cuanto se compadece semejanza, entre dos tan distantes extremos [...] Y aunque a esta imagen faltan colores, porque no le hacen al caso, tiene luz y luces a quien la teología cristiana, llama lumbre de gloria [...]” (*ibídem*). Unas

connotaciones que ya fueron advertidas por Panofsky (*Idea...,* p. 77, n. 197) y que el resto de estudios posteriores ha reiterado. Ahora bien, esta circunstancia no quiere decir que ésta sea la concepción del propio Pacheco, como así se le ha atribuido desde que Panofsky lo anotara. La edición crítica de B. Bassegoda (1990) nos permite replantear esta cuestión, ya que nos posibilita deslindar con precisa exactitud lo que pertenece propiamente a Pacheco y lo que éste transcribe, copia o traduce literalmente de otros. Y por lo que concierne a este asunto, ni Pacheco vuelve a retomar este tema con el sentido escolástico que lo plantea Meléndez, ni en su discurso se le presta mucha más atención a esta naturaleza metafísica del entendimiento, que afectaría en consecuencia a la naturaleza misma de sus conceptos. De hecho, cuando finalmente tiene que sistematizar y definir su propia concepción sobre la naturaleza de la idea y de la creación artística, se decanta claramente por una postura dual, ambivalente y ecléctica, como suele ser habitual en él, en el que la naturaleza y su observación directa y la imagen mental previa, intentan mantener un justo equilibrio: "[...] de las ideas al natural y del natural a las ideas [...]" (*Arte...,* pp. 274-275, v. también la nota 9). Además, su vinculación con Vasari es predominante por lo que respecta a estas cuestiones, adoptando la interpretación naturalista de la Idea y el origen empírico-sensorial que el teórico-florentino le otorga. En este sentido, también puede resultar interesante reseñar el hecho de que su precedente Céspedes, incluso más directamente influido por las ideas de Zuccaro, al que conoció personalmente, mantuviese igualmente la preeminencia de la experiencia del natural sobre la imagen mental. (V. RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes..., ob. cit*., p. 210).

[6] El alma en su sentido más general y amplio: principio vital, origen y causa de los acontecimientos psíquicos, espirituales, intelectuales, sensibles, afectivo-emocionales y fisiológicos que forman parte consustancial de la naturaleza de los individuos. Integra, por tanto, todas las facultades y potencias que éste posee: utilizando una terminología aristotélico-tomista, tanto las que forman parte del nivel sensitivo como las que constituyen el nivel racional, asumiendo, asimismo, todo aquello que pertenece de manera inherente a la naturaleza humana, tanto lo racional como lo irracional. En consecuencia, se trata de una noción más amplia que lo que se entiende por alma (2) -esto es, el alma racional propiamente dicha-, que en los discursos se suele identificar con el concepto más extensivo de mente -codificado como mente (1)-, concurriendo ambos términos como sinónimos. Al respecto, véase la nota siguiente. Esta idea del alma apenas sí tiene presencia como tal en los discursos teórico-artísticos analizados: cuando los teóricos, propios y citados, hablan del *alma* o del *ánimo*, es al segundo concepto al que suelen referirse.

[7] El concepto más restrictivo de alma, esto es, el alma en cuanto *alma racional*, constituida por las funciones superiores del espíritu humano: entendimiento y voluntad. En este sentido, concurre o se identifica nocionalmente con el concepto más amplio y extensivo de mente -codificado como mente (1)-, siendo habitual que ambos términos aparezcan en los discursos como sinónimos. Este concepto de mente se diferencia, a su vez, de lo que hemos codificado como mente (2), que es cuando ésta, en un sentido más restrictivo, se identifica con el entendimiento [v. entendimiento (1) (nota 11)], en puridad, una de las potencias del alma racional. (Véase ABBAGNANO, N., *ob. cit*., p. 792 y FERRATER MORA, J., *Diccionario..., ob. cit*., p. 515). No obstante, aunque filosóficamente existe una clara delimitación entre estas nociones, desde el punto de vista artístico la cuestión se presenta más difusa, puesto que en los discursos analizados no suele hacerse una distinción significativa entre dichos conceptos, sino que entendimiento general, ánimo y mente se utilizan por lo común de un modo ambiguo y genérico, solapándose o identificándose. No ocurre lo mismo, sin embargo, cuando hablamos del entendimiento en cuanto facultad propiamente intelectiva de la mente humana, diferenciada de las otras potencias espirituales y cognitivas. Al respecto, véase entendimiento (2) (macroconcepto) (nota 18).

Asimismo, esta noción responde al uso más amplio y extendido de la voz mente, por la que se alude de un modo general a todo aquello que tenga que ver con la realidad interna, espiritual y psicológica del individuo. En consecuencia, y como indicamos en la nota 2, también por lo que respecta a este concepto constatamos en los discursos analizados ambos niveles semánticos: uno más específico y de claro fundamento filosófico, y otro más general y extensivo.

Por lo común, el *alma* -*ánimo* o *mente*- se entiende y define en los discursos teórico-artísticos desde una doble contraposición: por una parte, alude, como acabamos de decir, a todo aquello que conforma la dimensión psicoespiritual, intelectiva y mental de los hombres, su mundo interior, por oposición a lo empírico-físico, material y exterior -*las operaciones del cuerpo*, en palabras de Carducho (v. *Diálogos*..., p. 152)-, priorizándose esta dimensión interior en lo que tiene de componente intelectual y mental, como corresponde, no sólo al marco ideológico del humanismo todavía imperante, sino a unos discursos intensamente comprometidos con la condición intelectual, liberal y académica de la pintura. Por otra parte, se opone a lo irracional y visceral. En relación con

este aspecto de la naturaleza de los artistas y su incidencia en la teoría pictórica de nuestros autores, consúltense en la sección 4.4. los registros conceptuales natural (2), instinto e inclinación (2) pertenecientes a la subcategoría [GF-23.2].

A su vez, la *mente* -o el *ánimo*- se presenta en los discursos como el lugar en el que habita el concepto o idea interior que sirve de modelo y guía para el artista, con independencia de cuál sea el origen de dicha idea: empírico-sensorial, puramente intelectual, trascendente, etc.; y con independencia también de cuál sea su naturaleza, si puramente cognoscitiva o una imagen mental que supone ya una representación formal artística.

Advirtamos, que en el discurso de Carducho, el concepto de alma no tiene desarrollo teórico de manera independiente. En relación, pues, con la presencia de esta noción en los *Diálogos*, véase lo dicho en potencias del alma (Car.) (nota 4).

[8] De acuerdo con la teoría del conocimiento aristotélica, después retomada por Santo Tomás, la multiplicidad de sensaciones procedentes de los sentidos -fuente originaria del conocimiento- recibe una primera reunificación en el sentido común, de donde pasan a la imaginación y de ahí al entendimiento.

[9] En los discursos analizados, la vista, el ejercicio de la visión y lo sensorial como factor integrante del hecho pictórico-artístico se encuentran vinculados fundamentalmente a tres contextos teóricos. **1.** Un primer contexto se asocia a las cuestiones que plantea la doctrina de la mímesis pictórica. Así, la vista se constituye en objeto teórico cuando se reflexiona acerca de la procedencia y naturaleza de la idea o concepto que sirve de modelo interno y de criterio -corrector- en el proceso de elaboración artística, variando su importancia cualitativa según se considere ésta de origen sensorial, mental, sensorial mediatizada y reconfigurada por las ideas internas (Pacheco); mental reactivada y clarificada por las sensaciones visuales (Zuccaro), etc. A su vez, y dentro de este mismo contexto de reflexión, el sentido de la vista vuelve a adquirir desarrollo teórico al constituirse en uno de los núcleos de la dialéctica que se establece entre el visualismo empírico, u observación directa del natural como principio de la imitación artística, y el mentalismo ideísta, es decir, la construcción pictórico-artística entendida como un proceso absolutamente mental.

El sentido de la vista, aunque considerado indispensable en los dos tratados analizados, adquiere más relevancia cualitativa en el discurso de Pacheco que en el de Carducho. En primer lugar, porque el discurso de Pacheco se encuentra vinculado en mayor medida que el de Carducho a la doctrina sensorialista y aposteriorista de Vasari, que propugna el origen empírico-sensorial de la idea mental; pero además, la importancia que lo sensorial asume en este tratado también se relaciona con la significación que la naturaleza y su observación directa adquiere en el desarrollo doctrinal y metodológico que Pacheco lleva a cabo, tanto en lo que respecta a la formación del artista -coincidiendo en este sentido con Carducho, que recomienda una "cuidadosa observación de los objetos y un continuo exercicio en imitar lo que percibiere la vista en ellos" (v. *Diálogos*..., p. 192)-, como en lo que concierne al propio proceso de elaboración pictórica, formulando un procedimiento ambivalente en el que imágenes mentales e imágenes visuales del natural se autorregulan: "[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfecionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás [...] Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor [...] De manera que la perfección consiste en pasar de las ideas o a lo natural, y de lo natural a las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto". (*Arte...,* p. 275).

Aquí es donde difiere con Carducho, que se adscribe de un modo más evidente a la tendencia ideísta y mentalista de Zuccaro, estableciendo explícitamente la prioridad de la idea en el proceso de creación artística. Así, afirma que: "Las manos (pintor externo) no hacen mas que copiar la pintura que le da la memoria o imaginativa, y como primeros instrumentos obra, y procuran reducir a materia visible aquellas ideas que están en el discurso del entendimiento concebidas; y si las manos fueren doctas en ser bien habituadas, con facilidad copiarán, bien y legalmente, el objeto que está en la imaginativa" (*ibídem*, p. 189). Mientras que la observación del natural, claramente influido en este sentido por las ideas de Zuccaro, debe servir únicamente como "[...] una reminiscencia y despertador de lo olvidado; porque lo que se ha ido de la memoria, apela sobre el saber, y será acertado tenerle tal vez delante, no para copiar solo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de avivar los espíritus de la fantasía, despertando y trayendo a la memoria las ideas dormidas y amortiguadas". (*Ibídem*, p. 195). La diferencia fundamental con Zuccaro radica en que, si bien éste habla de conceptos cognitivos generales, Carducho se refiere a ideas artísticas propiamente dichas, esto es, a representaciones mentales ya elaboradas formalmente [en relación con este aspecto, véase la nota 18]; pero la función de la percepción visual en cuanto reactivación o clarificación de dichas ideas

interiores viene a ser la misma. Así pues, en el sistema teórico-doctrinal de Carducho, el sentido de la vista ocupa un lugar secundario y subordinado.

2. El otro contexto en el que la vista cobra relevancia teórica es el relativo a la conformación y uso del juicio crítico. Éste se desarrolla, por una parte, en relación con el propio artista, según la importancia que asume lo sensorial como parte del criterio o juicio que éste debe adquirir y manejar para llevar a cabo adecuadamente la configuración estético-formal de su obra. También este es el marco en el que se plantea la necesidad de la educación visual, imprescindible para la mímesis selectiva y correctora que nuestros teóricos propugnan. En relación con la función que desempeña la vista en el juicio crítico de los artistas, consúltese en la sección 4.4. el registro conceptual juicio (1b), perteneciente al ámbito semántico-nocional [GF-23.1].

Por otra parte, este contexto teórico también se desarrolla en relación con la crítica externa, a partir de la cual se evalúa y valora la calidad del producto artístico, estableciéndose en este sentido la confrontación entre las capacidades de juicio del entendimiento y de la visión. Por lo que concierne a Carducho y Pacheco, esta confrontación se resuelve en la complementariedad que se postula entre ambas potencias. Para los aspectos relativos a la crítica artística en el periodo considerado, consúltese el ámbito semántico-nocional [RR], dedicado específicamente a estas cuestiones.

3. El tercer marco teórico se relaciona directamente con el plano de la recepción, y tiene que ver más que con la facultad de la vista en sí, con la cualidad sensorial y visual que es inherente a la imagen pictórica. Dos aspectos principales se destacan en este sentido: la condición visual de la pintura como factor decisivo a la hora de establecer y definir su instrumentalización en lo que respecta a los usos didáctico-persuasivos; y la capacidad de esta imagen, según haya sido construida y conformada por el artífice, para engañar la vista, esto es, para borrar o diluir los límites entre el mundo de lo pictórico y el mundo real del espectador, en un juego de ambigüedades que resulta ya algo barroco. Asimismo, éste constituye uno de los factores que definen la superioridad jerárquica de la pintura respecto de otras artes -su mayor capacidad de imitación semejante-, revirtiendo a su vez sobre las propias habilidades del artífice. Al análisis de estos aspectos se ha dedicado el ámbito semántico-nocional [RR-74] *Efectos y frutos de las imágenes pictóricas*.

[10] La potencia de la vista y el factor de la visión según Alberti, vinculado a su concepción sensorialista y naturalista de la pintura, por la cual se entiende que las representaciones pictóricas derivan de la observación directa del natural, aunque éstas sean susceptibles de perfeccionamiento y embellecimiento en un proceso posterior. Concepción quattrocentista que es asumida plenamente por F. Pacheco como parte de su sistema teórico-doctrinal y metodológico en conjunción con otras propuestas más ideístas que dan como resultado el sistema ecléctico y ambivalente que comentábamos en la nota anterior.

[11] El entendimiento en su sentido más amplio, esto es, como facultad general del conocer y de la actividad pensante, por la cual el alma razona, comprende, elige, coordina, concibe, idea, inventa o imagina. (V. ABBAGNANO, N., *ob. cit*., pp. 408 y ss.) Se distingue, pues, de la sensibilidad o conocimiento sensible [v. potencias corpóreas], de la memoria o conocimiento retentivo y rememorativo [v. memoria (nota 13)] y de la voluntad o actividad práctica [v. voluntad (nota 16)] -también llamada por Carducho *potencia operativa* (*Diálogos*..., p. 131)-. En los discursos teórico-artísticos, además, se diferencia del conocimiento práctico, asociado a la actividad propiamente empírico-material de la pintura.

Aunque desde el punto de vista filosófico existe una distinción entre lo que hemos codificado como mente (1) -o alma (2) (v. nota 6)- y este entendimiento, que estrictamente es una de sus facultades o potencias, en los discursos analizados no se hace una distinción significativa, sino que entendimiento general y mente -o ánimo- concurren en cuanto lugar en el que habita la idea mental interna.

En cualquier caso, aparece siempre en su doble vertiente de potencia activa y potencia pasiva, esto es, lugar donde residen o se imprimen las ideas -sea cual sea su origen-, y facultad que genera las ideas o conceptos. Otra cuestión es la clase de ideas a las que se aluda, si puramente cognoscitivas o representaciones formales ya artísticas. Para el concepto de idea, véase el ámbito semántico-nocional [BI-26]. Por lo que respecta a su función como potencia activa, véase lo dicho en entendimiento (2) (macroconcepto) (nota 18).

[12] En relación con el concepto de imaginación de Carducho, véase lo dicho en imaginación (1) (macroconcepto) (nota 22).

[13] En general, constituye una de las facultades o potencias del alma humana, aquélla en la que se retienen y conservan los conocimientos pasados, posibilitando asimismo, en virtud de su función actualizadora, el poder disponer de ellos en cualquier momento posterior. Al igual que sucede con la imaginación (v. nota 22), permite actualizar imágenes -su recuerdo- de cosas vistas, pero sin la

necesidad de tenerlas sensorialmente presentes. La diferencia reside en que, si bien la imaginación tiene una capacidad generativa -o creativa-, la memoria únicamente es retentiva, no genera imágenes, sólo las retiene y actualiza mediante el recuerdo. Esta doble función de la memoria: retentiva y actualizadora, es la que explica su condición como potencia activa que asume un papel específico en el ámbito artístico.

De acuerdo con los discursos analizados y con la teoría pictórico-artística en general, la memoria desempeña una función esencial tanto en el proceso formativo del aprendizaje, como en el de la creación pictórica propiamente dicha. Digamos previamente que, por lo que respecta a su función retentiva y actualizadora, esto es, en cuanto lugar en el que residen las imágenes o ideas mentales, concurre nocionalmente con la imaginación, puesto que esta facultad –como hemos apuntado más arriba- también puede desempeñar dicha función. Por eso, a veces, los conceptos se intercambian en el discurso, siendo frecuente en ellos la colocación terminológica "memoria e imaginativa". El texto en el que Carducho establece de una manera clara y precisa la función que asigna a cada una de las potencias en el proceso de creación pictórica es también bastante clarificador al respecto: "El interior Pintor pinta en la memoria o en la imaginativa los objetos que le dan los sentido exteriores [...] Las manos (pintor externo) no hacen más que copiar la pintura que la da la memoria o imaginativa [...] Y si acaso este tal Pintor practico quiso hacer una cosa de su inventiva y caudal, sin tener el natural delante, ni otra cosa, la memoria e imaginativa dieron materia a las manos [...]" (*Diálogos*..., pp. 189-191). Como se puede observar, Carducho no realiza ninguna distinción significativa en lo que respecta a la función que atribuye a estas potencias, y a lo largo del discurso se mantiene esta equivalencia.

Así pues, la memoria es, por una parte, el lugar en el que se guardan y retienen las imágenes previamente vistas, por lo general a través del ejercicio didáctico de la imitación dibujística, bien del natural, bien de configuraciones artísticas precedentes, de acuerdo con la metodología ecléctica y academicista de nuestros autores. Ahora bien, puesto que esta operación de captación y de retención no es neutra, la memoria alberga las imágenes una vez que han sido reconfiguradas según el proceso selectivo y depurativo que le es inherente. Un proceso que puede no sólo potenciarse sino también reconducirse adecuadamente mediante el ejercicio reflexivo que, sobre todo Pacheco -reutilizando los consejos pedagógicos de Leonardo y adoptando los de Vasari-, recomienda practicar, y por el cual, lo captado sensorialmente se confronta con las ideas, hermosas y buenas, previamente adquiridas e interiorizadas en la conciencia del artista: "He probado algunas veces no ser de poca utilidad cuando te hallas solo, a escuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamentos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas más en la memoria [...] Y paso este saludable consejo también al colorido, y digo: piensa atentamente en las famosas pinturas que has visto, y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro: inquiriendo y buscando en aquella retirada quietud lo más perfecto y mejor, dulce y relevado. Porque haciendo la imaginación este sabroso exercicio, se retiene, guarda y confirma en tu memoria mucha variedad de cosas de las que has visto [...]" (*Arte*..., pp. 407-408). Así pues, junto con el caudal [v. caudal (2a) (met.) en la sección 4.4.], la memoria se constituye en la fuente a la que ha de recurrir el artista cuando realiza su obra.

Por otra parte, y en consonancia con el concepto de mímesis selectiva y correctora que estos tratados postulan, se entiende que durante el proceso de creación pictórica el artista ha de pintar teniendo presente esas formas perfeccionadas y embellecidas, reactualizándolas en su memoria. No obstante, este proceso se puede resolver de distinto modo. Así, mientras que Carducho nos describe un mero ejercicio de copia, simple transposición material al lienzo de la idea mental, dejando entrever que él entiende la construcción de la imagen pictórica como un proceso absolutamente intelectual, que además lleva a cabo el entendimiento; Pacheco, como ha quedado dicho en la nota 9, propugna un procedimiento dual, en el que las ideas adquiridas e interiorizadas, que residen y se actualizan en la memoria -o en la imaginación-, se cotejan con las imágenes percibidas directamente del natural. Es cierto que Carducho, en algún momento de su discurso, también afirma la conveniencia de tener el natural delante mientras se pinta (véase el texto trascrito en la nota 9), pero si bien en éste la visión del natural sólo desempeña una función reactivadora, "despertando" las ideas mentales olvidadas, en Pacheco ejerce una función más activa, interviniendo efectivamente como criterio corrector en la configuración de la obra. En relación con la diferente función que la visualización del natural desempeña en los sistemas teórico-doctrinales de estos autores, véase vista (1) (macroconcepto) (nota 9). Asimismo, véase también memoria (Car) (nota 14) y memoria (Pac.) (nota 15). Por lo que respecta a la memoria como potencia de la recepción, consúltese el ámbito semántico-nocional [RR-75].

[14] Además de lo ya comentado en la nota anterior, destaca en el tratado de Carducho la perfecta delimitación que éste lleva a cabo, en un contexto preciso y ad hoc, de las funciones que atribuye a cada una de las potencias durante el proceso de creación pictórica. Sin hacer distinción entre memoria e imaginativa, éstas se distinguen del entendimiento en virtud de su carácter más pasivo: la memoria y la imaginativa son donde se encuentran las imágenes o ideas -entendiendo aquí por ideas representaciones mentales de formas ya artísticas- que han sido generadas o concebidas por el entendimiento, y que se constituyen en esa imagen interior que sirve de modelo -literal- de la representación exterior, actualizadas y materializadas por la operación práctico-manual (*potencia operativa* o *pintor externo*).
Resulta interesante esta idea que deposita la actividad generativa o creativa en el entendimiento, ya que, en el sistema teórico-doctrinal de Carducho, ni la memoria ni la imaginativa poseen validez como potencias autónomas para la creación pictórica; o lo que es lo mismo, a juicio de Carducho, no sirve pintar sólo de memoria o recurriendo a la imaginación, puesto que es el entendimiento el que aporta la especulación racional y científica necesaria para la construcción, adecuada, correcta e intelectual de la imagen artística: "Pintura práctica es la que se hace con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas agenas, tomando perfiles con papel aceitado, o cuadriculando, o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica, y guían como a ciego al fin de la obra, aunque tropezando; y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando solo la imaginativa, y sentido corporal, con sólo lo animal y operativo"; "[...] haciendo en la imaginativa una perfecta pintura, la cual contempla y medita este docto entendimiento graduado por los actos de la razón y de la ciencia". (*Diálogos*..., pp. 155 y188). En relación con el concepto de pintura científica y racional que defiende y prioriza Carducho, y la sistematización graduativa de las formas de actuación pictórica -más o menos racional, preceptiva o práctica- que éste lleva a cabo, véase el ámbito semántico-nocional [SM-37], y en concreto las notas 7, 9, 13, 14. Asimismo, en relación con su concepto de entendimiento y la adaptación que realiza del proceso de conocimiento tomista, véase entendimiento (2) (macroconcepto) (nota 18).
Conjuntamente, la memoria desempeña otra función en el discurso de Carducho, que no hemos podido constatar de manera explícita en el tratado de Pacheco, aunque con toda seguridad la tenía en mente. Para Carducho, la memoria es además el lugar donde el artífice retiene sus conocimientos teórico-intelectuales; es, en suma, el lugar de los preceptos, normas y reglas aprendidas y memorizadas, que, al igual que las imágenes, también deben ser actualizadas y aplicadas durante el proceso de construcción pictórica, desempeñando igual que aquéllas la misma función en cuanto mecanismos de corrección. (Véase *Diálogos*..., p. 713).
[15] Tal y como se puede apreciar en la representación jerárquica, Pacheco construye su concepto de memoria a partir de las nociones previamente formuladas por Leonardo y Vasari, ya que, pese a existir notables diferencias entre las concepciones al respecto de estos autores, la memoria había asumido un importante papel dentro de sus respectivos sistemas teórico-doctrinales y metodológicos, que Pacheco no duda en aprovechar. Ahora bien, si efectivamente podemos considerar el concepto de memoria de Vasari como equivalente del de Pacheco, según se ha descrito en la nota 13, sin apenas diferencias al respecto, no ocurre lo mismo con la noción de Leonardo, reutilizada por Pacheco en lo que tiene de valor metodológico y didáctico, pero dentro de un marco conceptual e ideológico diferente, y atribuyéndole unas funciones igualmente diversas. En relación con esta divergencia, véase inmaginativa (Leo) (nota 24).
[16] Desde el ámbito de la Filosofía histórica, la voluntad se define como la potencia de la actividad práctica, el principio del obrar y de la acción. (Véase ABBAGNANO, N., *ob. cit.,* p. 1195). En consecuencia, desde el punto de vista pictórico-artístico, la voluntad -en su versión aristotélico-tomista, que es la fuente de la que beben los autores citados- se identifica con el componente de actuación práctico-material que es inherente al ejercicio pictórico, complementario al propiamente especulativo, mental e intelectual, que se ejercita con el entendimiento. Sus instrumentos son, por tanto, las manos, lo que Carducho denomina metafóricamente *pintor externo*. (Véase *Diálogos*..., p. 188). Pese a que, de acuerdo con su mentalidad académica, Carducho -como también Pacheco- propugna la complementariedad entre ambos aspectos de la creación pictórica, ambos perfectamente educados y formados, sin embargo, y en virtud de su concepción más proclive al ideaísmo, las manos o la actuación propiamente empírico-material siempre quedan subordinadas al entendimiento y a sus conceptos, siendo su función únicamente la de "copiar" las imágenes interiores, intelectual y previamente conformadas en la mente del artista. Así de claro lo expresa nuestro autor: "[...] y siempre quedarán las manos cortas e inferiores al entendimiento; que el obrar y el entender, como queda dicho, no es todo una misma cosa [...]" (*Diálogos*..., p. 319).

[17] Las potencias que, además de sus funciones intelectivas y cognitivas generales, asumen en el proceso de creación artística una función propiamente ideativa, inventiva y creativa, en cuanto es con ellas con las que se lleva a cabo la formación de las imágenes o ideas mentales previas a la conformación material externa. Según los discursos, la opción ideológica y el marco de pensamiento filosófico al que éstos se adscriban, el grado y tipo de participación de estas facultades es diverso: simple reactualización de las ideas preexistentes y apriorísticas; conformación activa de los conceptos mentales; función correctora y crítica; evocación o contemplación inmediata de las ideas internas, etc. Asimismo, difieren en lo que respecta a su condición y naturaleza, basculando entre el carácter metafísico y trascendente propio de las corrientes platonizantes; o el más inmanente y empirista de las tendencias aristotélicas; sin olvidar que en numerosas ocasiones lo que encontramos son conceptos ambivalentes, en los que, si bien podemos hablar del predominio de una orientación filosófica particular, no están exentos de reminiscencias de otras tendencias. Lo cual no resulta extraño si consideramos que la propia doctrina tomista, de influencia decisiva en el pensamiento artístico a partir de la segunda mitad del siglo XVI, constituye en sí misma un compendio y síntesis de aristotelismo y neoplatonismo. Por lo que respecta a la presencia de estas facultades en los discursos españoles, cómo se entienden y la función que asumen en el proceso de creación artística, véanse las notas correspondientes esta subcategoría.

[18] Si bien en ocasiones el entendimiento se utiliza en su sentido más extensivo y amplio [v. entendimiento (1), (nota 11)], aludiendo en general al conjunto de las potencias intelectivo-cognitivas, hay pasajes en los que se diferencia explícitamente de estas otras facultades, como la imaginación, la razón, etc., desempeñando funciones particulares y distintivas. [Véase el texto de Carducho trascrito en la nota 13. Cfr. también: "[...] Y la gallardía, disposición y fuerzas corporales no son tan a propósito a las artes liberales como a las mecánicas (como sintieron los sabios antiguos) antes les conviene más excelencia del entendimiento, la viveza del ingenio y fuerza de imaginación; porque lo principal de ellas se exercita con la especulación de las potencias del alma [...]" (*Arte*..., p. 102); "Las imágines de los ojos pasan al sentido común, éste las traslada a la imaginación, que hace imágines, o simples, de las cosas como son; o compuestas, de objetos imposibles y quimeras. De aquí suben al entendimiento, cuyos actos son vivas representaciones de cuanto se imagina, con tal dependencia, que cuanto más viva y tenaz la imaginativa, tanto mejor se vale el artífice de la idea espiritual, fundándose en la trabazón de las potencias; de suerte, que al punto que la imaginación hace imagen de lo que llegó a los ojos, el entendimiento linea el mismo objeto en sus actos [...]" (*Arte*..., pp. 281-282)]. En estos casos, el entendimiento parece tomarse en un sentido más restrictivo, como una de las potencias particulares del conjunto de facultades intelectivas que constituyen la mente humana.

Sea como fuere, el entendimiento es, sin duda, la potencia prestigiada dentro del marco ideológico del humanismo y del liberalismo pictórico, ya que es su vinculación inherente al ejercicio de la pintura lo que le confiere a esta disciplina artística su estatuto de equidad con el resto de las artes liberales y su condición de arte intelectual; de ahí también la exhortación continua a trabajar la obra artística especulativa e intelectualmente. No obstante, y de acuerdo con el pensamiento ecléctico y académico que imbuye estos discursos, se propugna una complementariedad entre la actividad teórico-intelectiva y la propiamente manual y empírica, como los dos polos interdependientes que constituyen al *perfecto pintor* y a la *pintura perfecta.* Aún así, y según se puede comprobar en la nota 14 en relación con Carducho, lo empírico-manual siempre es objeto de una evaluación cualitativamente inferior, quedando subordinado –con mayor o menor rigurosidad y énfasis- al entendimiento y a las facultades mentales en general.

Como se ha dicho en la nota 11, el entendimiento aparece en su doble vertiente de potencia activa y potencia pasiva, esto es, lugar donde residen o se imprimen las ideas, y facultad que genera ideas o conceptos. En consecuencia, tanto en el discurso de Pacheco como en el de Carducho desempeña un papel fundamental en el proceso de la ideación pictórica, en el que participa activamente. Este carácter activo del entendimiento en cuanto facultad de la creación artística también viene dado por el origen sensorialista y aposteriorista que, de acuerdo con el modelo vasariano, define las ideas mentales en estos discursos. De hecho, el fragmento en el que Vasari explica el proceso de conformación de los conceptos artísticos -al que volveremos un poco más adelante- se encuentra trascrito literalmente en el *Arte de la Pintura* ["Porque de lo mucho que se ha imitado y visto de valientes pintores, estatuas y natural, se cría este gran caudal para la invención, y así discurre admirablemente el Basari diciendo `Deste conocimiento nace un concepto y juicio que forma en la mente aquella tal cosa, que después, expresada con la mano se llama debuxo. Por donde se puede concluir que no es otra el debuxo que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo [...]" (p. 289)]. Puesto que para Vasari, la idea tiene su origen en la experiencia sensorial

de lo real, es decir, no se encuentra preconstituida a priori en la mente del artista, es la mente quien la genera, a través de un proceso de transmutación y depuración. Así pues, la idea o imagen mental no es un contenido ya dado -según el neoplatonismo-, sino el producto de la actividad intelectiva humana. En consecuencia, el entendimiento pasa a desempeñar un papel efectivo en dicho proceso de ideación artística, más allá de la mera función neoplatónica de reconocimiento, evocación o contemplación interna de las ideas ya dadas y preexistentes.

En el discurso de Carducho, además, el papel del entendimiento como facultad prestigiada de la creación artística aparece especialmente enfatizado, al constituirse -según se afirma y se puede verificar en la nota 14- en la potencia válida y legítima por antonomasia para llevar a cabo el proceso de ideación e invención. Así, mientras que la imaginación, por ejemplo, alterna en los discursos italianos con el intelecto en esa función de creación e ideación artística, y en el propio discurso de Pacheco asume una labor más activa, en el sistema teórico-doctrinal de Carducho queda limitada y restringida a un papel meramente pasivo. Sobre esta cuestión, véase la nota 22.

En cualquier caso, en ambos tratados es el entendimiento el que se vincula directamente y sin ambigüedad a los procesos de génesis intelectual y conceptual. Es el entendimiento el que *engendra, concibe, saca a luz, idea*, etc., siendo por tanto el que asume la función propiamente ideativa en el proceso de creación artística; una función que se resuelve, por tanto, mediante raciocinio y especulación intelectual. [Sobre esta función del entendimiento, véase también idea (1) (nota 28) y lo que comentamos en la nota 22 acerca de la precisión realizada por Pacheco sobre uno de los textos de Varchi].

Por lo que respecta a los discursos españoles, la filiación filosófica de estos conceptos es claramente aristotélico-tomista, más explícita aún si cabe en el caso de Carducho, quien adopta incluso una terminología de clara raigambre aristotélica. Por lo que concierne al *Arte de la Pintura*, aunque Pacheco no se detiene en darnos una formulación específica, en su concepto convergen, por una parte, la concepción vasariana, predominantemente aristotélica; las ideas de Varchi, que, pese a su neoplatonismo, reinterpreta en clave aristotélica el famoso soneto de Miguel Ángel, que es precisamente el texto que transcribe Pacheco [sobre esta cuestión, véase también la nota 25]; y el discurso del jesuita D. Meléndez, que no es más que una transposición literal, llevado al terreno de lo artístico, del proceso de conocimiento desarrollado por Santo Tomás. (Véase *Arte...,* pp. 282-283).

En este sentido, resulta interesante constatar cómo dicho proceso de conocimiento, formulado en términos abstractivos -las imágenes percibidas por los sentidos pasan a la imaginación y de aquí al entendimiento, experimentando en ese tránsito un proceso depurativo y selectivo por el que se llega a la esencia y al concepto universal-, es el que se reutiliza para explicar el proceso de conformación de las ideas artísticas, en un ejercicio teórico en el que los conceptos propiamente filosóficos se readaptan a la especificidad de este ámbito y a su casuística.

Calvo Serraller (ed. crítica, p. 188, notas 524-526) afirma que el proceso de creación pictórica explicado por Carducho guarda una clara analogía con el de Zuccaro, hecho que resulta indudable, aunque esta analogía podría venir dada también por este empleo común de la teoría cognitiva aristotélico-tomista.

En relación con esta reutilización, podríamos hablar, incluso, de dos tipos de aplicaciones, en virtud de las cuales diferenciamos, por ejemplo, las readaptaciones que llevan a cabo Carducho y Vasari en sus respectivos tratados. Vasari, en una formulación que Pacheco transcribe en su tratado y asume como parte de su sistema doctrinal (véase el texto trascrito más arriba), se inspira en este proceso de formación de conceptos universales para explicar cómo se adquieren e interiorizan las formas o ideas que el artífice tiene en su mente. Estas ideas interiores, fruto de un proceso depurativo y selector que discrimina lo mejor y más perfecto de lo que se percibe sensorialmente, quedan en la imaginación o memoria del artífice como fuente para la inspiración, caudal de recursos y como mecanismo corrector. [Sobre este proceso y su presencia en el discurso de Pacheco, véanse también las notas 13, 22 y 24]. Carducho, en cambio, utiliza el sistema tomista para explicar el proceso de creación artística propiamente dicho, esto es, el proceso de elaboración de las ideas mentales en cuanto representaciones artísticas ya formalmente construidas.

Así pues, parece evidente que cuando Carducho nos habla de ideas mentales se está refiriendo a representaciones artísticas, imágenes formales ya construidas y elaboradas, y no a conceptos cognitivos productos de un proceso de conocimiento general. Esta circunstancia, extrapolable al discurso de Pacheco, distingue entre otras cosas la formulación de Carducho de la de Zuccaro, pese a las alusiones explícitas al teórico italiano que en este sentido encontramos en los *Diálogos*.

Por su parte, también resulta interesante constatar la terminología metafórica utilizada por Carducho para referirse a estas potencias -*pintor interno / pintor externo*-. Podríamos hablar de un proceso de

selección léxica que nos recuerda, en cierto modo, al de Zuccaro, cuando éste decide sustituir el término idea, de procedencia filosófica, por el de disegno, propio y específico del ámbito artístico. [Al respecto, véase PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit*., p. 78, nota 199].

[19] El pensamiento filosófico clásico entiende la razón, fundamentalmente, como la facultad intelectiva superior que guía la conducta y el pensamiento humano por oposición a los instintos, y asimismo como la facultad discursiva del entendimiento, esto es, la facultad por la que el hombre discurre y razona, establece comparaciones, relaciones, discrimina lo verdadero de lo falso, etc. Estos mismos valores son los que, de manera general, persisten en el concepto de razón que encontramos en los discursos analizados, aplicados y redefinidos desde el punto de vista pictórico-artístico. La razón guía la actividad del artífice y regula el proceso de creación artística, aplicando, además, los principios del buen sentido, de ahí también su vinculación estrecha con la prudencia o juicio, en cuanto facultades que el artífice debe poner en práctica cuando realiza su obra. Al respecto, consúltese en la sección 4.4. el registro conceptual prudencia (2), perteneciente al ámbito semántico-nocional [GF-23.1.2]

Según hemos dicho, pues, el pensamiento filosófico distingue entre entendimiento y razón. (V. ABBAGNANO, N., *ob. cit*., p. 980). Esta distinción, sin embargo, se hace más difusa en los discursos analizados, y con mayor énfasis en el de Carducho. De hecho, cuesta establecer la diferencia que en los *Diálogos*... pueda existir entre el entendimiento y la razón en cuanto potencias intelectivo-cognitivas de la creación pictórica. No sólo coocurren en el discurso -la colocación terminológica "entendimiento y razón" suele ser frecuente-, sino que además se les atribuye una función similar: **1**. corrección del natural ["[...] lo cual no sucediera si el Pintor fuera docto, porque corrigiera y enmendara el natural con la razón y docto hábito del entendimiento que poseía [...]" (*Diálogos*..., p. 190)]; y **2**. la especulación y meditación por la que se genera y construye la imagen pictórica ["Pintura práctica regular y científica es la que no solo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones Geométricas, Arisméticas, Perspectivas, y Filosóficas, de todo lo que ha de pintar, con la Anatomía y Fisonomía, atento a la historia, trages, y a lo político, haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa [...]" (*Diálogos*..., p. 157)]. Esta cuasiidentificación de conceptos no parece ser extraña; en el *Diccionario* de Terreros, por ejemplo, entendimiento y razón se definen como sinónimos (*ob. cit*., vol. III, p. 289). Y además, en el pensamiento aristotélico-tomista, marco filosófico en el que se encuadra el discurso de Carducho, también encontramos esta identificación entre entendimiento y razón en su sentido general de guía.

Sólo en un par de ocasiones, Carducho concretiza algo más: la razón es la facultad que permite reconocer el defecto en las cosas naturales, discriminando, por tanto, lo mejor y más perfecto ["[...] si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto [...]; "Pues executado todo esto con razón, y perfecta proporción, conocerás no sólo lo hermoso, bien proporcionado y perfecto; mas lo que no lo fuere, y las causas de sus variaciones y mudanzas arriba dichas [...]" (*Diálogos*..., pp. 165 y 275)]; y lo que gradúa, junto con los preceptos y la ciencia, la meditación del entendimiento. ["[...] y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta Pintura, la cual contempla y medita este docto entendimiento graduado por los actos de la razón y de la ciencia". (*Diálogos*..., p. 188)].

Esta idea, según la cual el artífice debe extraer el orden implícito en la naturaleza, purificándola de sus imperfecciones, para así restablecer su estado de perfección, bebe directamente de las fuentes de Zuccaro, pero en esa capacidad de reconocimiento que se le atribuye a la razón quizá subsistan también, aunque depurada de cualquier connotación metafísica o trascendente, resonancias de la razón de Lomazzo, que el milanés entiende como la facultad interior y espiritual por la que el sujeto puede reconocer la Belleza absoluta e ininteligible que subsiste en las cosas sensibles (v. PANOFSKY, E., *Idea*..., p. 90). En cualquier caso, sí se puede hablar de una equivalencia de funciones, si bien despojada de todo componente de trascendencia en el caso de Carducho.

Así pues, además de la función propiamente discursiva que le es inherente -por la que se raciocina, medita, especula, discurre, etc.-, la razón se constituye, junto con los preceptos y el conocimiento teórico-científico adquirido, en mecanismo corrector de la mímesis, y en el instrumento mediador con el que el artífice debe acercarse al natural.

Este lugar prioritario que ostenta la razón en el sistema teórico de Carducho deviene, a su vez, de su manera de entender la pintura como una actividad que debe ser fundamentalmente racional, intelectual y especulativa; por eso, esta forma de actuación "científica" es la que se prioriza como el modo mejor y más perfecto de llevar a cabo el ejercicio pictórico. [Sobre el concepto de pintura científica de Carducho y la sistematización graduativa que lleva a cabo de las formas de actuación

pictórica, consúltese en esta sección 3.3. el ámbito semántico-nocional [SM-37], y en concreto las notas 7, 9, 13 y 14]. En cualquier caso, la valoración de la razón en cuanto facultad de la creación pictórica y las funciones que se le atribuyen también son aplicables al tratado del *Arte de la Pintura*.
Por su parte, el concepto de razón que encontramos tanto en el discurso de Carducho como en el de Pacheco se acomoda a la idea manierista de razón, propia de autores como Lomazzo o Armenini (v. BLUNT, A., *La teoría...,* p. 153), citados expresamente por nuestros teóricos. La razón no es, pues, como en los primeros humanistas, el instrumento para la investigación y estudio del mundo real de manera científica; no se trata de estudiar el natural para extraer de él un conocimiento determinado, que después, conformado en reglas y leyes generales, pueda transferirse a la imagen pictórica, sino del conocimiento y observancia de ciertas reglas y preceptos, y de la aplicación de un método concreto, consensuado como válido y verdadero, que es el que confiere el prurito de cientificidad a la actividad pictórica y el que garantiza la certeza y corrección del resultado final. [Sobre esta cuestión, véanse en el ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3.) la nota 7]. Así, cuando Carducho afirma que el natural debe ser estudiado con la razón, no se está refiriendo a un estudio científico, en el sentido de indagar posibles leyes, principios, o reglas –entre otras cosas, porque las reglas ya se encuentran establecidas y codificadas-, sino de discriminar en él lo mejor y más perfecto, confrontándolo y regulándolo con las ideas previamente adquiridas a partir de las imágenes artísticas precedentes, con los criterios estético-formales aprendidos y con los principios de la preceptiva codificada.
Además de todo lo dicho, la razón es también la facultad que se opone y reconduce lo instintivo, lo intuitivo y lo espontáneo, tanto desde el punto de vista del comportamiento humano general, como también en lo que respecta a la actuación en materia artística. Así, el temperamento innato, las inclinaciones naturales, lo subjetivo..., factores todos ellos considerados legítimos e irrenunciables del artífice, al ser consustanciales a su naturaleza, quedan sin embargo y pese a todo subordinados y mediatizados por la acción reguladora y canalizadora de la razón. Cfr.: "[...] como vemos de ordinario en las singulares inclinaciones que solicitan sus naturales, cuando el libre albedrío regulado por la razón y luz, que profesamos no la enmienda, y con virtudes positivas escurece defectos naturales [...]" (*Diálogos*..., p. 183). Por lo que concierne a estas ideas relacionadas con la naturaleza de los artistas y su valoración teórica en los discursos, véanse los conceptos del ámbito semántico-nocional [GF-23.2] (sección 3.3) y sus registros correspondientes en la sección 4.4].
En este sentido, la expresión metafórica utilizada es muy significativa al respecto: al igual que la razón es, desde el pensamiento filosófico antiguo, la guía del comportamiento humano, también se instituye en guía de las artes. Este mismo sentido de la razón como la facultad que frena los instintos, reconduciendo juiciosamente la actividad humana, es el que se encuentra en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 346) bajo la descripción de su alegoría.

[20] La facultad del discernimiento por excelencia, a partir de la cual el hombre juzga y discrimina las cosas, distinguiendo lo bueno de lo malo, lo verdadero de lo falso, etc. En relación con la función del juicio en el proceso de creación pictórico-artística, consúltense los registros conceptuales prudencia (2) y juicio (1b) (sección 4.4.) pertenecientes al ámbito semántico-nocional [GF-23.1].

[21] Agrupamos y clasificamos en esta subcategoría aquellas facultades que, además de su función propiamente cognitiva e intelectiva -en cuanto potencias del conocimiento pertenecientes al entendimiento humano [v. entendimiento (1) (nota 11)]-, también comportan una capacidad propiamente creativa e inventiva.

[22] Desde la Antigüedad, la imaginación -o fantasía- se entiende como una facultad propia de la naturaleza humana de carácter ambivalente y también polivalente, asumiendo y aglutinando diversas funciones. De acuerdo con la teoría del conocimiento aristotélica, después retomada por Santo Tomás, y que como vimos en la nota 18 nuestros autores reproducen o readaptan, la imaginación constituye una de las facultades cognitivas, a medio camino entre las sensitivas y las intelectivas propiamente dichas, lugar donde impresionan las imágenes sensibles que pasan posteriormente al entendimiento. Esta condición de la imaginación tiene su relevancia particular en los discursos analizados, ya que sirve para explicar –desde una perspectiva sensorialista, matizada en Carducho- el proceso de adquisición de las imágenes -naturales o artísticas- a partir de las cuales se formarán luego las ideas interiores de los artífices.
Además de lo dicho, la imaginación comparte con la memoria su función retentiva, reproductiva y reactualizadora, haciendo posible la contemplación directa e inmediata de imágenes mentales, originadas a partir de imágenes sensibles previamente captadas, pero sin necesidad de tener delante la realidad o sensación primera que en un principio las motivó. ["Resta decir que, tal vez, aprovecha la fuerte imaginación de algunos que hacen retratos de personas ausentes que vieron y conocieron". (*Arte*..., p. 219). De hecho, en la nota 13 se puede verificar que, en relación con este aspecto,

memoria e imaginación son conceptos intercambiables en los discursos, asumiendo o desempeñando funciones similares; circunstancia que resulta especialmente evidente y explícita en el sistema teórico de Carducho. [Al respecto, véase el texto trascrito en dicho nota].

Pero junto a esta capacidad reproductiva, la imaginación también posee una capacidad propiamente productiva, es decir, puede generar por sí misma imágenes mentales, independientemente de la presencia directa de cualquier sensación previa, en un proceso análogo al de la percepción sensible, pero mediante un acto que es absolutamente interior y subjetivo. Esta función productiva, a su vez, puede ser re-creadora o absolutamente "creadora". Por un lado, la imagen mental generada por la imaginación puede tener un origen empírico-sensorial y responder a un referente existente y real, pero el proceso interior y subjetivo del imaginar introduce un parámetro de depuración y re-configuración, ordenando, recomponiendo, trastornando esas imágenes del modo como mejor le place al pensamiento, de modo que el resultado final acaba siendo un producto completamente mental, fruto de un proceso constructivo y creativo del sujeto. Por otro lado, la imaginación también puede generar imágenes inventadas del todo, imágenes de cosas que no existen en la realidad, instituyéndose así en una facultad no sólo poético-creativa, sino también propiamente inventiva.

Pues bien, son estas capacidades -retentiva, reproductiva, reactualizadora y productiva- en sus diferentes vertientes las que definen la imaginación como potencia de la creación artística. Con todo, el empleo que se hace del concepto en los discursos analizados es particular y diverso en cada caso.

En lo que respecta al discurso de Pacheco, volvemos a observar aquí ese doble nivel semántico al que aludíamos de manera general en la nota 2. En algunos momentos, el concepto de imaginación se utiliza de un modo más laxo y genérico, concurriendo incluso con los conceptos amplios de mente o espíritu [v. alma (2) (nota 6)] cuando alude a la dimensión psicoespiritual interna del sujeto concebida de un modo general. ["Conviene también advertir que cuando el pintor va intentando en los primeros rasguños los pensamientos y disposiciones que engendra en su mente, o imaginación, de [...]" (*Arte*..., p. 290); "Mas careciendo de buen juicio y de hermosas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que se me ofrece a la imaginación". (*Arte*, p. 275). En este fragmento de la famosa carta escrita por Rafael a Castiglione, imaginación es la traducción que da Pacheco para el término mente, que es el que aparece en realidad en el texto original de Rafael].

En otros, sin embargo, constituye una noción específica, bien delimitada y diferenciada de las otras potencias, a la que se le atribuye una función concreta en el proceso de creación pictórica. Por ejemplo, en cierto momento de su discurso, a Pacheco le interesa aclarar que lo que Varchi -a quien traduce- denomina *fantasia* [v. fantasia (1) (Vr.) (nota 25)] no es en realidad la imaginación, sino el entendimiento, en virtud de las funciones que el teórico italiano le atribuye en su discurso. ["Así, no forma el singular artífice, no imagina en la fantasía cosa, que un mármol solo (que es la materia del escultor) no encierre dentro de sí, debajo de su corteza o superficie; pero esto sólo se concede a quien tiene arte y prática, porque sólo lo alcanza aquella mano que sabe exprimir lo que ha concebido, esto es, que obedece a la imaginación, que esta virtud o potencia se toma en este lugar por el entendimiento, según este expositor". (*Arte*..., p. 426.)]. Este interés aclaratorio de Pacheco nos indica que para él era importante establecer esa distinción, salvando así cualquier posible ambigüedad, y que, en consecuencia, en su mente debían de estar bien deslindadas las funciones de cada una de estas potencias. Asimismo, también Carducho en el fragmento que en la nota 14 traíamos a colación en relación con la memoria, y que es expresamente el que dedica a definir la función de estas potencias en el proceso de creación artística, deja clara la función distinta de la imaginación -que en su caso identifica con la de la memoria- respecto del entendimiento.

En cuanto a la capacidad retentiva y actualizadora que comparte con la memoria, constituye, al igual que aquélla, el lugar donde reside la idea o concepto -sea cual sea su procedencia o naturaleza- que el artista contempla mentalmente durante el proceso de creación artística, y que le sirve de modelo y criterio para la configuración de las imágenes representativas. Tanto en Pacheco como en Carducho, la naturaleza de dichas ideas o conceptos queda claramente establecida: en la imaginación como en la memoria residen las representaciones artísticas mentales, ya configuradas formalmente. Carducho, además, explicita que dichas ideas, presentes en la imaginación o memoria, son concebidas y generadas por el entendimiento, siendo transpuestas literalmente a la obra externa mediante el ejercicio práctico o empírico-manual de la ejecución. (Véase el texto trascrito en la nota 13). La rigurosidad del planteamiento de Carducho implica a su vez otra circunstancia, que también aparece señalada en la nota 14: la función propiamente creativa de la imaginación se diluye o simplemente no existe, no se le confiere la capacidad de inventar, crear o producir imágenes de una manera autónoma; estas funciones quedan adscritas al entendimiento -que más que inventar o crear, especula y razona-, a la idea -que funciona como su equivalente (v. nota 28)– y al ingenio (nota 27).

Por el contrario, Carducho reprueba este uso de la imaginación. (Véase el texto trascrito en la nota 14).

Es cierto que en el *Arte de la Pintura* la función de la imaginación que se prioriza es fundamentalmente la retentiva y actualizadora; la imaginación no "engendra" ni "concibe", funciones que se reservan al entendimiento o idea. La única ocasión en la que la imaginación "engendra" en el discurso de Pacheco es el texto reproducido anteriormente, que, como decíamos, constituye un uso más genérico del concepto y, además, es la traducción -errónea- de un texto de Dolce (errónea porque con el término *fantasia*, que es el que traduce Pacheco, Dolce hace referencia a la imagen en sí, no a la potencia o facultad). Con todo, no resulta difícil advertir cómo la imaginación en el sistema teórico-doctrinal de Pacheco adquiere una mayor autonomía y relevancia, tanto en su función re-creativa como en su capacidad propiamente creativa e inventiva. Además, su importancia se acrecienta en virtud del papel que desempeña en el proceso formativo del artífice, un papel que se puede intuir en Carducho, pero que no aparece de manera explícita en su discurso. [En relación con esta función de la imaginación en el sistema metodológico que adopta Pacheco, véase lo dicho en las notas 24 y 25].

De hecho, en virtud de esa capacidad retentiva y reactualizadora, en el *Arte de la Pintura* la imaginación es también el lugar donde el artífice guarda y acumula esas hermosas y bellas formas adquiridas e interiorizadas durante su periodo de formación –mediante el procedimiento didáctico de la imitación dibujística-; formas e imágenes que, después de depuradas, seleccionadas y reelaboradas de acuerdo con la función recreadora de la imaginación apoyada en el ejercicio reflexivo al que aludíamos en la nota 14, el artista puede evocar y actualizar sin la necesidad de tenerlas delante, sirviéndose de ellas como fuente de inspiración, mero arsenal de recursos -según sea su mayor o menor capacidad inventiva - y como criterio corrector con el que cotejar sus propias creaciones. ["Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor". (*Arte...,* p. 267).] En relación con esta función de la imaginación, véase también en la sección 4.4. el concepto caudal (2a) (met.) perteneciente al ámbito semántico-nocional [GF-23.2].

Esta función retentiva y reactualizadora también aparece ocasionalmente en los *Diálogos*, pero es siempre el entendimiento –junto con la razón y los preceptos- el que actúa como mecanismo corrector y como principio ideativo; la imaginación asume un papel más pasivo, y la función que esa reactualización desempeña en el proceso de creación pictórica queda vaga e imprecisa. De hecho, en la nota 14 se puede comprobar que para Carducho no resulta válido pintar sólo de memoria o recurriendo a la imaginación, puesto que es el entendimiento el que aporta la especulación racional y científica necesaria para la construcción correcta e intelectual de la imagen artística.

Hay otras ocasiones en las que Pacheco, refiriéndose a la imaginación, la entiende principalmente como la facultad que genera y en la que residen lo que podríamos llamar las "imágenes fantásticas", producto absoluto de la imaginación del artista, que carecen, pues, de referente real inmediato, diferenciándose así del entendimiento, que quedando vinculado más directamente a la génesis propiamente intelectual y conceptual (véase nota 18). ["La corpulencia y relieve de las cosas manifiesta, no exceptuando alguna, sea natural o artificial, ni de la imaginación, porque habiéndose el pintor ejercitado en imitar y ver obras de otros algún tiempo (dejo los que de su inclinación natural sin Maestro dibujan) viene a hacer caudal suyo, de suerte que inventa varias cosas, muchas de las cuales no ha visto; como diversidad de vasos, de tarjas; de ornatos de arquitectura, grutescos con variedad de sierpes, de sirenas, de mascarones, de animales compuestos de diversas especies, y otras quimeras e infinitas cosas y pensamientos formados primero en la imaginación, que ni la arte, ni la naturaleza los fabricó". (*Arte*..., p. 78)]. También la definición de Medina que Pacheco incorpora a su discurso hace hincapié en este aspecto de la imaginación por oposición al entendimiento ["Los cuerpos del pensamiento son los que la imaginación forma: sueños, devaneos de grutescos y de fantasías de pintores. Y son, asimesmo, los que figura el entendimiento con sabia consideración [...]" (*Arte*..., p 75)]. De este modo, el entendimiento, en virtud de su función propiamente intelectivo-cognitiva, conservaría esta función ideativa y de génesis conceptual en el proceso de creación artística, tal y como aparece también de manera explícita en el discurso de Carducho. De hecho, la precisión que realiza Pacheco al texto trascrito de Varchi parece orientarse en este sentido: en éste, la fantasía, además de ser el lugar en el que residen las imágenes y conceptos, también "concibe" las ideas que luego el artista ejecuta materialmente, y, para Pacheco, esta función ideativa o de generación conceptual sería más propia del entendimiento.

Esta diferencia, sin embargo, no aparece tan clara en el discurso de los italianos, quienes utilizan a veces indistintamente *intelleto*, *fantasia* o *inmaginativa* para aludir a estas funciones ideativas y creativas de la mente.

[23] El término fantasía sólo es utilizado por Pacheco cuando traduce los textos italianos. En todas las demás ocasiones utiliza los términos imaginación o imaginativa.

[24] En el discurso teórico de Leonardo, la imaginación se presenta como la facultad a través de la cual se reactualizan, en un proceso reflexivo posterior y absolutamente interior, las imágenes de las cosas aprehendidas durante la observación directa y cuidadosa de la naturaleza. Mediante este proceso introspectivo, lo que se pretende es obtener un conocimiento lo más exacto, fiel y seguro posible -científico- de estos fenómenos naturales; un conocimiento que permita al artista reproducir con igual exactitud dichas cosas en su obra, o bien reconstruirlas imaginativamente, pero sobre un fundamento cierto, correcto y objetivo. En consecuencia, la imaginación, para Leonardo, no es únicamente una de las potencias propias de la creación pictórica -precisamente aquélla en la que se resuelve la dimensión más creativa e imaginativa del artífice-, sino que también constituye una de las facultades principales en el proceso formativo de los artistas, idea que retoma Pacheco. Pero, si bien Leonardo la entiende dentro de su concepción cientifista de la pintura, de modo que lo que se busca con esa función evocativa de la imaginación es que el conocimiento cierto y exacto de las cosas -adquirido perceptivamente- se confirme bien y sólidamente en la mente de los artistas, Pacheco la reutiliza en conjunción con la metodología de Vasari, cuyo fin es conseguir, a partir de ese ejercicio reflexivo y especulativo de reactualizaciones posteriores, una depuración de las imágenes sensibles, confrontándolas con las bellas formas ya adquiridas e interiorizadas en la mente del artista, hasta llegar a una imagen mental perfeccionada, embellecida y ennoblecida, que es la que el artífice retiene en su imaginación y reactualiza, adoptándola como criterio corrector cuando lleva a cabo su propia obra artística. De ahí que, inmediatamente después del texto de Leonardo: "He probado algunas veces no ser de poca utilidad cuando te hallas solo, a escuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamentos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas más en la memoria" (*Arte*..., p. 407), Pacheco afirme: "[...] Y paso este saludable consejo también al colorido, y digo: piensa atentamente en las famosas pinturas que has visto, y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro: inquiriendo y buscando en aquella retirada quietud lo más perfecto y mejor [...]". Además, hay que tener en cuenta que, dentro ya de un planteamiento academicista, esas bellas formas interiores no se adquieren únicamente de lo que se percibe en la naturaleza, sino de la visualización conjunta de aquellas representaciones artísticas consensuadas como buenas y verdaderas.

[25] Pacheco asume de Vasari la función retentiva, evocadora y recreadora de la imaginación, esto es, su capacidad para conservar mentalmente y reactualizar cuando sea necesario las imágenes adquiridas sensorialmente -bien del natural, bien de imágenes artísticas precedentes-, una vez que dichas imágenes han experimentado un proceso selectivo, depurativo y conformador. De este modo, el artista, según Vasari, puede dibujar cómodamente de memoria, de acuerdo con las imágenes o formas adquiridas que tiene en su fantasía, sin necesidad de referirse al modelo, ideas que también son asumidas por Pacheco, según se puede verificar en la nota 22, no sin dejar de advertir -del mismo modo que Vasari- de la necesidad de cotejar dichas ideas mentales con el natural. Asimismo, esta función es utilizada por Vasari en el contexto de su metodología para la formación mental de los artistas, la adquisición de dibujo y de *maniera*, función didáctica que también va a adoptar Pacheco en conjunción con las opiniones de Leonardo, al que reinterpreta y reutiliza (véase la nota anterior).

[26] Sobre cómo interpreta Pacheco la *fantasia* de Varchi, véase lo dicho en la nota 22. En cualquier caso, la fantasía sigue siendo el lugar en el que reside la idea mental que adopta el artista como modelo de su obra material. La diferencia que observamos entre Varchi y Vasari reside, fundamentalmente, en la distinta procedencia de la idea o concepto que se encuentra en ella. Así, aunque Varchi, en el texto que transcribe Pacheco -su famosa lectura del soneto de Miguel Ángel- reinterpreta a éste en sentido aristotélico (véase PANOFSKY, E., *Idea..., ob. cit*., p. 107), en virtud de sus inclinaciones platonizantes, parece seguir conservando en este fragmento el origen no sensible y apriorístico -aunque tampoco trascendente- de esa idea que se tiene en la *fantasia*. Distinto, por tanto, de la procedencia empírico-visual y aposteriorista de la idea o concepto vasariano.

[27] Nos encontramos nuevamente con uno de los conceptos ambivalentes de la teoría artística. Por una parte, el ingenio es la facultad inventiva y creativa por excelencia, la más sublime y la más noble, la que merece las mayores alabanzas por parte de los autores -muy por encima de la propia imaginación o fantasía- y la que define como ninguna otra la genialidad del artista. ["Muchas cosas de Escultura vi de mano de Pedro de Vinchi sobrino de Leonardo, que como relámpago dio luz al mundo su grande ingenio; pues no cumplió los veinte y tres años, cuando la muerte atajó este prodigio, sobornada de la naturaleza, celosa deste nuevo Artífice". (*Diálogos*..., p. 80)]. Es la que, según la interpretación platonizante, pone en contacto al artista, arrebatado por el furor creativo, con

la divinidad, equiparándolo al mismo Dios, idea que de vez en cuando aparece en el discurso de nuestros autores, y que mantiene esa concepción difundida y ya algo tópica que hace del ingenio una facultad sobrehumana y cuasisagrada. ["Después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dejar de sí memoria eterna [...]" (*Arte*..., p. 415)].

Pero el ingenio, en cuanto potencia inventiva y creativa, no sólo constituye una facultad de carácter intuitivo, distinta de la razón, como después lo será el genio romántico; todo lo contrario, en los discursos analizados, es también una facultad de orden intelectual, a veces no del todo diferente del entendimiento, lo cual tampoco resulta extraño si se tiene en cuenta que en la doctrina aristotélica -que impregna ampliamente en su versión tomista el discurso de nuestros autores- la capacidad inventiva no constituye una facultad necesariamente irracional. Así aparece tanto en los *Diálogos* de Carducho ["[...] y fue como Leonardo no hallase, que el ingenio alcanzase a concebir fisionomía tal, que convenía para un hombre Dios, ni en el natural lo pudiese juntar, no lo quiso fiar de su idea, ni de su pincel [...] Conocido por Leonardo el del Duque, comenzó a discurrir sobre su concepto, y decir, que no todas veces estaba hecho señor y dueño del entendimiento de lo que habían de hacer y obrar las manos [...] y dijo que dos cabezas le faltaban que formar en su idea, que le traían con muchísimo cuidado, y que la una bien sabía que no la había de hallar, porque sólo la había en el cielo [...]" (*Diálogos*..., pp. 90.-91)]; como en el tratado de Pacheco, quien en ocasiones no parece disociar entre entendimiento e ingenio ["[...] pero no es esta variedad causa para errar o acertar cuando la mano está sujeta al ingenio del artífice [...] quiere decir, no tiene el buen artífice conceto alguno que no lo comprehenda en sí un mármol, debajo de su superficie, y sólo a aquello llega la mano que obedece al entendimiento". (*Arte*..., p. 426); "[...] Porque pienso yo que quien atentamente quisiere considerar, juzgará haber sido el principio de aquesta arte la misma naturaleza, y el ejemplar o modelo la bellísima fábrica del mundo, y el maestro aquella primera luz infundida por gracia singular en nuestro entendimiento. Y si vemos en nuestros tiempos (como se puede mostrar por munchos ejemplos) que los simples muchachos, y rústicamente criados en los bosques, con el ejemplo sólo de aquesta agradable pintura de la naturaleza y con la viveza de sus ingenios, por sí mesmos han comenzado a debuxar [...]" (*Arte*..., p. 91)]. Este último contexto resulta especialmente significativo si se tiene en cuenta que se trata, en realidad, de la traducción de un fragmento de las *Vite* de Vasari, y que el término entendimiento es un añadido del propio Pacheco].

Esta misma ambivalencia nocional es la que encontramos en el *Diccionario* de Terreros (1787, vol. II, p. 349). Más modernamente, el DRAE (2001) también recoge esta confluencia de nociones; en su acepción 3, define el ingenio como: "Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras". Con todo, en otros contextos, la distinción entre entendimiento e ingenio en cuanto potencias espirituales de diversa índole aparece de manera explícita. ["Y la gallardía, disposición y fuerzas corporales no son tan a propósito a las artes liberales como a las mecánicas (como sintieron los sabios antiguos) antes les conviene más excelencia del entendimiento, la viveza del ingenio y fuerza de imaginación; porque lo principal de ellas se exercita con la especulación de las potencias del alma". (*Arte*..., p. 102)].

En relación con el ingenio en cuanto facultad innata y talento natural de los artistas, susceptible de formación y educación, consúltese en la sección 4.4. el registro conceptual ingenio (2) perteneciente al ámbito semántico-nocional [GF-23.2]. En este registro abordamos también la necesidad que plantean nuestros autores de canalizar la tendencia intuitiva y espontánea del ingenio a partir de criterios estético-formales aprendidos y adquiridos. Asimismo, también se analizan las funciones que éste desempeña durante el proceso de creación artística en la ambivalencia de su condición nocional: facultad creativa e intelectivo-cognitiva.

[28] También aparece en los discursos de nuestros autores esa transferencia que desde mediados del siglo XVI se produce desde la *idea*, entendida como representación artística mental, a la *idea*, en cuanto facultad de o para la conceptualización y creación artística, resultado de un claro trasvase terminológico por contigüidad nocional que acaba ampliando aún más si cabe la esfera semántica del término. Según Panofsky (*Idea..., ob. cit*., p. 61, nota 153), esta facultad se identifica casi con la imaginación, y por tanto con una facultad propiamente creativa [v. imaginación (1) (nota 22)], de ahí, por ejemplo, que Van Mander la defina como *potencia imaginativa.* Con la misma función de construcción o ideación propiamente artística, aparece en Vasari, Lomazzo, Borghini, etc. En cualquier caso, la *idea*, se asocie al entendimiento, a la imaginación, a la mente en general o quede su naturaleza como tal potencia en un plano ambiguo, es siempre el lugar en el que se "fabrica", en el que se construye, en el que se elabora la imagen artística interna, que sirve de modelo a la representación visual externa. [Al respecto, véanse entre otros ejemplos *Arte..., ob. cit*., pp. 164, 340, 429, 435; y *Diálogos*..., pp. 43, 90 y 351].

No podemos hablar de una divergencia fundamental entre Carducho y Pacheco por lo que respecta a esta noción, aunque sí advertimos un ligero matiz diferenciador. En el tratado de Carducho, la *idea* puede ser considerada prácticamente como el equivalente del entendimiento, asumiendo su misma función especulativa, reflexiva y generadora de conceptos [v. entendimiento (2) (macroconcepto.) (nota 18)]. Pero, si bien en Pacheco la *idea* sólo aparece en relación con la creación artística propiamente dicha, esto es, en relación con la construcción mental de imágenes formales representativas -de manera que casi podría considerarse como la parte específica de las potencias intelectivo-creativas que se ocupa de la construcción de la idea pictórica-, en Carducho se trata de una potencia cognoscitiva de índole general, y no únicamente artística. Cfr. el siguiente fragmento: "Aristóteles, Príncipe de la Filosofía, dijo, que los hombres contemplando, y admirando las operaciones de la naturaleza provida en sus causas, se dieron a filosofar, y a inquirir con el entendimiento agente, y posible, como dijo el Lógico, discurriendo que los efectos suyos, hasta alcanzar los secretos, tan ocultos y escondidos, cuanto por ellos entendido, y meditados en su propia idea, y con razones evidente manifestar al mundo los conceptos preciosos, que a costa de la lucido trabajo habían alcanzado (*Diálogos*..., pp. 23 y 24; v. también la p. 293).

[29] Una vez alcanzada la maestría, el conocimiento teórico-práctico, el dominio técnico y el juicio crítico necesario y adecuado, se le reconoce al artífice la capacidad y facultad suficiente como para actuar sin la necesidad de tener modelos previos que le sirvan de mecanismo corrector o pauta de actuación. En relación con este concepto y la forma de actuación pictórica con la que se asocia, véase lo dicho en la nota 16 del ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3.)

[30] Libertad abusiva, indiscriminada y arbitraria en el ejercicio de la actividad pictórica; lo que para nuestros autores supone, fundamentalmente, actuar sin normas, ni preceptos, ni criterios adecuados, al margen, por tanto, de los principios de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto) (sección 4.4)]. Sobre esta noción, véase también la nota 17 del ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3.)

[31] Noción tomada de la poética, en cuanto "infracción de las leyes del lenguaje o del estilo que puede cometerse lícitamente en la poesía, por haberla autorizado el uso con aprobación de los doctos". [V. DRAE (2001)]. Sobre esta noción, véase también la nota 18 del ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3.)

[32] Las obligaciones forzosas son las que prescriben los preceptos del decoro para la pintura sagrada.

MENU SALIR

SM-36 ESCENARIO DE RELACIONES

RELACIONES ESPECÍFICAS INTRACATEGORIALES

→ **MANERAS O ESTILOS GENERALES / MODOS PARTICULARES VINCULADOS**
se inscribe en / modos, maneras y escuelas vinculadas

→ **MANERAS Y MODOS RELACIONADOS**
maneras o estilos asociados / modos asociados

RELACIONES ESPECÍFICAS INTERCATEGORIALES

→ **MODOS Y MANERAS / CATEGORÍAS Y PROPIEDADES ESTÉTICAS RELACIONADAS**
categorías y propiedades estético-formales asociadas / maneras o modos asociados

→ **MODOS Y MANERAS / COMPONENTES PLÁSTICO-FORMALES Y FIGURATIVOS RELACIONADOS**
maneras o modos relacionados / se proyecta sobre

→ **PERIODO HISTÓRICO / MANERAS DESARROLLADAS**
periodo de desarrollo / maneras desarrollada

→ **ÁMBITO TERRITORIAL ASOCIADO / MANERAS ASOCIADAS**
maneras asociadas / ámbito geoespacial asociado

→ **ÁMBITO TERRITORIAL DE ACTIVIDAD / ESCUELAS ACTIVAS**
escuelas activas / ámbito territorial de actividad

MENU SALIR

[SM] *MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA

[SM-36] *MODOS Y MANERAS* DE LA PINTURA: OPCIONES ESTILÍSTICAS Y METODOLÓGICAS E

[SM-36.1] ***<conceptos generales>***

[SM-36.1/c] ESCUELA (2)
ACADEMIA (2) [Pac.]
☛ [SM-36.3]

[SM-36.1/m] MANERA (3) (macroconcepto)
ESTILO (2) /Ret./
MODO (2)
camino (1) /met./ [Pac.]

[SM-36.1/m/i] § MANERA (3a)
☛ [SM-36.2.5]

[SM-36.1/m/ii] § MANERA (3b)

[SM-36.1/m/ii/i] § MANERA (3ba)
☛ [SM-36.2.3]

[SM-36.1/m/ii/ii] § MANERA (3bb)
☛ [SM-36.2.6]

[SM-36.1/m/ii/iii] § MANERA (3bc)
☛ [SM-36.2.4]

[SM-36.2] ***<maneras, modos y estilos pictóricos>***

[SM-36.2.1] ***< maneras según una categorización dogmática general[1]>***

[SM-36.2.1/c] BUENA MANERA (4)º
BUENA PINTURA (1) [Car.]

[SM-36.2.1/f] MALA MANERA (1a) #

[SM-36.2.2] ***<maneras según la parte de la pintura>***

[SM-36.2.2/c] MANERA EN EL COLORIDO
☛ [SM-36.2.3/f], [SM-36.2.4.2]

[SM-36.2.2/f] MANERA EN EL DIBUJO
☛ [SM-36.2.3/f]

[SM-36.2.3] ***<estilos generales: maneras (3ba)*>*** [SM-36.1/m/ii/i]

[SM-36.2.3/c] (la) BUENA MANERA (3) /Pac./*
(la) *BUENA MANERA DEL DIBUJO* /Pac./
(la) *BUENA Y HERMOSA MANERA* (3) /Pac./
(la) *BUENA Y HERMOSA MANERA DEL DIBUJO* /Pac./
(la) *HERMOSA O BELLA MANERA* (3) /Pac./
MANERA ITALIANA /Pac./

[1] Véanse también, en este sentido, los conceptos buena manera (3) (Pac.) y buena manera de colorido (1) (Pac.) de la subcategoría [SM-36.2.3]; y la Buena Manera (5) (macroconcepto), de la subcategoría [SM-36.2.6].

buen camino de los italianos /met./ /Pac./

BELLA Y VAGA MANIERA [it.][2]

[SM-36.2.3/f] (la) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) /Pac./*

(el) *BUEN MODO DE LOS COLORES* [Pac.]

[SM-36.2.3/j] MANERA FLAMENCA /Pac./ #

MODO SECO FLAMENCO [Pac.]

[SM-36.2.3/p] MODO JOVIAL Y TERRIBLE^{o} /Car./

[SM-36.2.4] ***<modos estético-formales y estilísticos: maneras (3bc)*>***

[SM-36.1/m/ii/ii]

[SM-36.2.4/h] HERMOSA MANERA (4a) [Pac.] ^{o}

BUENA MANERA (6)

BELLA Y VAGA MANERA

BELLA Y VAGA MANIERA [it.][3]

[SM-36.2.4/k] MANERA DELICADA /Pac./^{o}

[SM-36.2.4/r] MANERA VALIENTE /Pac./^{o}

[SM-36.2.4/t] MODO ALEGRE (alegrísimo) /Pac./^{o}

[SM-36.2.4/v] MODO DURO Y DESAGRADABLE /Car./#

[SM-36.2.4.1] ***<relacionados con la figura humana>***

[SM-36.2.4.1/c] MODO BUSCADO ^{o}

MODO RICERCATO /Dol./ [it.]

[SM-36.2.4.2] ***<relacionados con el colorido>***

[SM-36.2.4.2/f] MANERA HERMOSA (4b)^{o} /Pac./

[SM-36.2.4.2/h] MANERA GENTIL^{o}

GENTIL MANIERA (Dol.)^{o} [it.]

[SM-36.2.4.2/j] MANERA SUAVE /Pac./^{o}

[SM-36.2.5] ***< estilos pictóricos individuales>***

[SM-36.2.5/b] MANERA DE ALBERTO Y LUCAS

[SM-36.2.5/f] MANERA DE CARAVAGGIO

[SM-36.2.5/j] MANERA DE CORREGIO^{o}

[SM-36.2.5/m] MANERA DE DOMINICO GRECO

➘ [SM-36.2.6.2/f.c]

[SM-36.2.5/r] MANERA DE MICAEL ÁNGEL^{o} (macroconcepto)

GRAN MANERA

luz del debuxo /met./ [Pac.]

[SM-36.2.5/r/i] «MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.)*

«*MANIERA DI MICHELAGNOLO* (Vs.)* [it.]

[SM-36.2.5/r/ii] «MANERA DE MICAEL ÁNGEL* (Pac.)

---

[2] En realidad, se trata de un equivalente conceptual y terminológico parcial, aunque Pacheco lo utilice como tal en su discurso. Según se explica en su registro conceptual correspondiente (sección 4.4), la noción a la que alude la *vaga e bella maniera* constituye una de las dimensiones que integra el concepto más amplio y extensivo de buena manera (3) que constatamos en el tratado de F. Pacheco. En relación con este deslizamiento de sentido, véase lo dicho en la explicación de dicho registro. Esta bella y vaga maniera sería, pues, un concepto más próximo a lo que hemos codificado como hermosa manera (4a) –v. [SM-36.2.4/h]-.

[3] Véase lo dicho en la nota anterior.

«*MANIERA DE MICHELAGNOLO* (Dol.) [it.]

[SM-36.2.5/u] MANERA DE RAFAEL° (macroconcepto)

[SM-36.2.5/u/i] « MANERA DE RAFAEL (Car.)°

[SM/36.2.5/u/ii] « MANERA DE RAFAEL (Pac.)*

« *MANIERA DI RAFAELLO* (Dol.)° [it.]

[SM-36.2.5/w] MANERA DE TICIANO°

[SM-36.2.5/y] MODO DEL BASÁN

[SM-36.2.6] ***< maneras (3bb): sistemas metodológicos y estético-formales generales>*** [SM-36.1/m/ii/ii]

[SM-36.2.6.1] ***<según el contexto cronológico: maneras históricas***[4]***>***

[SM-36.2.6.1/f] MANERA GRIEGA (Ces.) #

MANIERA GRECA MODERNA /Vs./ # [it.]

MANIERA GOFFA [Vs.] [it.]

[SM-36.2.6.1/m] MALA MANERA (1b) # /Car./

MANERA SECA Y FATIGADA /Car./

MANERA SECA Y PERFILADA /Car./

MANIERA SECCA E CRUDETTA /Vs./ [it.]

[SM-36.2.6.1/o] (la) BUENA MANERA (5)* (macroconcepto)

➘ [SM-36.2.3.2/c]

[SM-36.2.6.1/o/i] « (la) BUENA MANERA (5) /Car./*

(la) *BUENA PINTURA* (2) [Car.]

[SM-36.2.6.1/o/ii] « (la) BUENA MANERA (5) /Ces./*

[SM-36.2.6.1/o/iii] « (la) BUENA MANERA (5) /Pac./*

manera de la Academia Romana [Pac.]

manera principal [Pac.]

MANIERA MODERNA /Vs./* [it.]

[SM-36.2.6.2] ***<maneras actuales y contemporáneas>***

[SM-36.2.6.2/c] (la) BUENA MANERA (5)* (macroconcepto)

verdad de la arte [Pac.]

(la) *MANERA* (4)

➘ [SM-36.2.6.1/o]

[SM-36.2.6.2/f] PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)

PINTURA DE BORRONES (1)

BORRONES DE TICIANO

pintura para de lejos

[SM-36.2.6.2/f/i] « PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) #

[SM-36.2.6.2/f/ii] « *PINTURA A BORRÓN* (1a) (Pac.) #

➘ [SM-37.2.1.1/f] manera de obrar sin dibujo (Pac.)

➘ [SM-37.2.1.1/c] PINTURA PRÁCTICA (Car.)

[4] Para guardar la consistencia con la naturaleza semántica de la subcategoría, se ha seguido como criterio de ordenación la sucesión cronológica.

[SM-36.2.6.2/f/iii] « PINTURA A BORRÓN (1b)º

[SM-36.2.6.2/f.c] modo particular de borrones #

➘ [SM-36.2.5/m]

[SM-36.2.7] ***<maneras (3bb): modos pictóricos particulares>***

[SM-36.1/m/ii/ii]

[SM-36.2.7.1] ***<modos o estilos de acabado>***

[SM-36.2.7.1/c] MODO ACABADOº

PINTURA ACABADA (1a)

PINTURA ACABADA Y DULCEMENTE COLORIDA [Pac.]

pintura para de cerca (1) [Pac.]

PINTURA PERFILADA [mtn.] [Car.]

➘ [SM-37.3.2/q]

[SM-36.2.7.1/c.c] MODO DE LOS ANTIGUOS /Pac./º

[SM-36.2.7.1/c.d] MODO LAMIDO Y ACABADO /Car./ #

[SM-36.2.7.1/c.f] pintura de cosas menudas y delicadas (Car.)# [s.t.]

[SM-36.2.7.1/c.j] pintura de uñas y dientes /Pac./º

[SM-36.2.7.1/c.l] PINTURA ACABADA (1b)*

[SM-36.2.7.1/f] PINTURA A BORRÓN (O DE BORRONES) (2)

MODO A BORRÓN

MODO DE BIZARRO Y OSADO /Car./

➘ [SM-37.3.2/o]

[SM-36.3] ***<escuelas pictóricas>***

[SM-36.3/c] ACADEMIA (o escuela) ROMANA (1)* /Pac./

[SM-36.3/f] ACADEMIA DE VENECIA [Pac.]

ESCUELA VENECIANA [Car.]

escuela del colorido (1a) /Car./

[SM-36.3/j] escuela del colorido (1b) /Car./ #

[SM-36.3/l] escuela de la especulación científica (Car.) # [s.t.]

[SM-37] ***MODOS Y MANERAS* DE ACTUACIÓN Y EJECUCIÓN PICTÓRICA** **E**

[SM-37.1] ***<conceptos generales>***

[SM-37.1/c] MANERA (5a)[1]
MODO (3a)
camino (2) /met./
estilo (3) [Pac.][2]
orden (2) [Ces.]

[SM-37.1/c.c] MANERAS DE PINTURA [Pac.][3]
MANERA (5b)[4]
MODO (3b)
⇒ [SM-37.1/c]
INVENCIÓN (9)[5]

[SM-37.1/f] MANERA DE OBRAR[6]
MODO DE OBRAR

[SM-37.1/f.c] MANERA DE EXECUTAR
MODO DE EXECUTAR

[SM-37.2] ***<modos de pintura según las maneras de obrar y maneras de obrar en la pintura>***

[SM-37.2.1] ***<modos de pintura y maneras de obrar: pintura general[7]>***

[SM-37.2.1.1] ***<modos práctico-materiales y mecanicistas[8]>***

[SM-37.2.1.1/c] PINTURA PRÁCTICA /Car./ #[9]
PINTURA OPERATIVA MATERIAL
hábito material
operación mecánica
hacer acaso y sólo con el uso

[SM-37.2.1.1/c.c] PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) #
➘ [SM-36.2.6.2/f/i]

[SM-37.2.1.1/f] MANERA DE OBRAR CASUALMENTE /Pac./ [10] #
PINTAR DE PRÁCTICA (1) [Pac.]
hacer acaso
hacer por industria de maestro
manera de obrar sin razón ni arte
pintar por uso
<maneras de obrar páctica y casualmente>

[SM-37.2.1.1/f.c] manera de obrar sin dibujo (Pac.) # [s.t.][11]

[SM-37.2.1.1/f.c.c] PINTURA A BORRONES (1a) (Pac.) #
➘ [SM-36.2.6.2/f/ii]

[SM-37.2.1.2] ***<modos científicos y racionales>***

[SM-37.2.1.2/c] manera de obrar con ciencia y arte (Car.)* [s.t.][12]

[SM-37.2.1.2/c.c] PINTURA PRÁCTICA REGULAR /Car./º[13]

PINTURA PRÁCTICA PRECEPTIVA [Car.]

[SM-37.2.3.1/c.f] PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA /Car./*[14]

DOCTA PINTURA [Car.]

[SM-37.2.1.2/f] MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE /Pac./*[15]

MANERA DE OBRAR SCIENTÍFICAMENTE [ort.]

manera de obrar por arte y ejercicio

proceder con razón y arte

proceder con reglas y preceptos infalibles

[SM-37.2.1.3] ***<modos de actuación pictórica según el grado de libertad y licencia>***

➘ [GF-24.2] *<conceptos relacionados con la creatividad en el arte>*

[SM-37.2.1.3/c] MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (1) [Pac.][16]

[SM-37.2.1.3/f] MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2a)# [Pac.][17]

obrar con licencia (1a)

[SM-37.2.1.3/j] MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2b) [Pac.][18]

obrar con licencia (1b)

[SM-37.2.2] ***<maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada>***

➘ [GF-23.1.2.5] *<facultades ético-morales y religiosas>*

[SM-37.2.2/m] MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (o piadosamente)*[19]

OPERARE DIVOTAMENTE (*pietosamente*) (Pal.)* [it.]

[SM-37.3] ***< métodos, procedimientos y técnicas pictóricas>***

[SM-37.3.1] ***<métodos de construcción o elaboración pictórica (general)>***

[SM-37.3.1/m] MODO DE LA NATURALEZA*[20]

verdadero camino /met./ /Pac./

ce l´insegna la natura nell´ordine del suo operare (Pino)º [it.]

regola con che procede l´istessa Natura (Lom.)º [it.]

[SM-37.3.2] ***<técnicas y modos de ejecución (factura y pincelada)>***

[SM-37.3.2/m] MANERA SUELTA /Car./[21]

[SM-37.3.2/o] PINTURA A BORRÓN (2)

➘ [SM-36.2.7.1/h] PINTURA A BORRÓN (2)

[SM-37.3.2/q] MODO ACABADO

➘ [SM-36.2.7.1/c] MODO ACABADO

[SM-37.3.3] ***<procedimientos según la ubicación de la obra[22]>***

[SM-37.3.3/m] PINTURA PARA DE CERCA (2) /Car./

[SM-37.3.3/p] PINTURA PARA DISTANCIA /Car./

[SM-37.3.4] ***<relacionados con la mímesis y la representación figurativa: procedimientos representativos e imitativos[23]>***

[SM-37.3.4/j] IMITACIÓN (2a)*[24]
alma de la pintura /met./
anima della pittura /met./ /Pal./ [it.]

[SM-37.3.4.1] ***<procedimientos imitativos según la aproximación a la realidad natural>***

[SM-37.3.4.1.1] ***<procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos>***

[SM-37.3.4.1.1/j] IMITACIÓN (2b) #[25]
simple imitación

[SM-37.3.4.1.1/j.f] IMITACIÓN DE LO NATURAL /Car./#[26]

[SM-37.3.4.1.2] ***<procedimientos imitatitvos selectivos y correctores>***

[SM-37.3.4.1.2/j] IMITACIÓN (2c)*[27]
IMITACIÓN DE LA NATURALEZA /Car./

[SM-37.3.4.2] ***<modos imitativos según el grado de correspondencia objetiva con la realidad natural[28] >***

[SM-37.3.4.2/f] PINTURA IGUAL /Car./
[SM-37.3.4.2/l] PINTURA METAFÓRICA /Car./
[SM-37.3.4.2/ñ] PINTURA SEMEJANTE /Car./

[SM-37.3.5] ***<técnicas pictóricas según los materiales: maneras de pintura* (técnicas generales)>*** [SM-37.1/c.c][29]

[SM-37.3.5.1] ***<maneras de pintura: Antigüedad>***

[SM-37.3.5.1/m] MANERA DE PINTAR CON CERAS

[SM-37.3.5.1/m.c] ENCÁUSTICA
ENCÁUSTICA DE CERA DE COLORES

<técnicas murales>

[SM-37.3.5.1/o] OPUS TECTORIUM [lat.]

[SM-37.3.5.2] ***<maneras de pintura actuales y contemporáneas>***

[SM-37.3.5.2.1] ***<técnicas propias y específicas de la pintura>***

[SM-37.3.5.2.1/b] AGUADA DE COLORES

[SM-37.3.5.2.1/f] MANERA A OLIO
COLORIDO A OLIO
OLIO, EL
PINTAR A OLIO
PINTURA AL OLIO (1)

<modos del óleo según los soportes>

[SM-37.3.5.2.1/f.c] OLIO SOBRE JASPES
[SM-37.3.5.2.1/f.j] OLIO SOBRE LIENZO
[SM-37.3.5.2.1/f.l] OLIO SOBRE PARED
[SM-37.3.5.2.1/f.n] OLIO SOBRE TABLAS
[SM-37.3.5.2.1/f.o] olio sobre tejidos [s.t.]

[SM-37.3.5.2.1/f.p] ENCARNACIONES DE LAS FIGURAS DE BULTO
[SM-37.3.5.2.1/f.p.c] ENCARNACIONES DE MATE º
ENCARNACIONES MATES (1)
<encarnaciones de mate según el soporte>
[SM-37.3.5.2.1/f.p.c.c] ENCARNACIONES DE MATE SOBRE METALES
[SM-37.3.5.2.1/f.p.f] ENCARNACIONES DE POLIMENTO #
[SM-37.3.5.2.1/j] MANERA A TEMPLE
PINTURA A TEMPLE (1)
PINTAR AL TEMPLE
TEMPLE, EL
<técnicas y modos del temple>
[SM-37.3.5.2.1/j.c] ENCARNACIÓN A TEMPLE
[SM-37.3.5.2.1/j.f] ESTOFADO (1)
<tipos de estofado según el soporte>
[SM-37.3.5.2.1/j.f.c] ESTOFADO SOBRE ORO BRUÑIDO
[SM-37.3.5.2.1/j.j] ILUMINACIÓN (1)
LUMINACIÓN [Car.]
<tipos de iluminación según el soporte>
[SM-37.3.5.2.1/j.j.c] ILUMINACIÓN SOBRE PAPEL
[SM-37.3.5.2.1/j.j.f] LUMINACIÓN SOBRE PIELES
[SM-37.3.5.2.1/j.l] PINTURA A FRESCO (1)º
FRESCO (1), *EL*
PINTAR AL FRESCO
[SM-37.3.5.2.1/j.n] PINTURA AGUAZO
AGUAZO, EL
SEGUNDO MODO DEL TEMPLE
[SM-37.3.5.2.1/j.o] PINTURA DE LAS SARGAS
PRIMER MODO DE TEMPLE
[SM-37.3.5.2.1/j.q] (el) TEMPLE ANTIGUO

[SM-37.3.5.2.2] ***<técnicas anejas a la pintura: arroyos de la pintura*[30]>*** [HD-18.1/c]
[SM-37.3.5.2.2/c] DORADO DE ORO BRUÑIDO
[SM-37.3.5.2.2/f] DORADO DE ORO MATE

[SM-37.3.6] ***<maneras de pintura según el uso del color>***
[SM-37.3.6/c] PINTURA DE BLANCO Y NEGRO
[SM-37.3.6/f] PINTURA DE COLORES
[SM-37.3.6/j] PINTURA DE CLARO Y OSCURO

[SM-37.3.7] ***<técnicas y procedimientos relacionados con el tratamiento de los elementos cromáticos>***

[SM-37.3.7/m] MODOS DE CLARO Y OSCURO

[SM-37.3.7/m.j] PINTURA DE AGUADA Y REALCE

[SM-37.3.8] ***<ténicas auxiliares para la imitación y representación pictórica*** [31]***>***

[SM-37.3.8/c] PINTAR POR CUADRÍCULA

[SM-37.3.8/f] PINTAR POR EL NATURAL

PINTAR DEL NATURAL

PINTARE DI NATURALE (Leo.) [it.]

[SM-37.3.8/j] PINTAR POR MANEQUÍ (maniquí)

[SM-37.3.8/m] PINTAR POR MODELOS (estampa, dibujo, esculturas) [s.t.]

[SM-37.3.8/o] PINTAR POR PATRÓN[32]

[SM-37.3.8/r] PINTAR POR PERFILES[33]

TOMAR PERFILES

[SM-37.3.9] ***<técnicas y procedimientos relacionados con los procesos de acabado>***

<relacionados con la iluminación y la miniatura>

[SM-37.3.9/c] FORTALECER CON PUNTOS[34]

ACABAR CON PUNTOS

[SM-37.3.9/f] TRATIZAR[35]

[SM-37.3.10] ***<técnicas y procedimientos según el estado de la base>***

[SM-37.3.10/c] PINTURA EN FRESCO

[SM-37.3.10/f] PINTURA EN SECO

[SM-37.3.11] ***<técnicas y procedimientos relacionados con la preparación de los soportes>***

[SM-37.3.11/j] IMPRIMACIÓN (1)

EMPRIMACIÓN (1)

APAREJO (1)

<técnicas o procedimientos de imprimación del fresco>

[SM-37.3.11/m] ENTUNICAR[36]

[1] Procedimiento o método de actuación. Constituye el equivalente de lo que actualmente denominaríamos como método o técnica. Se utiliza con un sentido general, aludiendo a cualquier tipo de método o procedimiento, y también con un sentido más específico, en referencia concreta y particular a las técnicas pictóricas propiamente dichas [v. manera (5b)]: "[...] y me parece a mí que, realmente, en aquellos tiempos no se había hallado esta nuestra manera de olio, porque si se hubiera descubierto, no usaran del gastar los colores con cera al fuego [...] Según lo que destas razones puedo congeturar, ellos carecieron de la manera a olio". (*Arte*..., pp. 467 y ss.)

[2] Uso genérico del término, en su significado general y amplio de modo, manera, forma de hacer o de decir algo, etc. [V. DRAE (1992)]. No se trata, pues, del concepto retórico y específico de estilo.
[3] Locución terminológica con la que se alude de forma concreta y particular a lo que entendemos por técnicas pictóricas generales. [V. la subcategoría [SM-37.3.5]].
[4] Véase nota 1.
[5] En ciertos contextos, el término invención se utiliza para hacer referencia a las técnicas pictóricas y artísticas, sobre todo cuando éstas constituyen un hallazgo o un descubrimiento reciente, pero no sólo ni exclusivamente en estas ocasiones. Cfr.: "Los azulejos y vasos de barro y vidrio, con historias y figuras y otras cosas; la bellísima invención de las tapicerías, donde con tanta propiedad se imitan las obras más perfectas de la naturaleza [...]" (*Arte*..., p. 104); "Pues sobre barro ya se ve la invención de los azulejos y vasos de Pisa, de Talavera y China, que también usaron los antiguos, como refiere Céspedes [...]" (*ibídem*, p. 114).
[6] Forma de actuación, en general. Noción más amplia y genérica que la de manera (5a), que implica un procedimiento o método de actuación específico, más o menos rigurosamente codificado.
[7] Consideramos en esta subcategoría los modos de actuación pictórica que afectan tanto a la pintura profana como a la sagrada. Para los contextos discursivos relacionados con estos conceptos, véanse las notas 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. Como se puede observar, el ámbito se constituye a partir de dos tipos de sistematizaciones: la división diádica y opositiva de Pacheco *–pintura científica* vs *pintura práctica*-; y la triádica y graduativa de Carducho *–pintura práctica*, *pintura práctica regular* y *pintura práctica regular y científica*-. Pese a esta diferencia, no hay duda que nos encontramos ante el mismo marco de teorización, ya que lo que se sistematizan y codifican son tipos de pintura o modos de ejercer la actividad pictórica según las maneras de proceder o de actuar. Con todo, no pueden ser considerados conceptos absolutamente equivalentes: difieren tanto en los factores o componentes a partir de los cuales se definen, como en los intereses u objetivos desde los que se parte en cada caso a la hora de realizar la sistematización.
Según Calvo Serraller (ed. crítica, p. 155, nota 447), la división de Carducho parece inspirarse en los diferentes grados de perfección del *disegno esterno artificiale perfetto* de Zuccaro. Independientemente de la más que segura influencia del teórico italiano, a Carducho lo que le interesa dejar establecido es, en primer lugar, de qué manera se lleva a cabo en cada caso la mímesis pictórica: si literal y de modo mecánico, y en consecuencia con todos sus defectos inherentes (*pintura práctica*); o mediante especulación, meditación y reconstrucción mental, esto es, de acuerdo con el proceso depurativo y corrector que requiere el tipo de pintura selectiva, embellecida y corregida que se propugna en ambos discursos (*pintura práctica regular y científica*). En segundo lugar, y estrechamente relacionado con lo anterior, de qué modo interviene la especulación del entendimiento y el criterio de la razón en dicho proceso. El mayor grado de dilucidación e indagación intelectual es lo que constituye, a juicio de Carducho, el nivel cualitativamente superior de estas formas de actuación pictórica que él sistematiza. [En relación con la función que en el discurso de Carducho desempeñan las facultades intelectivas durante el proceso de creación pictórica y lo que esto significa desde el punto de vista conceptual e ideológico, véase el ámbito [GF-24] (sección 3.3), y en concreto las notas 13, 18, 19 y 22].
A Pacheco, en cambio, lo que le interesa es dejar definida la condición científica de la Pintura, no tanto en virtud del proceso especulativo en sí que lleva a cabo el artífice -aunque esto quede implícito-, sino por lo que ésta tiene de adecuación a una preceptiva y a un conjunto de reglas, que le son inherentes y propias, y a un método de actuación que racionaliza y regula dicha actividad pictórica. Esta pintura "científica" exige, pues, un conocimiento teórico e intelectual por parte del artista, al mismo tiempo que una actuación racional y metódica, en la que nada queda ni al azar ni al puro y libre arbitrio. De este modo, no sólo se garantiza la condición intelectual del propio artífice, sino también la corrección, calidad y validez del producto final de su actividad. Frente a ella, se opone la pintura que opera únicamente a partir del conocimiento práctico o empírico, adquirido por el uso y la costumbre, y que sitúa a la pintura en el conjunto de los oficios mecánicos, que sólo requieren para su ejercitación este tipo de conocimiento empírico-material.
Este concepto de la actividad pictórica como un ejercicio racional y metódico también forma parte del pensamiento de Carducho, y de hecho se encuentra vinculado a la pintura científica que opera mediante reglas y razón (*pintura práctica regular y científica*). Así, en unas páginas posteriores a esta sistematización, afirma: "[...] porque está hecha y obrada con razón, reglas y preceptos probables, y demonstrables, a diferencia de la que está hecha acaso, y sólo con el uso. Con reglas y preceptos, porque tendrá método para obrar con certeza probable, y filosofando y discurriendo por los principios conocerá la causa de los efectos varios [...]" (*Diálogos*..., pp. 167-168). Sin embargo, el componente de definición fundamental viene dado por los dos factores que hemos referido: el tipo de mímesis y el

tipo de ejercicio especulativo que implica cada forma de actuación de las sistematizadas; factores que no aparecen ni se mencionan en la división de Pacheco.

Puede decirse, pues, que lo que define fundamentalmente la pintura científica de Pacheco es la aplicación de un método y de una preceptiva, o lo que es lo mismo, la actuación con método y, por tanto, racionalmente; mientras que lo que define la pintura científica de Carducho es la especulación racional en sí, la actividad intelectual del entendimiento y de la razón -auxiliadas estas facultades por los preceptos aprendidos -, que trasciende el mero ejercicio mimético de la imitación pictórica -el *ritrarre* de Danti. [V. imitación (2b), nota 25] e incluso el mero ejercicio de la aplicación de la preceptiva al uso, previamente aprendida (v. notas 13 y 14).

En consecuencia, el concepto de Pacheco parece inspirarse de un modo más directo en el pensamiento académico y su concepción de la pintura como actividad regulable, enseñable, aprendible, etc.; mientras que el de Carducho, sin obviar la filiación académica de su propia ideología pictórica ni estas mismas ideas -enunciadas a lo largo de su tratado-, estaría más conectado con esa concepción mentalista e intelectualista que el autor deja traslucir, muy influido en este sentido por Zuccaro, en virtud de la cual entiende y define la pintura como una actividad que se resuelve fundamentalmente en el intelecto del sujeto.

También puede resultar clarificador advertir que, si bien en esta sistematización Pacheco hace hincapié en la necesidad de complementar lo teórico-intelectual con lo manual, en consonancia con el pensamiento académico y ecléctico –de hecho, lo que él denomina *pintura científica* se define por la síntesis de estos dos aspectos-, Carducho no, cuestión que plantea, sin embargo, cuando habla de la *pintura perfecta* o de las *partes del perfecto pintor*. (V. *Diálogos*..., pp. 186 y ss.) Esta divergencia de planteamientos parece confirmar, pues, lo que llevamos dicho: a Pacheco lo que le interesa en esta sistematización es cómo se lleva a cabo el proceso de realización artística, en cuanto actividad en sí; a Carducho, cómo se lleva a cabo la elaboración de la imagen pictórica en cuanto construcción formal y representativa; y para Carducho, en este proceso, las manos son meros ejecutantes que copian, ya sea lo que está delante de la vista (*pintura práctica* o imitación mecánica), ya sea lo que está en la mente, corregido y reconstruido (*pintura científica* o imitación selectiva); no constituyen, pues, un componente de definición en este tipo de sistematización.

Por supuesto, "lo científico" de los discursos de Pacheco y de Carducho nada tiene que ver con la cientificidad pictórica característica de los artistas del Quattrocento y, sobre todo, de Leonardo. No se trata ahora de investigar empíricamente la naturaleza y las condiciones de la visión para inferir leyes generales y universales que poder plasmar posteriormente en la imagen representativa, ni de adquirir un conocimiento de las cosas exacto, cierto y riguroso, empíricamente objetivo y comprobable -científico-, de lo que luego dejar constancia en el lienzo, convertido así en conocimiento científico en sí, sino de la aplicación de un conjunto de preceptos, de normas y de reglas, ya establecidos y codificados, y consensuados como buenos.

Por su parte, la idea de esa certeza y corrección que devienen de una actuación que sigue reglas y preceptos, y que se opone al componente de azarosidad que implica actuar sin estos criterios, también se encuentra en los discursos analizados formando parte de otra dialéctica: la que confronta la objetividad y certeza de la normativa codificada como buena y verdadera, garante de la validez y corrección del resultado final, con la individualidad, subjetividad y libertad del genio creativo, es decir, con la actuación independiente de la preceptiva canónica. Y esta actuación independiente implica no sólo ese componente de arbitrariedad y azarosidad al actuar sin preceptos, sino también un componente de heterodoxia, que nuestros autores asocian, fundamentalmente, a la corriente naturalista, definida, entre otras cosas por el proceso imitativo directo y literal que lleva a cabo, sin la intermediación que imponen los preceptos y el juicio crítico convenientemente educado y formado [lo que Carducho denomina *pintura de lo natural* nota]; y la llamada *pintura a borrón*, entendida como un tipo de pintura práctica y casual por cuanto elude el trabajo especulativo y reflexivo, al ser ejercitada de un modo rápido y sin el factor intelectual y racional que comporta el dibujo, del que prescinde. Es más, podría decirse incluso que toda la argumentación desarrollada en torno a esta oposición entre pintura práctica o casual y pintura racional o científica tiene por objetivo principal desacreditar estas corrientes pictóricas, ampliamente difundidas en el momento en el que se escriben estos tratados, como opciones en sí mismas válidas y legítimas. [Sobre la valoración teórico-crítica de estas tendencias, consúltense los registros conceptuales manera de Caravaggio y pintura a borrón (1) (macroconcepto) (sección 4.4). En este último también se explica la diferencia teórica que establecen nuestros autores entre este tipo de pintura y el modo a borrón, una de las maneras o estilos de acabado pictórico (pintura a borrón (2))].

[8] Teniendo en cuenta el concepto de pintura intelectualista, racional y erudita que fundamenta estos discursos; la defensa de la pintura en cuanto actividad intelectual y especulativa -esto es, liberal- que

subyace a todo el desarrollo doctrinal; el concepto de pintor como sujeto racional, profesional, formado e instruido que se propugna; el compromiso ideológico y estético con la mímesis selectiva, correctora e idealizadora, etc., se entiende que estos modos sean los considerados cualitativamente inferiores y los más desprestigiados.

[9] "Pintura práctica es la que se hace con solo la noticia general que se tiene de las cosas, o copiando de otras, y de dibujos y estampas agenas, tomando perfiles con papel aceitado o cuadriculando o por algunos otros medios que facilitan la operación mecánica [...] y esto se consigue con un material uso y continuación, obrando sola la imaginativa, y sentido corporal, con solo lo animal y operativo [...] Y esta pintura no es imitadora de la naturaleza, ni aún de lo natural, porque sólo es un hábito material que coteja, e imita otra pintura o objeto [...] Valiéndose de los instrumentos prácticos y materiales que dejaron inventados hombres doctos y científicos, dando con ellos muestras de su ciencia, si bien ocasionando a la poca especulación y trabajo que hoy se acostumbra". (*Diálogos*..., p. 155). En la sistematización graduativa de los tipos de actuación pictórica que realiza Carducho, ésta constituye el grado inferior y, por tanto, la más simple, desprestigiada y peyorativa de ellas. Se define, en primer lugar, y fundamentalmente, por el tipo de imitación que lleva a cabo: simple transposición literal de lo que el pintor tiene delante; una imitación, pues, que se entiende como mera actuación mecánica, en una clara equivalencia con el *ritrarre* de Danti. [v. imitación (2b), nota 25]. Esta imitación mecánica puede serlo del natural, copiando las cosas según y tal cual éstas se presentan a la vista, y por tanto con todos sus defectos inherentes; pero también puede serlo de otras obras artísticas, utilizando para ello los instrumentos al uso: cuadrícula, calcando con papel aceitado, etc. [Al respecto, véase la subcategoría [SM-37.3.8]]. En segundo lugar, y como corolario lógico de lo anterior, la *pintura práctica* de Carducho también se define por la ausencia de toda actividad especulativa e intelectual, obrando únicamente por medio de los sentidos (lo corporal), el conocimiento práctico adquirido mediante el uso, y lo que Carducho denomina la *práctica operativa*, esto es, la dimensión empírico-material de la actividad pictórica o ejecución propiamente dicha. Véase la nota 7 para lo relativo a la sistematización general en la que se integra este tipo de pintura, su diferencia respecto de la realizada por F. Pacheco, y cómo se vincula a la revisión crítica de las corrientes heterodoxas del naturalismo caravaggista y de la pintura a borrón (asimismo relacionadas) que se lleva a cabo en estos discursos. Por lo que respecta a la pintura a borrón, entendida como un tipo de pintura práctica por cuanto elude el trabajo especulativo, reflexivo e intelectual, consúltese el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto) (sección 4.4); para lo concerniente al caravaggismo y su evaluación teórico-crítica, véase el registro manera de Caravaggio (sección 4.4).

[10] "Hallánse dos maneras de obrar en la pintura, la una, por arte y ejercicio, que es científicamente; la otra por uso solo, desnudo de precetos. Donde a los comprehendidos debajo destos dos modos de obrar les sucede diferentemente en la execución. Y procediendo de menor a mayor, clara cosa es que los pintores que exercitan casualmente el pintar con inferior conocimiento y, son solamente prácticos, cuando pongan mucha diligencia por hacer alguna cosa con cuidado, raras veces les sucederá bien, por falta de certeza de los precetos [...] Verdad es que algunas cosas que vemos obrar son semejantes en la composición a los nidos de las aves y a las telas de las arañas, que parecen hechas artificiosamente, siendo antes por instinto natural que por razón ni por arte; como no se puede llamar artífice cualquiera que hiciese algo de pintura, haciéndolo acaso o por industria de maestro". (*Arte*..., pp. 421-422). La forma de actuación pictórica cualitativamente inferior y más desprestigiada en el sistema teórico de Pacheco. Es el tipo de pintura que opera únicamente a partir del conocimiento práctico o empírico, adquirido por el uso y la costumbre, y que sitúa a la pintura en el conjunto de los oficios mecánicos, que sólo requieren para su ejercicio esta clase de conocimiento empírico-material. [V. Pintura (1f) en el ámbito [HD-2] (sección 3.3)]. Queda, pues, ajena al tipo de saber teórico-intelectual que implica el conocimiento de la preceptiva; al componente de racionalización que supone actuar según una normativa y según un método codificado, que regula y canaliza la actividad; y a la certeza garantizada por la aplicación de unos preceptos ya consensuados y legitimados como buenos y válidos. Todos estos valores son precisamente los que definen, por oposición, a la *pintura científica* –o *manera de obrar científicamente*-. En cualquier caso, el concepto de Pacheco queda claramente expresado en las locuciones que utiliza para aludir a este tipo de actuación pictórica.

A diferencia de Carducho (v. nota 9), y como se puede observar, nada se menciona aquí acerca del proceso imitativo con el que pudiera relacionarse; únicamente se valora y evalúa el procedimiento en sí de actuación –más o menos racional, metódico o empírico-material- y cómo éste garantiza o no la validez y corrección del resultado final. Véase la nota 7 para lo relativo a la sistematización general en la que se integra este tipo de pintura, su diferencia respecto de la realizada por V. Carducho, y cómo se vincula a la revisión crítica de las corrientes heterodoxas del naturalismo caravaggista y de la pintura a borrón (asimos relacionadas) que se lleva a cabo en estos discursos. Por lo que respecta a la

pintura a borrón, entendida en esto discursos como un tipo de pintura práctica por cuanto elude el trabajo especulativo, reflexivo e intelectual, consúltese el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto) (sección 4.4); para lo concerniente al caravaggismo y su evaluación teórico-crítica, véase el registro manera de Caravaggio (sección 4.4).

[11] "Veamos dónde está ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el debuxo; estos hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores y manchantes; pues quitado a la pintura el debuxo, será oficio común como los demás, y como lo es en estos que así la exercitan, 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 [...]" (*Arte*..., p. 346). La manera de obrar sin dibujo, que según se desprende de su discurso se encuentra bastante difundida en la época en que escribe Pacheco, se identifica prácticamente con este tipo de pintura empírica o casual que se opone a la racional o científica, en la medida en que el dibujo –además de ser la categoría artística por excelencia- es el que canaliza el componente de intelectualidad de la actividad pictórica y también la parte principal de su preceptiva, a través de la perspectiva, la anatomía y la simetría. No cabe duda tampoco que con este tipo de pintura que obvia el estudio y la práctica del dibujo Pacheco está aludiendo fundamentalmente a la tendencia, también muy difundida, de la pintura a borrón o de manchas. En relación con este aspecto, véase lo dicho en la nota 7 y el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto) (sección 4.4).

[12] "[...] como tratamos largamente en el 3 y 4 discursos que tuvimos, adonde quedó difinida la conclusión, y en qué modo, y cómo se han de portar los que pretenden dignamente aciertos en esta facultad, y no tengo por prudencia, antes por loca temeridad, aventurar a un caso contigente, cuando puedo con la ciencia y arte asegurar el no errar, mereciendo por ello dignos loores, gracias debidas al entendimiento y no a la fortuna". (*Diálogos*..., p. 272). Se trata de una noción muy próxima a lo que Pacheco denomina *manera de obrar científicamente*. En su formulación se desarrolla la misma idea: aplicación de la preceptiva, actuación en función de un método racional, vinculación con la certeza que deviene de los preceptos infalibles y ciertos, etc.; con todo, no pueden ser considerados absolutamente equivalentes. Al respecto, véase lo dicho en la nota 7.

[13] "[...] es la que se vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos, dados e inventados por hombres peritos, y aprobados por buenos, y ciertos. Esto se alcanza dibujando continuamente con cuidado y atención, de dibujos, pinturas, estatuas, y modelos, procurando sea siempre de lo mejor [...] hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obre [...] Estos sabrán las medidas, y buenas proporciones, por haberlas así aprendido o leído; y asimismo sabrán la perspectiva práctica [...] y con prudencia juicio, sin saber más principios, ni causas, harán muy grandes obras; y desta especie son, y han sido los más que han tenido fama y nombre en general". (*Diálogos...,* pp. 154-157). Constituye el segundo grado en la sistematización graduativa de los tipos de actuación pictórica que lleva a cabo Carducho, consistente, fundamentalmente, en la aplicación de la preceptiva previamente aprendida; de los preceptos "aprobados por buenos y ciertos", por tanto legítimos y garantes de la corrección de la obra final; y en la actuación mediante el entendimiento y la vista, una vez que se encuentran habituados y formados por la imitación de las cosas buenas y mejores. Esta "habituación" implica, pues, el desarrollo y la adquisición de un juicio crítico (*prudencial juicio*), tanto intelectual como sensorial, que es el que permite seleccionar lo mejor en el proceso de elaboración artística y actuar con un criterio educado para reconocer, intelectual y visualmente, lo que de bueno y bello hay en las cosas. Ahora bien, Según Carducho, este tipo de pintura no supone un auténtico proceso de especulación racional, puesto que únicamente procede acomodando preceptos ya sistematizados y codificados; y matizando dichos preceptos con el criterio del juicio, formado y educado según lo visto de otros. Así, el entendimiento y el juicio se habitúan, en una acción casi automática debido al uso, la costumbre y la ejercitación, a saber ver, a saber elegir y a saber cómo disponer la obra, pero sin que se lleve a cabo una verdadera indagación personal en el proceso de elaboración artística que conduzca al artífice a "sacar a luz" nuevas ideas, conceptos, nuevas invenciones o disposiciones figurativas. De ahí que este tipo de actuación pictórica, aunque estimada en cuanto tal, se juzgue cualitativamente inferior a la auténtica pintura científica (pintura práctica regular y científica, nota 14).

Se puede considerar un concepto en cierto modo próximo a lo que Pacheco, en su sistematización de los grados formativos (*Arte...,* pp. 265 y ss.), denomina *segundo estado* o *estado de aprovechados*, sobre todo si se prosigue la comparación con la pintura propiamente científica de Carducho. Este segundo estado no constituye sólo una fase formativa, sino que como él mismo afirma, define un tipo de actuación pictórica practicada por los artífices, independientemente de que estén en ese grado formativo o no. Consiste en elaborar la obra pictórica recurriendo a las buenas y hermosas formas e

ideas que se han ido adquiriendo e interiorizado en la imaginación, memoria o en la conciencia en general, bien del natural, bien de imágenes artísticas precedentes; de manera que el artífice puede "componer" un todo a partir de esas formas adquiridas y previamente vistas. Por su parte, el siguiente grado de Carducho (*pintura regular y científica*) podría equipararse al *estado de perfectos*, en el que el artífice cuenta ya con la formación suficiente como para inventar cosas de por sí, sin necesidad de recurrir al "compuesto". Así, Carducho define, entre otras cosas, la *práctica regular y científica* como "[...] inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas [...]; lo que no hace la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del pintor Capricho". (*Diálogos*..., pp. 157-158). Estas palabras, son parecidas a estas otras de Pacheco: "[...] por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y expeditamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente [...] Lo cierto es, que el hacer rasguños, debuxos cartones derechamente pertenece a los pintores que están en el tercer grado y último de la Pintura; porque éstos están más obligados a hacer cosas nuevas, apartándose, en cuanto pudiere, de no encontrarse con nada de lo hecho, no sólo de otros, pero de sí mismos [...]" (*Arte...,* pp. 272 y435). Véase la diferencia entre el énfasis que pone Pacheco en el propio proceso inventivo, de creación original, de capacidad imaginativa, ingeniosa y creativa del artífice; y cómo el énfasis de Carducho se proyecta sobre el trabajo especulativo y racional que esta búsqueda implica. Asimismo, volviendo al texto transcrito de Carducho, vemos que en esta formulación convergen, por una parte, la concepción zuccariana, intelectual y mental de la pintura; y por otra, la calificación positiva del capricho, en cuanto invención y talento del artista, de la teoría y crítica vasariana [v. Montijano (2002), pp. 286], que el propio Zuccaro asumirá.

[14] "Pintura práctica regular y científica es la que no sólo se vale de las reglas y preceptos aprobados, dibujando y observando; mas inquiere las causas, y las razones Geométricas, Aritméticas, Perspectivas, y Filosóficas, de todo lo que ha de pintar, con la Anotomía y Fisonomía, atento a la historia [...] haciendo ideas con la razón y ciencia en la memoria, e imaginativa [...] Los tales son comparados a las cabras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse". (*Diálogos...,* pp. 157-158). Constituye el tercer y último nivel de la sistematización graduativa de los tipos de actuación pictórica que lleva a cabo Carducho, y por tanto el considerado cualitativamente superior. Se define, sobre todo, por el proceso de especulación científica y racional en el que queda convertido el ejercicio de elaboración artística, haciendo de éste una auténtica indagación personal, en el que la búsqueda de nuevas ideas, invenciones y disposiciones figurativas mediante el uso de la razón, el entendimiento y el juicio crítico trasciende la mera aplicación de la preceptiva al uso, que, pese a ser necesaria, no constituye en puridad un verdadero proceso de dilucidación intelectual, tal y como requiere la pintura científica según la entiende Carducho. En relación con este tipo de actuación pictórica, véase también lo dicho en las notas 7 y 13.

[15] "Hallánse dos maneras de obrar en la pintura, la una, por arte y ejercicio, que es científicamente; la otra por uso solo, desnudo de precetos. Donde a los comprehendidos debajo destos dos modos de obrar les sucede diferentemente en la ejecución. Y procediendo de menor a mayor, clara cosa es que los pintores que ejercitan casualmente el pintar con inferior conocimiento y, son solamente prácticos, cuando pongan mucha diligencia por hacer alguna cosa con cuidado, raras veces les sucederá bien, por falta de certeza de los precetos [...] Pero si la pintura es arte (como habemos probado) y este es un hábito efectivo con verdadera razón y las artes son infalibles, esto es, no yerran jamás y siempre consiguen su intento, todas las veces que el artífice aplicare los medios convenientes y usare de los precetos y reglas de l´arte, alcanzará gloriosamente lo que pretende, que es la perfección de su obra". (*Arte...,* pp. 421-422). En relación con este concepto de Pacheco, véase lo dicho en las notas 7 y 9.

[16] Una vez alcanzada la maestría, el conocimiento teórico-práctico, el dominio técnico y el juicio crítico necesario y adecuado, se le reconoce al artista un cierto grado de libertad para actuar sin la necesidad de guiarse por modelos previos que le sirvan de mecanismo corrector y pauta de actuación. Se presupone que cuenta con los recursos suficientes -intelectuales, formales, preceptivos, etc.-, interiorizados y asimilados, y con el juicio crítico adecuado, como para proceder de por sí, concibiendo, ideando e inventando disposiciones figurativas y construcciones formales originales, propias y nuevas. En Pacheco, no obstante, esta manera de obrar libremente posee dos lecturas: una, según la acabamos de definir, que tiene que ver con las capacidades intelectuales, críticas, artísticas y

psicológicas de los artífices, así como con el componente de creatividad, personal e individual -aunque siempre mediatizado y condicionado- que se les reconoce como válido y legítimo; y otra, más práctica e inmediata, que hace referencia a cuando se lleva a cabo la obra pictórica sin tener modelos materiales física y visualmente delante, ni los aparatos de los que se sirve el pintor para trasponerlos a su obra. [Cfr.: "Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfetos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido Y esto, práctica y expeditamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare a tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores". (*Arte*..., pp. 272-273)].

[17] Manera de obrar según el libre albedrío: sin normas, ni preceptos, ni criterios adecuados. Se corresponde con el concepto de licencia (1) -o libertad (2a)- [v. licencia (1) en el ámbito [GF-24.2] (sección 3.3)], en cuanto abusiva libertad en el obrar y actuar. Como se puede comprobar, no se trata de una noción válida en el contexto ideológico en el que nos movemos. Por supuesto, al artífice se le reconoce un grado de libertad, individualidad y subjetividad; la propia importancia que adquiere la noción de estilo o manera en estos tratados así lo indica. [Al respecto, véanse los registros conceptuales manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b) (sección 4.4)]. Pero libertad no quiere decir arbitrariedad, libre antojo, ni mucho menos la ausencia de una normativa, de unos criterios y de unos principios que actúen como mecanismos correctores, mediatizadores y reguladores, por mucho que se critique la excesiva, estéril y desabrida rigurosidad de la preceptiva quattrocentista. De hecho, la actuación mediante reglas y en virtud de una normativa codificada es inherente a la concepción académica de la pintura que imbuye estos tratados. Además, es lo que sitúa a la pintura en los márgenes de lo racional, de lo controlable, de lo explicable y de lo institucionalizable. La libertad y la creatividad artística en el periodo que consideramos siempre serán una libertad y una creatividad condicionadas, igual que la diversidad de modos y estilos sólo pueden entenderse como válidos y legítimos si caen dentro de los márgenes de la Buena Manera. [Sobre esta idea, véanse los registros manera (3b) y Buena Manera (5) (macroconcepto) (sección 4.4)].

[18] Noción tomada de la poética, en cuanto "infracción de las leyes del lenguaje o del estilo que puede cometerse lícitamente en la poesía, por haberla autorizado el uso con aprobación de los doctos". [V. DRAE (2001)]. En el ámbito que nos compete se plantea, sobre todo, en relación con las cuestiones del decoro; por ejemplo, cuando la propiedad y la conveniencia se flexibilizan a favor de lo propiamente estético-formal y artístico. Se corresponde con el concepto de libertad (2b) –también denominado *licencia* o *valentía*-. [Al respecto, véase el ámbito [GF-24.2] (sección 3.3)].

[19] En relación con este *modus operandi* de carácter ético-moral y religioso que se propugna como parte de los hábitos comportamentales que deben regir la actividad de los artífices, véase lo dicho en el registro conceptual virtud (1b) (sección 4.4).

[20] En el marco de la teorización aristotélico-tomista al uso en la época, se lleva a cabo esta conceptualización metafórica del proceso de elaboración artística, en el que éste se equipara con la manera de proceder de la propia Naturaleza en cuanto principio agente (*natura naturans*), que primero toma la materia –los pigmentos y lienzos de la pintura- y después introduce la forma -el dibujo, desde el punto de vista pictórico-artístico-.

[21] "[...] seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslabado, buena manera, mala manera de pintar, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de Maestros". (*Diálogos...,* p. 386). Pese a la vaguedad del contexto, Carducho parece referirse a un tipo de ejecución llevada a cabo con desenvoltura y desembarazo, utilizando una pincelada ágil, rápida y suelta. Estaría relacionada, pues, con la facilidad o presteza, en cuanto facultad de los artífices por la que se les reconoce esa capacidad para ejecutar sus obras con desembarazo y soltura [véase facilidad (2b) (sección 4.4)]; y asimismo, con la gallardía -o lo gallardo- en cuanto categoría y propiedad estético-formal de las imágenes pictóricas. La pintura a borrón, en cuanto tipo de acabado, vendría dada por un mayor énfasis y libertad en este tipo de ejecución suelta.

[22] En el diálogo VI (*Diálogos*..., pp. 259 y ss.), dedicado a los *distintos modos de pintar*, Carducho sistematiza metodológica y terminológicamente lo que él denomina *pintura para de cerca* y *pintura para distancia*: dos procedimientos, que de hecho aparecen codificados con bastante detalle por lo que respecta a sus formas específicas de actuación, cuyo objetivo es el de conformar la pintura en función de la distancia a la que va a ser contemplada. Acusando, pues, una indudable influencia de esa particular aplicación que realiza Lomazzo de los principios del decoro, Carducho es consciente -y así lo recomienda- de lo conveniente que resulta adecuar el ejercicio de la mímesis y la construcción figurativa a las necesidades del lugar y también a las necesidades de la visión, que percibe las cosas

distintamente según la distancia y el punto de observación. Es interesante, pues, constatar la importancia que asume la visión y la vista como órgano de la recepción, llegando incluso a primar lo visual, la percepción adecuada, por encima de la propia exactitud objetiva de la imitación, que se deformará a fin de conseguir una percepción correcta. Estos procedimientos deben distinguirse, por tanto, de los modos a borrón y acabado, que a veces también se denominan con las locuciones terminológicas *pintura para de cerca* y *pintura para de lejos*. [Al respecto, consúltense los registros conceptuales pintura a borrones (1) (macroconcepto), modo acabado y pintura a borrón (2) (sección 4.4)]. En primer lugar, la distinción de Carducho no hace referencia a esta oposición entre la pintura acabada y la pintura a borrón -oposición que, desarrollada en páginas anteriores, codifica terminológicamente como *pintura perfilada* / *pintura de borrón* (pp. 261 y ss.)-; ni tampoco está hablando en este caso concreto de técnicas de acabado. Además, Carducho se refiere exclusivamente a procedimientos de actuación, entre los que contempla, en relación con la *pintura para distancia,* la técnica de ejecución suelta y con manchas, pero sin que éstos entrañen -o al menos Carducho no entra en su valoración- rasgos estético-expresivos concretos.

[23] Procedimientos y formas de actuación que tienen por fin el conseguir la imitación o representación de la realidad natural, con distinto grado de literalidad, exactitud, etc.

[24] La imitación, definida en este marco como procedimiento pictórico-artístico, supone entenderla no como un fin en sí misma, sino como un medio, un tipo de procedimiento a partir del cual se consigue construir una imagen figurativa semejante, formal y visualmente -que no igual-, a la realidad natural que le sirve de modelo. Así, Pacheco afirma que: "[...] el fin de la pintura será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura porque la hace que paresca viva". (*Arte...,* p. 248). Este fragmento constituye en realidad una traducción libre que realiza Pacheco del *Discorso* del cardenal Paleotti, al que añade algunos elementos y comentarios propios, como precisamente la expresión subrayada. Por su parte, se trata de la noción amplia y general de imitación, esto es, la imitación en cuanto traducción pictórica de la realidad natural, manteniendo el parecido y la semejanza visual con aquello que se representa. Íntimamente vinculada, pues, a la categoría del naturalismo en cuanto semejanza y apariencia de realidad: una de los valores estético-expresivos más estimados del sistema teórico-crítico de la época. [Al respecto, véase el ámbito [TE-12.1.1.5] (sección 3.3)]

[25] "[...] y en todo el discurso no diste lugar a un género de Pintura tan viva, tan natural, que admira y espanta a todos, que es la que hacen teniendo delante la cosa que han de imitar, como cuando se retrata algún personaje vivo y sin otra circunstancia [...] Y si adviertes, el que simplemente imita el natural, no es lo uno, ni lo otro, sino un uso cuidadoso de la ciencia, o arte. Y como dice el Lógico, el uso de la ciencia, no es ciencia, y el del arte no es arte; y así siempre este modo de imitar teniendo delante la misma cosa que han de representar, sin más circunstancias, estará sujeto a los sucesos de la fortuna [...] Por tanto, el que fuere mero imitador de lo natural exterior, desnudo de los preceptos y conocimientos, cómo ha de acertar, puesto que no conoce esas diferencias y concordancias?" (*Diálogos...,* pp. 180-181 y 183). La imitación en cuanto procedimiento mecánico o mimético, esto es, en cuanto simple copia o transposición literal de aquello que se representa, sin el mecanismo intermediador y corrector de los preceptos aprendidos y el juicio crítico adquirido. Constituye el equivalente de lo que Danti denominó *ritrarre* por oposición al *imitare*. En el marco de la pintura selectiva, correctora e idealizadora que fundamenta estos tratados, este tipo de imitación pictórica es, por supuesto, el más desprestigiado y el considerado cualitativamente inferior. En relación con este concepto, véase también lo dicho en la nota 7.

[26] Imitación rápida y vivaz de lo que se encuentra directamente delante, indiscriminadamente, y tal y como se presenta ante los ojos del artífice. Carducho la identifica con la corriente naturalista del caravaggismo. (Véase el contexto transcrito en la nota anterior). Sobre esta cuestión, véase también lo dicho en la nota 7.

[27] "[...] así en la Pintura usando del natural sin preparación y sin ciencia, será ocasión de grandes daños. Por eso do dijera que se ha de estudiar del natural, y no copiar; uy así el usar del, será después de haber raciocinado, especulando lo bueno y lo malo de su propia esencia, y de sus accidentes (como dijimos en el docto pintor) y hecho arte y ciencia dello [...] antes como tal, sabrá distinguir y conocer adonde la naturaleza anduvo sabia, y adonde depravada, observando e imitando lo uno como enmendando y corrigiendo lo otro con la razón [...]" (*Diálogos*..., pp. 195-196). "[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás [...] Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor. Y cuando esto faltare o no se hallare con la belleza que conviene, viene admirablemente el valerse de las hermosas ideas que tiene adquiridas el valiente artífice [...] De manera, que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural y de lo natural a

las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto". (*Arte...,* p. 275). El procedimiento imitativo caracterizado por la acción selectiva, correctora e idealizadora, que procede estudiando el natural, discriminando lo mejor y más perfecto, bien del propio natural, bien de obras artísticas precedentes, y bajo el auspicio de la razón, la prudencia, los preceptos aprendidos y el juicio crítico adquirido.

[28] "Digo pues que la Pintura nos dice las cosas, y nos la representa por tres modo. Es a saber, o con igualdad precisa y semejanza verdadera, o con desigualdad, y semejanza proporcional, o con metáforas, en esta manera. Si se pintare un Cristo crucificado de la grandeza de un hombre, diremos que es igual, y semejante a Cristo crucificado; igual, porque es de la misma grandeza; semejante, porque está crucificado en el mismo modo y forma que Cristo lo estuvo; y cuando lo pintamos mayor o menor, diremos que es semejante proporcional, pero no igual; y deste ejemplo se coligirán todas las cosas y conceptos. El metafórico es expresar sus conceptos con figuras, como es pintar a Dios Padre en forma de un venerable viejo [...]". (CARDUCHO, V., *Diálogos...,* pp. 347-348).

[29] Se corresponde con lo que hoy entendemos por técnicas generales de la pintura. En su definición y descripción la casuística de los materiales constituye un factor fundamental y decisivo para su respectiva delimitación.

[30] "Razón será hacer memoria de lo que pertenece al dorado de oro bruñido y mate, pues es anejo a la pintura, arroyo que salió deste mar e invención de pintores, para que no falte nada a nuestro intento". (PACHECO, F., *Arte...*, p. 503). Técnicas de carácter pictórico que, si bien no pertenecen específicamente al arte de la pintura, caen bajo su jurisdicción, tanto desde el punto de vista conceptual como sobre todo profesional, al corresponder su actividad a los pintores. En relación con el concepto metafórico arroyos de la pintura que emplea F. Pacheco en su discurso y cómo se correlaciona éste con la problemática socioeconómica y laboral del momento, véase el ámbito semántico-nocional [HD-18.1] (sección 3.3), y en concreto la nota 3.

[31] Resulta interesante el que este tipo de técnicas y de procedimientos se planteen en el discurso como opciones técnicas y metodológicas con las que cuenta el artífice a la hora de realizar sus obras, y no como opciones ideológicas concretas, sobre todo en lo que respecta a la disyuntiva entre pintar del natural, es decir, tomando a la naturaleza como modelo directo e inmediato, o mediante modelos y estampas. Generalmente, estos procedimientos suelen combinarse durante el proceso de realización de una misma obra, en función de la parte de la pintura o del tipo de motivo figurativo que se esté representando; se propugna, por tanto, una especie de metodología ecléctica, que buscar adecuar el procedimiento a la naturaleza y características de cada elemento representado. Por ejemplo, F. Pacheco recomienda realizar los paños por medio de maniquíes, ya que éste resulta un modo más fácil y práctico, al evitar el que éstos se muevan; mientras que, por lo que respecta a las partes del cuerpo humano -manos, pies, cabeza, etc.- se decanta sin duda por el natural. (*Arte...,* pp. 440). El natural, en cuanto modelo directo -aunque sea de esta forma parcial, como un medio y nunca como un fin en sí-, tiene mayor presencia y peso en el tratado de Pacheco que en el de Carducho, donde su papel como tal queda muy restringido y condicionado. [Sobre esta cuestión, véanse las notas 13 y 22 del ámbito [GF-24.] (sección 3.3)]. También este tipo de procedimientos y de técnicas se hace depender del género pictórico; así, para el retrato, la pintura por el natural constituye el procedimiento por excelencia, lo que no sucede, en cambio, con la pintura de historia.

[32] Este tipo de procedimiento no se utiliza sólo para la imitación de la realidad natural, sino para la representación de cualquier elemento o motivo figurativo, real o no, que se lleve a cabo siguiendo un patrón -o plantilla-, que sirve de modelo y guía. Por ejemplo, se suele utilizar para los adornos y elementos ornamentales, como los que se emplean en los bordados, tapicerías, etc. (V. *Arte...*, pp. 463 y ss.)

[33] Según Carducho, "tomar perfiles es cuando sobre la pintura se pone un papel aceitado, y por los términos se transparentan, se señala con lápiz en el mismo papel; y también se toma perfilando la Pintura con carmín, y puesto un papel encima, y apretado con la mano queda señalado el carmín en el papel (que después se pica para estarcirlo adonde se ha de pintar". (*Diálogos...*, pp. 385-386). Palomino nos deja una definición muy semejante: "Pasar con carmín, u otro color, a el óleo, todos los contornos de una pintura, para que se impriman en el papel, que se le impone, porque salgan más ajustados". (*Museo pictórico...,* vol. I, p. 678).

[34] F. Martínez define los "puntos" del siguiente modo: "Así llaman a unas pequeñas pinceladas, empleadas en la miniatura, y en el grabado. Hacenlos de varios modos: a saber, redondos y largos; los primeros son más propios para concluir; los largos hacen un trabajo muy tosco; pero cuando saben empastarlos con gusto, hacen mejor efecto". (*Diccionario...,* p. 344).

[35] Aunque no se especifica, parece ser un procedimiento consistente en pintar las sombras a partir de trazos pequeños, en vez de hacerlas unidas o empastadas: "Otros, siguiendo el modo del temple

antiguo, meten carnes y ropas de sus colores naturales; y hacen variedad de carnes y las oscurecen y realzan como la buena pintura a olio, cubriendo la vitela, si bien con colores delgados y de poco cuerpo, y no acaban con puntos ni tratizadas las sombras, sino unidas, como hace el natural". (*Arte*..., p. 454).

[36] "La pintura al fresco se hace sobre pared de ladrillo o piedra jaharrada con cal, y arena mezclada, y sobre ella otra más delgada, o estuque; y esto se llama entunicar, o tender; conveniéle el nombre de Pintura al fresco, porque se ha de hacer sobre esta túnica, estando fresca". (*Diálogos*..., p. 380).

[SU] **LOS MEDIOS MATERIALES: EL UTILLAJE DEL PINTOR** **E**

[SU-38] **MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS**

[SU-38.1] ***<conceptos generales>***

[SU-38.1/j] MATERIALES (Car.)

[SU-38.2] ***<materiales sobre los que se pinta*: soportes>*** [SU-38.2.1/j]

[SU-38.2.1] ***<conceptos generales>***

[SU-38.2.1/j] MATERIALES SOBRE LOS QUE SE PINTA /Car./

[SU-38.2.2] ***<tipos de soportes>***

[SU-38.2.2/j] LÁMINA

[SU-38.2.2/l] PARED

[SU-38.2.2/l.j] PARED DE LADRILLO

[SU-38.2.2/l.l] PARED DE PIEDRA

[SU-38.2.2/l.n] PARED DE YESO

[SU-38.2.2/n] PIEDRA

[SU-38.2.2/n.j] PIZARRA

[SU-38.2.2/o] TABLA

[SU-38.2.2/o.j] TABLA DE BORNE (olio)

[SU-38.2.2/o.m] TABLA DE CEDRO (olio)

[SU-38.2.2/q] VIDRO

VIDRIO [act.]

<soportes textiles>

[SU-38.2.2/s] LIENZO

[SU-38.2.2/u] PAPEL

[SU-38.2.2/u.j] PAPEL TEÑIDO

[SU-38.2.2/u.j.j] PAPEL DE OLLÍN

[SU-38.2.2/u.j.l] PAPEL DE AZUL

[SU-38.2.2/u.j.n] PAPEL PARDO

[SU-38.2.2/w] RASO

[SU-38.2.2/y] SARGA (sargas)

[SU-38.2.2/z] SEDA

[SU-38.2.2/za] TAFETÁN

<soportes textiles para la iluminación>

[SU-38.2.2/zc] PERGAMINO

[SU-38.2.2/zf] VITELA

[SU-38.3] ***<materiales con los que se pinta*>*** [SU-38.3.1/J]

[SU-38.3.1] ***<conceptos generales>***

[SU-38.3.1/j] MATERIALES CON LOS QUE SE PINTA /Car./

[SU-38.3.1/j.j] MATERIA (3)

[SU-30.3.2] ***<substancias aglutinantes, adhesivas y diluyentes>***

[SU-30.3.2.1] ***<conceptos generales>***

[SU-30.3.2.2] ***<substancias aglutinantes de uso general>***

[SU-30.3.2.2/c] COLA

ENGRUDO

[SU-30.3.2.2/c.c] COLA DE RETAZO DE GUANTES

[SU-30.3.2.2/c.f] GISCOLA DE GUANTES

AJÍCOLA [Pal.]

[SU-30.3.2.2/c.j] COLA DE TAJADAS

<tipos de colas según sus características físicas>

[SU-30.3.2.2/c.l] COLA ESPESA

[SU-30.3.2.2/c.n] COLA FLACA

[SU-30.3.2.2/c.o] COLA FUERTE

[SU-30.3.2.2/c.q] COLA HELADA

[SU-30.3.2.3] ***<substancias aglutinantes para el óleo>***

[SU-30.3.2.3/c] ACEITE

AZEITE [ort.]

OLIO

[SU-30.3.2.3/c.c] ACEITE DE ESPLIEGO

[SU-30.3.2.3/c.f] ACEITE DE LINAZA

[SU-30.3.2.3/c.j] ACEITE DE NUECES

[SU-30.3.2.3/f] AGUARÁS

AGUARRÁS [act.]

[SU-30.3.2.3/j] PRETOLIO

[SU-30.3.2.3/l] TREMENTINA

[SU-30.3.2.4] ***<substancias aglutinantes para el temple>***

[SU-30.3.2.4/f] GOMA

[SU-30.3.2.4/f.c] GOMA ARÁBIGA

[SU-30.3.2.4/j] TEMPLA

[SU-30.3.2.4/j.c] TEMPLA DE COLA

TEMPLA DE ENGRUDO

[SU-30.3.2.4/j.f] TEMPLA DE GOMA Y AGUA (iluminación)

[SU-30.3.2.4/j.j] TEMPLA DE HUEVO

[SU-30.3.2.5] ***<substancias aglutinantes para el fresco>***

[SU-30.3.2.5/c] AGUA

[SU-30.3.3] ***<substancias secantes>***

[SU-30.3.3.1] ***<conceptos generales>***

[SU-30.3.3.1/s] SECANTE

[SU-30.3.3.2] ***<tipos de secantes>***

[SU-30.3.3.2/c] ACEITE GRASO DE AZARCÓN

[SU-30.3.3.2/m] SECANTE DE LITARGILLO
[SU-30.3.3.2/o] SECANTE DE VIDRIO
[SU-30.3.3.3] ***<componentes de los secantes>***
[SU-30.3.3.3/c] ALMARTAGA
ALMÁRTAGA [act.]
[SU-30.3.3.3/l] LITARGILLO
LITARGE [Pal.]
LITARGIRIO [Pal.]
[SU-30.3.3.3/o] VIDRIO MOLIDO
[SU-30.3.3.3/r] VITRIOLO (Pal.)
[SU-30.3.4] ***<pigmentos y materias colorantes>***
[SU-30.3.4.1] ***<conceptos generales>***
[SU-30.3.4.1/m] MATERIA DEL COLORIDO
COLORES (1)
[SU-30.3.4.2] ***<según su naturaleza>***
[SU-30.3.4.2/c] COLORES ARTIFICIALES
COLORES DE ALQUIMISTAS
colori fatti dagli alchimisti [it.]
[SU-30.3.4.2/j] COLORES NATURALES
COLORES MINERALES
[SU-30.3.4.3] ***<según su tolerancia al agua>***
[SU-30.3.4.3/c] colores que no ven l´agua
[SU-30.3.4.3/j] colores que pertenecen a l´agua
[SU-30.3.4.4] ***<según su coste>***
[SU-30.3.4.4/c] COLORES AUSTEROS
[SU-30.3.4.4/f] COLORES FLORIDOS
[SU-30.3.4.5] ***<según su aplicación en la imagen figurativa>***
[SU-30.3.4.5/c] colores de países y de árboles
[SU-30.3.4.6] ***<según su procedencia>***
[SU-30.3.4.6 /c] COLORES DE MINAS
COLORI DI MINIERI
[SU-30.3.4.7] ***<según su cualidad cromática y valor tonal>***
[SU-30.3.4.7/c] COLORES ALEGRES (1)
[SU-30.3.4.7/j] COLORES AMARILLOS
[SU-30.3.4.7/j.c] ANCORCA
ANCONA [ort.]
[SU-30.3.4.7/j.f] AZAFRÁN
[SU-30.3.4.7/j.j] GENULÍ
GENOLI [ort.]
GENOLI [ort.]
GENULI [ort.]
JENULI [ort.]

SANDARACA[1] [lat.]

[SU-30.3.4.7/j.l] JALDE

OROPIMENTE

OROPIMENTE [ort.]

OROPIMIENTO [ort.]

REJALGAR[2]

[SU-30.3.4.7/j.l.j] JALDE QUEMADO

[SU-30.3.4.7/j.l] OCRE

[SU-30.3.4.7/j.l.c] OCRE CLARO

[SU-30.3.4.7j.l.f] OCRE DE FLANDES

[SU-30.3.4.7/j.l.j] OCRE OSCURO

[SU-30.3.4.7/j.l.l] OCRE QUEMADO

[SU-30.3.4.7/j.n] ORNACHA [Car.]

HORNAZA [Pal.]

[SU-30.3.4.7/j.p] SIL ÁTHICO

[SU-30.3.4.7/l] COLORES AZULES

[SU-30.3.4.7/l.c] AÑIL

AÑIR [ort.]

ÍNDICO [ant.]

ÍNDIGO [Pal.]

ÍNDICO [it.]

[SU-30.3.4.7/l.f] AZUL DE CABEZA

[SU-30.3.4.7/l.j] AZUL DE TRAPILLO (Car.)

TRAPITO AZUL [Car.]

[SU-30.3.4.7/l.l] CENIZAS (AZULES)

AZUL BAXO

AZUL DE CENIZAS

AZUL DE COSTRAS [Pal.]

AZUL VERDE [Pal.]

CELESTE [Pal.]

COSTRAS [Car.]

VERDEMAR [Pal.]

[SU-30.3.4.7/l.l.c] AZUL DE SANTO DOMINGO

AZUL CENIZAS DE SEVILLA [Car.]

AZUL FINO [Pal.]

[SU-30.3.4.7/l.n] ESMALTE (2) (fresco)

[SU-30.3.4.7/l.p] ESMALTÍN

[SU-30.3.4.7/l.r] ORCHILLA

ORCHILA [ort.]

URCHILLA

[SU-30.3.4.7/l.t] ULTRAMARINO

[1] Covarrubias (*Tesoro..., ob. cit.*) afirma que se trata de la denominación griega de *rejalgar.*

[2] Véase la nota anterior.

ULTRAMARO

[SU-30.3.4.7/n] COLORES BLANCOS

[SU-30.3.4.7/n.c] ALBAYALDE

[SU-30.3.4.7/n.c.c] ALBAYALDE DE VENECIA°

<blancos para el fresco>

[SU-30.3.4.7/n.f] BLANCO DE CAL

BLANCO DE ESTUQUE [Pal.]

ESTUQUE [Car.]

[SU-30.3.4.7/n.f.c] BLANCO DE LA CAL DE MARCHENA

[SU-30.3.4.7/n.f.f] BLANCO DE LA CAL DE PORTUGAL

[SU-30.3.4.7/n.m] MELINO

TIERRA MELINA

[SU-30.3.4.7/n.v] YESO MUERTO (sargas)

[SU-30.3.4.7/o] COLORES COLORADOS

[SU-30.3.4.7/o.c] ALBÍN (fresco)

[SU-30.3.4.7/o.f] ALMAGRA

TIERRA ROJA

ALMAGRE [act.]

[SU-30.3.4.7/o.f.c] ALMAGRA DE LEVANTE

[SU-30.3.4.7/o.j] AZARCÓN

[SU-30.3.4.7/o.j.c] AZARCÓN DE LA TIERRA (sargas)

[SU-30.3.4.7/o.l] BERMELLÓN

[SU-30.3.4.7/o.l.c] BERMELLÓN ARTIFICIAL

[SU-30.3.4.7/o.l.f] BERMELLÓN MINERAL

BERMELLÓN NATURAL

[SU-30.3.4.7/o.n] BRASIL (sargas)

[SU-30.3.4.7/o.o] CARMÍN

[SU-30.3.4.7/o.o.c] CARMÍN FINO °

[SU-30.3.4.7/o.o.f] CARMÍN DE FLORENCIA°

[SU-30.3.4.7/o.o.j] CARMÍN DE HONDURAS

[SU-30.3.4.7/o.o.l] CARMÍN DE INDIAS

[SU-30.3.4.7/o.q] MINIO /ant./

[SU-30.3.4.7/o.s] PURPURISO /ant./

[SU-30.3.4.7/o.u] SANDIER /ant./

[SU-30.3.4.7/o.w] SINABARIS /ant/

SANGRE DE DRAGÓN [Pal.]

[SU-30.3.4.7/o.y] TIERRA SINÓPIDE PÓNTICA /ant./

<rojos para el fresco>

[SU-30.3.4.7/o.z] PABONAZO (Car.)

PAVONAZO [ort.]

[SU-30.3.4.7/o.z.c] PABONAZO DE INGLATERRA

[SU-30.3.4.7/o.z.f] PABONAZO DE SAL

[SU-30.3.4.7/q] COLORES MORADOS

[SU-30.3.4.7/r] COLORES NEGROS
[SU-30.3.4.7/r.c] ATRAMENTO
[SU-30.3.4.7/r.f] CARBÓN ORDINARIO
NEGRO DE CARBÓN [Pal.]
[SU-30.3.4.7/r.n] COLORES OSCUROS
[SU-30.3.4.7/r.n.c] ESPALTO
CARNE MOMIA [Pal.]
[SU-30.3.4.7/r.n.f] SOMBRA (1)
[SU-30.3.4.7/r.n.f.c] SOMBRA DE HUESO
NEGRO DE HUESO NEGRO
[SU-30.3.4.7/r.n.f.f] SOMBRA DE ITALIA
SOMBRA DE VENECIA
[SU-30.3.4.7/r.q] NEGRO DE BAÑO
[SU-30.3.4.7/r.s] TIERRA NEGRA
[SU-30.3.4.7/s] COLORES VERDES
[SU-30.3.4.7/s.c] CARDENILLO
VERDE CARDENILLO [Car.]
[SU-30.3.4.7/s.f] ENCORCA
[SU-30.3.4.7/s.j] ROJO DE VITRIOLO
CAPARROSA VERDE
[SU-30.3.4.7/s.l] VERDACHO
[SU-30.3.4.7/s.n] VERDE GRANILLO
VERDE VEJIGA [Car.] (iluminaciones)
[SU-30.3.4.7/s.o] VERDE MONTAÑA
VERDEMONTAÑA [ort.]
[SU-30.3.4.7/s.q] VERDE TERRA
VERDETERRA [ort.]

[SU-30.3.4.8] ***<según sus propiedades o condiciones físicas>***
[SU-30.3.4.8/c] colores líquidos
[SU-30.3.4.8/j] COLORES SECOS
PASTELES

[SU.30.3.4.9] ***<materias colorantes para dibujar>***
[SU-30.3.4.9/c] CARBÓN
[SU-30.3.4.9/c.m] CARBÓN DE MIMBRE
<para el realce>
[SU-30.3.4.8/f] CLARIÓN
[SU-30.3.4.8/j] YESILLO

[SU-30.4] ***<materiales asociados a técnicas y procedimientos específicos>***
[SU-30.4.1] ***<materiales para el aparejado>***
[SU-30.4.1.1] ***<aparejo y tipos de aparejo>***
[SU-30.4.1.1/c] APAREJO
EMPRIMACIÓN

EMPRIMADURA

<tipos de aparejos según sus componentes>

[SU-30.4.1.1/c.c] APAREJO DE BARRO

[SU-30.4.1.1/c.f] APAREJO DE CENIZA

[SU-30.4.1.1/c.j] APAREJO DE HARINA

[SU-30.4.1.1/c.l] APAREJO DE YESO

[SU-30.4.1.1/c.n] EMPRIMACIÓN A OLIO

[SU-30.4.1.1/c.o] ESTUQUE

[SU-30.4.1.2] ***<materiales y substancias componentes de los aparejos>***

[SU-30.4.1.2/c] ACEITE DE LINAZA

[SU-30.4.1.2/f] AJO MOLIDO

[SU-30.4.1.2/J] ALMAGRA COMÚN

[SU-30.4.1.2/l] ALUMBRE

AGUA DE ALUMBRE [Car.]

[SU-30.4.1.2/n] BARRO DE SEVILLA

[SU-30.4.1.2/p] CAL

[SU-30.4.1.2/p.l] CAL MUERTA

[SU-30.4.1.2/p.n] CAL NEGRA

[SU-30.4.1.2/r] COLA

[SU-30.4.1.2/t] GACHA DE HARINA

GACHA DE HARIJAS

[SU-30.4.1.2/v] HIEL DE VACA

[SU-30.4.1.2/x] MIEL

[SU-30.4.1.2/z] YESO

[SU-38.4.2] ***<materiales para el acabado>***

[SU-38.4.2.1] ***<materiales para el acabado de la pintura al óleo>***

[SU-38.4.2.1/c] BARNIZ

[SU-38.4.3] ***<materiales específicos para la iluminación>***

[SU-38.4.3/m] ORO

[SU-38.4.3/m.m] PAN DE ORO

[SU-38.4.3/m.o] ORO MOLIDO

[SU-38.4.3/ñ] PLATA

[SU-38.4.3/ñ.c] PLATA MOLIDA

<materiales para moler el oro>

[SU-38.4.3/p] SOLIMÁN CRUDO

[SU-38.4.4] ***<materiales específicos del mosaico>***

[SU-38.4.4/j] tesela [s.t.]

[SU-39] **INSTRUMENTOS PICTÓRICOS** **E**

[SU-39.1] ***<conceptos generales>***

[SU-39.1/c] INSTRUMENTO

INSTRUMENTO [it.]

[SU-39.1/c.c] INSTRUMENTOS DEL COLORIDO /Ces./

[SU-39.1/c.f] INSTRUMENTOS DEL DIBUJO /Ces./

[SU-39.2] ***<objetos y útiles del pintor >***

[SU-39.2.1] ***<útiles para el dibujo>***

[SU-39.2.1/c] LÁPIZ

[SU-39.2.1/c.k] LÁPIZ COLORADO

[SU-39.2.1/c.m] LÁPIZ NEGRO

oscura hematite [ret.] [Ces.]

[SU-39.2.1/j] PLOMO SUTIL

[SU-39.2.1/l] PLUMA

[SU-39.2.1/o] TOCA LÁPIZ

LAPICERO [Pal.]

[SU-39.2.1/q] útil para borrar [s.t.]

[SU-39.2.2] ***<útiles para pintar>***

[SU-39.2.2.1] ***<generales>***

[SU-39.2.2.1/c] CABALLETE

[SU-39.2.2.1/s] TIENTO

[SU-39.2.2.1/u] TRAPITO

[SU-39.2.2.2] ***<útiles para la mezcla de colores>***

[SU-39.2.2.2/m] TABLÓN

PALETA

TABLOZA

[SU-39.2.2.3] ***<brochas y pinceles: tipos y componentes>***

[SU-39.2.2.3/c] BROCHA

BORCHA [ort.]

[SU-39.2.2.3/f] PINCEL (2)

PINZEL [ort.]

[SU-39.2.2.3/f.c] PINCEL DE PUNTA

<según sus propiedades táctiles>

[SU-39.2.2.3/f.f] PINCEL ÁSPERO

[SU-39.2.2.3/f.j] PINCEL BLANDO

[SU-39.2.2.3/f.l] PINCEL SUAVE

<según su tamaño>

[SU-39.2.2.3/f.n] PINCEL GRANDE

PINCELOTE [Pal.]

[SU-39.2.2.3/f.o] PINCEL PEQUEÑO

PINCELITO [Pal.]

<según el tipo de pelo>

[SU-39.2.2.3/f.q] PINCEL DE CABRA
[SU-39.2.2.3/f.s] PINCEL DE MELONCILLO
[SU-39.2.2.3/f.u] PINCEL DE PELO DE ARDILLA
[SU-39.2.2.3/f.w] PINCEL DE PELO DE PERRO
[SU-39.2.2.3/f.x] PINCEL DE PEXE
PINCEL DE PEJE [act.]
[SU-39.2.2.3/f.z] PINCEL DE SEDAS
[SU-39.2.2.3/f.z.f] ESCOBILLA
[SU-39.2.2.3/f.za] PINCEL DE TURÓN
[SU-39.2.2.3/f.zf] PINCEL DE VERO

<componentes de las brochas y pinceles>

[SU-39.2.2.3/j] CAÑÓN
[SU-39.2.2.3/j.c] CAÑÓN DE BUITRE
[SU-39.2.2.3/j.f] CAÑÓN DE CISNE
[SU-39.2.2.3/j.j] CAÑÓN DE GANSO
[SU-39.2.2.3/j.l] CAÑONCILLO DE HOJA DE LATA
[SU-39.2.2.3/n] TRINCHETA

[SU-39.2.2.4] ***<útiles para la preparación y conservación de los pigmentos>***

[SU-39.2.2.4/c] BROCHITA DE SEDA
[SU-39.2.2.4/f] CONCHA
SALSERETA
[SU-39.2.2.4/j] ESCUDILLA
ESCUDILLAS VEDRIADAS
TAZA VIDRIADA
[SU-39.2.2.4/l] LOSA
LOSA DE MOLER [Pal.]
PIEDRA DE MOLER [Pal.]
[SU-39.2.2.4/n] MACETA DE L´AGUA
[SU-39.2.2.4/o] MOLETA
[SU-39.2.2.4/q] PORCELANA

[SU-39.2.3] ***<objetos auxiliares para la mímesis y la representación figurativa>***

[SU-39.2.3./c] CUADRÍCULA
QUATRÍCULA [ort.] [Car.]
INSTRUMENTO MECÁNICO [M. An.]
RED
[SU-39.2.3./f] ESPEJO
SPECCHIO (Al.) [it.]
[SU-39.2.3./f.c] ESPEJO LLANO
SPECCHIO PIANO (Leo.) [it.]

[SU-39.2.3./l] ESTATUA
[SU-39.2.3./n] LIBRETE
[SU-39.2.3./o] MANIQUÍ
[SU-39.2.3./q] MODELO
[SU-39.2.4] ***< instrumentos para la copia>***
[SU-39.2.4/c] CUADRÍCULA
[SU-39.2.4/j] PAPEL ACEITADO
[SU-39.2.4/l] PATRÓN
[SU-39.2.5] ***<útiles para el aparejado y preparación de los soportes>***
[SU-39.2.5/c] BASTIDOR
[SU-39.2.5/f] CEDAZO
[SU-39.2.5/j] CUCHILLO
IMPRIMADERA [Pal.]
[SU-39.2.5/l] LIXA
LIJA [act.]
[SU-39.2.5/n] PIEDRA POMIZ
PIEDRA POMIS [ort.]
IEDRA PÓMEZ [Pal.]
[SU-39.2.6] ***<útiles asociados a técnicas específicas>***
[SU-39.2.6.1] ***<útiles para el esgrafiado>***
[SU-39.2.6.1/c] GRAFIO (Car.)

SECCIÓN 4. CORPUS CONCEPTUAL

MENU SALIR

SECCIÓN 4.1. CORPUS DE CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS

MENU SALIR

HH-16 CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS. PERIODIZACIÓN PICTÓRICO-ARTÍSTICA

MENU SALIR

HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística

descripción: categoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos relacionados con la periodización histórico-artística (conceptos historiográficos). En consecuencia, esta categoría nos aporta información sobre cómo se concibe y conceptualiza dicho dominio en lo que respecta a las fases de su evolución y desarrollo temporal y, por tanto, sobre los distintos periodos artísticos que se distinguen e identifican en la época que consideramos. En este sentido, es de destacar la adopción literal de la concepción historiográfica vasariana, tanto en lo que respecta a la división en periodos histórico-artísticos, con sus tres edades evolutivas progresivas de esquema biológico, como en lo que concierne al valor cualitativo que se le reconoce a cada uno de ellos. Se mantiene, pues, la visión sesgada de Vasari -que perdurará hasta el siglo XIX-, según la cual la historia del arte se desenvuelve entre dos focos fundamentales: la Antigüedad y la *rinascita*, rechazando el periodo de la Edad Media como una época válida desde el punto de vista creativo. De este modo, y según afirma Hellwig (1996, p. 79), los españoles no oponen a los italianos un modelo propio, al contrario de lo que ocurre en el contexto flamenco. La reflexión de nuestros teóricos se encamina, más bien -como se podrá comprobar en los distintos conceptos registrados-, a presentarnos un modelo de historia artística general y global, dentro de la cual el devenir histórico italiano y el español -con sus consiguientes logros y triunfos- quedan integrados en una misma unidad historiográfica, consiguiendo así con esta integración y subsiguiente equiparación dignificar y ensalzar la imagen del arte español.

Por otra parte, y más allá del sistema de las vidas como método historiográfico a partir del cual construir una historia artística -aspecto que sólo aparece en algunos momentos de los discursos, de forma anecdótica o como recurso informativo-, la biografía en cuanto esquema de pensamiento, esto es, la vida de los artistas -o de los personajes históricos relevantes- como criterio de indicación temporal y arco cronológico con el que marcar los diversos periodos, subyace al sistema de referencias que encontramos en las obras analizadas. Así, son frecuentes las alusiones al *tiempo de Giotto*, *tiempo del emperador Constantino*, *tiempo del Petrarca*, etc., cuando Pacheco o Carducho quieren situar al lector en un momento histórico concreto o quieren abarcar un espacio temporal determinado, lo cual va a condicionar, conjuntamente, una particular fraseología terminológica. Ahora bien, no es la vida del artífice y su actividad creativa el factor único que marca las características estilístico-formales de la época, sino que se percibe que las circunstancias contextuales de distinta índole -históricas, socioeconómicas, etc.- también inciden en la práctica artística y en sus manifestaciones estético-formales [v., por ejemplo, los registros conceptuales tiempo de godos y de longobardos o nuestros tiempos (1b)]. Así pues, nuestros teóricos son conscientes de las inevitables interrelaciones histórico-culturales y artísticas que existen.

Por otra parte, estos conceptos que aquí registramos también funcionan como categorías de clasificación historiográfica, ya que, además de ordenar y sistematizar el desarrollo histórico-temporal del arte, nos permiten clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje temporal y en un esquema secuencial. De esta manera, el propio ejercicio reflexivo, que sólo se inicia en nuestro país de un modo específico y consistente en la época que consideramos, va generando sus instrumentos epistemológicos con los que llevar a cabo la conceptualización teórica. A su vez, puesto que se trata de conceptos clasificatorios connotados, y, por tanto, marcados semánticamente con una serie de valores críticos, la atribución de los diversos aspectos de la realidad pictórico-artística a alguno de estos tiempos o periodos históricos entraña implícita -o también explícitamente- un juicio de valor y una evaluación positiva o negativa de dicho

aspecto clasificado. Considérese, por ejemplo, la distinta estimación que presupone hablar de un *pintor antiguo* (perteneciente a la antigüedad clásica) y de un *pintor viejo* (ubicado en la época medieval). Por eso, estas categorías de clasificación historiográfica también funcionan como categorías de calificación crítica en los discursos de enjuiciamiento. Además, y siguiendo también en este sentido el modelo historiográfico vasariano, estas etapas del devenir histórico-artístico también quedan asociadas a determinadas maneras y estilos, por lo que mantienen igualmente una estrecha vinculación con los criterios de clasificación estilística.

Por consistencia con el tipo de conceptos estudiados, el criterio de ordenación adoptado en esta categoría ha sido el secuencial cronológico. Para las cuestiones relativas a la conformación, articulación y concepción de este ámbito, consúltense las subcategorías específicas y los conceptos registrados.

Desde el punto de vista terminológico, además del sistema de referencias e indicaciones temporales apuntado, la conformación del ámbito viene dada por dos aspectos claves: la especialización del léxico general para designar estos conceptos historiográficos (expresiones terminologizadas), ya que no existen intentos de creación neológica para nombrar de manera específica los diversos periodos histórico-artísticos; y la traducción literal de la fraseología que ya los italianos venían utilizando para la designación de la misma categoría de conceptos, lo cual va a dar lugar a la conformación de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos.

Lo que sí cabe destacar es la mayor codificación y formalización terminológica que nos ofrece el texto de Carducho [*primera edad de la pintura moderna*, *segunda edad*, etc.], traducción literal a su vez de los términos vasarianos, frente a la absoluta recurrencia a los deícticos que encontramos en Pacheco [*nuestros tiempos*, *aquella edad*, etc.] Probablemente, la sistematización explícita que realiza Carducho de la historia pictórico-artística, ausente en la obra de Pacheco -pese a que subsista implícitamente en ella el mismo esquema de pensamiento-, condicione también este mayor rigor en la codificación terminológica. No existe, por tanto, entre nuestros teóricos una terminología caracterizadora de índole estilística por lo que a periodización histórico-artística se refiere; no se trata, todavía, de periodos estilísticos explícitos -como ocurrirá posteriormente, a partir de la identificación que tendrá lugar entre la terminología historiográfica y la terminología estilística-, sino de épocas temporales, si bien éstas quedan asociadas indefectiblemente a determinadas categorías estético-formales, a determinadas maneras, asumidas igualmente del modelo vasariano. En relación con este aspecto, consúltense el ámbito semántico-nocional [SM-36.2.6.1] *Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas*. En el contexto seiscentista, las expresiones terminológicas hacen referencia, fundamentalmente, a dos cosas: a la situación temporal del que habla respecto del periodo sobre el que habla -uso de los deícticos-, o a la ordenación cronológica y evolución secuencial progresiva que preside la concepción historiográfica general. Esto es: organización de la historia en función del sujeto activo y de su actualidad, y ordenación en fases evolutivas.

En cuanto al tipo de construcción terminológica, se observa una preferencia por la determinación de las categorías básicas tiempo o edad, de acuerdo con el criterio de referencias ya mencionado -deíctico [*nuestros tiempos*], biográfico o mediante genitivo de especificación [*tiempo de Giotto*] y evolutivo-secuencial [*primera edad de la pintura antigua*]-, lo que va a dar lugar a un predominio de términos compuestos y de unidades fraseológicas.

Por su parte, la conversión de estas categorías nominales en adjetivos [*antigüedad* -- *antiguo*] y su empleo sintagmático como determinantes de otras nociones ["pintor de la tercera edad"] es lo que hace viable, entre otras cosas, su desarrollo como categorías de clasificación historiográfica, actuando a su vez, y en virtud de la función calificativa que pueden desempeñar, como términos críticos. Para más información sobre este tipo de atributos de clasificación historiográfica, consúltese el ámbito [AB] *Sistema atributivo pictórico-artístico* y, concretamente, la subcategoría [AB-1.1.1] *Atributos de clasificación historiográfica o cronológica.*

Por lo que respecta al estado de terminologización que presenta este ámbito, el uso recurrente de expresiones tomadas del léxico general y del uso coloquial, donde también se utilizan de una manera habitual pero sin un significado especializado, hace difícil reconocer la especificidad terminológica de esta área. No obstante, debemos concluir que existe. Este carácter específico no procede, sin embargo, del proceso de codificación terminológica que generalmente se encuentra unido a las definiciones estipulativas de los conceptos (Sager (1990), p. 95), sino que viene dado, fundamentalmente, por factores de tipo pragmático: la frecuencia con la que estas expresiones se utilizan en la designación de unos mismos conceptos suficientemente delimitados en la dimensión cognoscitiva artística, y el consenso implícito que caracteriza dicho uso, ya que estas expresiones aparecen en casi todos los discursos consultados. Ahora bien, se trata de una especificidad restringida desde el punto de vista temporal, válida únicamente en el periodo que consideramos: la evolución posterior, con el

surgimiento y consolidación de los términos estilísticos en función historiográfica, dejará obsoleto e inoperativo dicho sistema de designaciones. Podríamos hablar, por tanto, de una terminología preliminar o intermediaria [v. Vocabulario preliminar y fluctuante] que permite ir fijando los conceptos en la estructura epistemológica, aunque después no se consolide como tal.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo)
SUBCLASES	HH-16.1 Conceptos temporales generales HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : determinación deíctica; determinación por genitivo de especificación; determinación de carácter evolutivo-secuencial; expresiones generales en función terminológica; expresiones terminologizadas; traducción de la fraseología italiana; especialización del léxico general; figuras y recursos retóricos (literarización). TERMINOLOGIZACIÓN : vacíos terminológicos; neologismos semánticos (Carducho); vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho).

HH-16.1 Conceptos temporales generales

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos temporales generales, esto es, aquéllos que no constituyen periodos histórico-artísticos concretos, que pueden ser aplicables a cualquier ámbito del saber o de la actividad, y que, como tales, se utilizan en el dominio pictórico-artístico para la conceptualización de su propio desarrollo histórico, así como para la conformación de su esquema secuencial temporal. Su condición de conceptos historiográficos dependerá de su mayor o menor consistencia nocional y de su definición como tales en el contexto de la teoría artística. Para las cuestiones relativas a este ámbito y sus características terminológicas, consúltese la [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística
SUBCLASES	TEMPO TIEMPO (1)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general.

HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos temporales específicos del dominio pictórico-artístico (conceptos historiográficos), esto es, los conceptos temporales desarrollados de manera particular para su propia conceptualización histórico-temporal. Podemos considerar dos categorías, que se corresponden con los dos subgrupos básicos en los que hemos divido este ámbito: los generales y los periodos histórico-artísticos propiamente dichos, es decir, los periodos concretos a los que se les reconoce en el contexto que consideramos una cierta entidad distintiva e individualizadora, tanto en lo que respecta a la concepción y ejercicio de la actividad artística como en lo que concierne a las categorías estilístico-formales predominantes. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16] y las diversas subcategorías específicas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística
SUBCLASES	HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos

RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	Nivelador : tipo de término. Propiedades lingüísticas : véase la categoría general [HH-16] TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos (Carducho); vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho).

HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos temporales artísticos de carácter general, esto es, los conceptos temporales desarrollados de manera particular para la conceptualización histórico-secuencial de las artes, que pertenecen, pues, de manera específica a este dominio y a su teoría, pero que no constituyen periodos histórico-artísticos concretos, como puedan ser Antigüedad o Trecento. Significativamente, la totalidad de esta subcategoría está constituida por conceptos formulados en el discurso de Carducho, indicador evidente del tipo de reflexión historiográfica explícita llevada a cabo por el autor italiano -lo que repercute, a su vez, en el empleo de una terminología más formalizada-, en contraste con el discurso de Pacheco, donde los conceptos historiográficos aparecen al hilo de otras reflexiones o argumentaciones. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltense las categorías [HH-16] y [HH-16.2].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura
SUBCLASES	EDAD (1b) (Car.) EDADES DE LA PINTURA (Car.) edades de la pintura (Ces.) edades de la pintura (Pac.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) era (1b) (Car.) ETÀ (Vs.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

	CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : léxico general especializado; traducción italiana; expresiones generales en función terminológica; expresiones terminologizadas. TERMINOLOGIZACIÓN : vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho); neologismos semánticos (Carducho).

HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos temporales específicos del dominio artístico (conceptos historiográficos), esto es, los periodos histórico-culturales concretos a los que se les reconoce en el contexto que consideramos una cierta entidad distintiva e individualizadora en lo que concierne tanto a la concepción y ejercicio de la actividad artística como a las categorías estilístico-formales predominantes. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltense las categorías [HH-16], [HH-16.2] y las subcategorías específicas. En relación con la división histórica y la secuenciación temporal del dominio pictórico-artístico, consúltense además los registros conceptuales edad (1b) (Car.) y edades (de la pintura) (Car.)

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura
SUBCLASES	HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase la categoría general [HH-16]. TERMINOLOGIZACIÓN : empleo de una terminología codificada (Carducho); neologismos semánticos (Carducho); vocabulario preliminar y fluctuante.

HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) en los que se divide la Antigüedad (1a), entendida ésta como un periodo amplio que incluye tanto la Edad Antigua propiamente dicha como la Edad Media. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16] y las subcategorías específicas. En relación con la división histórica y la secuenciación temporal del dominio pictórico-artístico, consúltense además los registros conceptuales edad (1b) (Car.) y edades (de la pintura) (Car.)

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos
SUBCLASES	ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1a) ANTIGÜEDAD (1b) barbare nazioni (tempi) (Vs.) Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa mítico-religiosa (s.t.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; expresiones generales en función terminológica; determinación de carácter evolutivo-secuencial; determinación por genitivo de especificación; determinación deíctica; léxico general especializado;

	recursos retóricos (Céspedes); traducción de la fraseología italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : vacíos terminológicos; vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho).

HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) en los que se considera dividida la denominada nuestra edad (v.) o Edad Moderna del arte, la cual se inicia, de acuerdo con el esquema vasariano, en el Trecento italiano. Por lo que respecta a esta época, aunque se mantiene como en el resto del ámbito el modelo historiográfico de Vasari, las reflexiones de nuestros teóricos llegan a ser más personales, sobre todo en lo que concierne a la tercera edad de la pintura moderna (v.) y a esa última etapa que ellos denominan nuestros tiempos [v. nuestros tiempos (1b)], ya que éste constituye el periodo en el que España se incorpora de manera plena al movimiento renacentista y, por tanto, a lo que se conceptúa como modernidad artística.

Observamos también una distinción entre los llamados nuestros tiempos (1a) (v.) en sentido amplio, que abarcaría todo el nuevo periodo desde el inicio de la *rinascita* hasta la actualidad de los que escriben, contrapuesta, pues, como tal periodo al tiempo medio o Edad Media (v.); y la época más próxima y contemporánea a los autores, también denominada nuestros tiempos (1b) (v.), y que se correspondería con el primer tercio del siglo XVII; una época que, pese a mantener vigentes numerosas características estilístico-formales de las últimas décadas del siglo anterior, es percibida y sentida ya por los autores como diferente.

En el contexto de este periodo, la reflexión teórica destaca especialmente los años vinculados a la figura de Carlos V, una época de florecimiento artística, marcada por la presencia de artistas extranjeros en nuestro país que contribuirán a incrementar la influencia italianizante, en la que se sitúan las principales glorias artísticas, y que se pone en paralelo con el esplendor del Cincuecento italiano, estableciéndose así una especie de equivalente español de la *terza età* dentro de un modelo historiográfico que pretende ser global e integrador [v. tiempo del emperador Carlos V]

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltense las categorías [HH-16], [HH-16.2] y las subcategorías específicas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos
SUBCLASES	AQUEL TIEMPO (1b) Edades de la pintura moderna (faceta) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) NOSTRA ETÁ (Dol.) NUESTRA EDAD NUESTROS TIEMPOS (1b) PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) secolo che noi viviamo (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)

	siglo de oro que gozó Italia (Pac.) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERZA ETÀ (Vs.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; determinación de carácter evolutivo-secuencial; determinación por genitivo de especificación; determinación deíctica; figuras y recursos retóricos; léxico general especializado; traducción de la fraseología italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos (Carducho); vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho).

Edades de la Antigüedad (1a) (faceta)

descripción: marca de faceta. En relación con la estructura conceptual y relacional, así como para lo concerniente a las características terminológicas de esta subcategoría, véase el registro [HH-16.2.2.1] *Antigüedad (1a) y edades antiguas* . Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas
SUBCLASES	ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1b) Edades de la pintura antigua (faceta) etapa mítico-religiosa (s.t.) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) tiempo medio VECCHIO (tempo) (Vs.)

RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [HH-16.2.2.1] TERMINOLOGIZACIÓN : véase [HH-16.2.2.1]

Edades de la pintura antigua (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Puesto que se trata de una categoría sistematizada por el propio V. Carducho, para una descripción más detallada, consúltese el registro conceptual edades de la pintura antigua (Car.). Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características de este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	Edades de la Antigüedad (1a) (faceta)
SUBCLASES	PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) subetapas de constitución pictórica (faceta) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : determinación de carácter evolutivo secuencial; términos inferidos; léxico general especializado; traducción italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : vacíos terminológicos; vocabulario preliminar y fluctuante; empleo de una terminología codificada (Carducho).

Edades de la pintura moderna (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) en los que se considera dividida la Edad Moderna [v. nuestra edad] en el periodo que consideramos. Aunque su enunciado, con el fin de mantener la articulación estructural en torno a nuestro núcleo epistémico básico, hace referencia explícita a las edades de la pintura, los periodos temporales registrados se extienden al resto de las artes, como muy bien queda explicitado en le modelo historiográfico propuesto por Vasari. Asimismo, puesto que se trata de una categoría sistematizada por el propio V. Carducho, para más información consúltese el registro conceptual edades de la pintura moderna (Car.). En relación con las características terminológico-conceptuales de esta subcategoría, véase también el registro [HH-16.2.2.2]. Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características, de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas
SUBCLASES	AQUEL TIEMPO (1b) NUESTROS TIEMPOS (1b) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) TERZA ETÀ (Vs.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEÓRICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [HH-16.2.2.2] TERMINOLOGIZACIÓN : véase [HH-16.2.2.2]

Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica los periodos históricos en los que considera dividida la Edad Media por lo que respecta al devenir artístico. En relación con el concepto historiográfico de Edad Media en la época analizada, consúltese el registro conceptual tiempo medio. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características de este ámbito, véase la categoría general [HH-16] y la subcategoría [HH-16.2.2.1].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	Edades de la Antigüedad (1a) (faceta)
SUBCLASES	barbare nazioni (tempi) (Vs.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo pre-Cimabue (Ces.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEÓRICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; determinación por genitivo de especificación; traducción de la fraseología italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : vacíos terminológicos; vocabulario preliminar y fluctuante.

Subetapas de constitución pictórica (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica aquellas etapas que, siguiendo la sistematización de Plinio (*Historia Natural*), se describen como las que dan lugar a la plena conformación y desarrollo del arte de la pintura como tal, es decir, según éste se conoce y entiende en la contemporaneidad de los discursos analizados (s. XVII). Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [HH-16] y la subcategoría [HH-16.2.2.1].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	Edades de la pintura antigua (faceta)
SUBCLASES	etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)

	T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEÓRICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. TERMINOLOGIZACIÓN : vacío terminológico.

Subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) correspondientes al denominado aquel tiempo (1b) (v.), esto es, la época perteneciente ya a la modernidad artística pero temporalmente más alejada de la contemporaneidad de los autores considerados. Para más información sobre este concepto, consúltese dicho registro conceptual. En relación con las características conceptuales y terminológicas de esta subcategoría, véase también el registro [HH-16.2.2.2]. Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	Edades de la pintura moderna (faceta)
SUBCLASES	fortunada edad del gran Augusto (Ces.) PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEÓRICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [HH-16.2.2.2] TERMINOLOGIZACIÓN : véase [HH-16.2.2.2]

Subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta)

descripción: marca de faceta que agrupa y clasifica los periodos histórico-artísticos (conceptos historiográficos) que se reconocen o identifican en el contexto temporal de la primera edad de la pintura moderna (v.) Para las cuestiones relativas a esta primera etapa de la modernidad artística, consúltese dicho registro conceptual. En relación con las características conceptuales y terminológicas de esta subcategoría, véase también [HH-16.2.2.2]. Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [HH-16].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
SUBCLASES	TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; determinación por genitivo de especificación; traducción de la fraseología italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : vacíos terminológicos; vocabulario preliminar y fluctuante.

GF-23 FACULTADES DE LOS PINTORES Y CONCEPTOS RELACIONADOS CON LA NATURALEZA ARTÍSTICA

MENU SALIR

GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística

descripción: categoría en la que se ordenan y clasifican los conceptos relacionados con las facultades y destrezas -generales o específicas, adquiridas o innatas- que se requieren de los artífices [GF-23.1], así como los conceptos psico-espirituales, de carácter abstracto y teórico, relativos a su naturaleza, índole y condición en cuanto individuos singulares [GF-23.2]. Esta categoría nos ofrece, pues, información sobre la concepción que se tiene de los artistas, ya que en virtud de cuál sea ésta, se les exigirá y valorará unas aptitudes u otras; sobre cómo se entiende el propio proceso de creación pictórica; y, a su vez, información sobre cómo se conceptúa la naturaleza artística en sí misma, si innata o adquirida, reprimible o irrefrenable, racional o intuitiva.

Desde el punto de vista nocional, la diversidad de facultades y destrezas que aparece en los discursos se articula en torno a dos criterios de clasificación. **1.** En primer lugar, en virtud de su grado de especificidad, por lo que, junto a las facultades propiamente pictórico-artísticas, encontramos facultades y destrezas generales, susceptibles de ser aplicadas en otros ámbitos de la actividad humana, y que como tales también se reconocen entre las habilidades que pueden o deben tener los artífices, aunque adecuadas y definidas según las particularidades concretas del dominio pictórico. **2**. En segundo lugar, en virtud de su naturaleza y condición. Desde este último punto de vista, hemos podido identificar -sino definidas explícitamente en los discursos, sí implícitamente consideradas- varias clases de facultades, estrechamente vinculadas, a su vez, a la propia condición multiforme de la actividad pictórica: ejercicio ideativo-especulativo, intelectivo, creativo, expresivo y empírico-manual, que requiere del artista, además, un cierto grado de sensibilidad y gusto estético. A estos tipos de destrezas responde, fundamentalmente, la articulación del ámbito [GF-23.1], como se puede comprobar consultando dicho registro o bien su representación gráfica bien la sección 3.3. Para lo relativo a la condición y características de estos tipos de facultades, véanse las subcategorías específicas.

No obstante, queremos destacar a modo de valoración general dos aspectos. **1.** Por un lado, la presencia mayoritaria en los discursos de las facultades de orden intelectivo-espiritual, frente a las de carácter manual o físico, tanto en lo que respecta al juicio crítico como en lo que concierne a la reflexión propiamente teórica en torno a ellas. Confróntese, por ejemplo, el diferente desarrollo nocional de las subcategorías [GF-23.1.2.2] y [GF-23.1.2.4]. Esto no quiere decir, sin embargo, que no se valore y se requiera del artífice este tipo de destrezas; todo lo contrario, nuestros autores propugnan un modelo de artista integral que debe aunar todos los conocimientos implicados en el ejercicio de la actividad pictórica: teórico-especulativo, literario-cultural, tecnológico, práctico y estético-sensitivo, otorgándole una importancia significativa a la formación propiamente técnica relacionada con la ejecución material. Pero sí nos da idea de cómo el prurito de la condición intelectual de los artífices y de la propia pintura prevalece en el sistema valorativo de nuestros autores y de la época en general. No en balde, es esta condición la que sitúa a los pintores en la categoría de los hombres cultos, intelectuales y eruditos, y a la pintura en el conjunto de las artes liberales. Un criterio valorativo, pues, en el que confluyen los presupuestos más idealistas del humanismo, en lo que se refiere a su estimación del conocimiento y del saber cultural e intelectual, y las connotaciones más pragmáticas de índole socioeconómica relacionadas con la defensa de la pintura [v. el registro [M-3.2.1] *Defensa de la pintura*]. **2**. Por otro lado, creemos interesante señalar también la presencia de todo un conjunto de facultades de carácter ambivalente o polivalente, tanto en lo que respecta a su propia naturaleza y condición -en las que lo intelectivo, físico, sensorial, sensitivo, etc. resulta difícil de disociar-; como en lo que concierne a las funciones que, en cuanto tales destrezas, se les atribuye en el proceso de creación y producción pictórica.

Por su parte, y junto a la dualidad tópica entre las capacidades intelectuales y las empírico-físicas que rige en el sistema valorativo de los diversos aspectos de la disciplina pictórica -imágenes, artistas, etc.-, se advierte que el sistema de evaluación crítica que maneja la teoría artística a la hora de enjuiciar y estimar las capacidades de carácter intelectivo-espiritual de los artífices oscila entre varios parámetros complementarios, reconociendo su adecuación y conveniencia en cada caso o aspecto concreto del proceso de creación pictórica: **a)** el conocimiento de una preceptiva construida sobre reglas objetivas que garantizan y verifican científicamente la corrección de la imagen artística, todo

ello matizado por la prudencia y el buen sentido del artífice, que, previamente conformado, trasciende la rigurosidad y rigidez de las reglas; **b)** la capacidad de juicio estético, por el que se aprehende y percibe de manera más intuitiva aquella calidad de la obra no medible y cuantificable objetivamente, evaluable en función del placer que causa en el observador, y que se vincula a categorías estéticas más inasibles, como la hermosura, la gracia o la dulzura, y a los aspectos más sensoriales de la pintura, como el colorido y sus matizaciones cromáticas y lumínicas, un juicio que se encuentra mediado, asimismo, por un criterio crítico-estético adquirido, asimilado e interiorizado, que es el que también matiza la aplicación de las reglas y los procesos selectivos de la *mímesis* y la invención; **c)** a todo lo cual habría que añadir el conocimiento literario [v. noticia (2)], fundamental para la cultura humanista a la que se adscriben nuestros teóricos y para la concepción retórica de la pintura que prevalece bajo la doctrina seiscentista del *Ut Pictura Poesis*. Con todo, los criterios de juicio no se agotan aquí, también la ingeniosidad, la capacidad creativa e inventiva, la presteza de ingenio, el virtuosismo, etc.; en suma, todas aquellas capacidades más inconmensurables y que definen la genialidad del artista constituyen parte de ese sistema de evaluación crítica.

Asimismo, hay que destacar el conjunto de virtudes ético-morales y religiosas [GF-23.1.2.5] que también se demandan del artífice, en particular del artífice, y que se explican dentro del marco ideológico de la Contrarreforma a la que ambos autores -Pacheco y Carducho- se adscriben plenamente. Implica, en consecuencia, asumir como parte del discurso doctrinal la regulación de un *modus vivendi*, esto es, el establecimiento desde la propia reflexión teórica de unas actitudes y de unos hábitos comportamentales que son los que se consideran aptos y adecuados para el artista y para el desarrollo de su actividad, trascendiendo, pues, la teoría artística -de acuerdo con una tendencia recurrente en el contexto de la teorización sobre las artes- lo estrictamente profesional para adentrarse en la esfera de lo privado.

Este ámbito nocional también viene definido por la presencia de conceptos procedentes de otras áreas del conocimiento: filosófico [prudencia (2), natural (2), talento (2)]; teológico [virtud (1b)]-; retórico [elección (1b), invención (2)]; médico y psicológico [humor, temperamento]. No obstante, se observa un interesante grado de especificidad pictórica, ya que, salvo excepciones en las que el concepto se asume sin apenas variaciones -ej. Humor-, la mayoría de ellos se definen por sus características pictórico-artísticas específicas. Esta circunstancia, si bien nos indica, por un lado, cómo la teoría artística se sitúa, por lo que concierne a estos temas, en dichos planos de reflexión filosófica, psicológica, teológico-moral, etc. -sin llegar, por otra parte, a niveles de especulación o abstracción demasiado elevados, de acuerdo con la inclinación general de la teoría artística española-; por otro, afecta a las propias características terminológicas del ámbito, que reflejan también una procedencia heterogénea

En este sentido queremos precisar, sin embargo, que a veces resulta difícil señalar la auténtica procedencia del concepto y del término, en la medida en que la mayoría de los referidos se han generalizado y banalizado, pasando a formar parte del conocimiento general y del uso lingüístico común, por eso hablamos de confluencia entre el léxico general y los vocabularios específicos. Al respecto, consúltese por ejemplo el registro conceptual prudencia (2), noción que asume los rasgos semánticos asociados al concepto más específico, pero también al más general.

Las facultades y destrezas que aquí registramos funcionan asimismo como categorías de calificación crítica, en la medida en que determinan, de acuerdo con una escala de valor establecida y consensuada, la calidad artística de los artífices. Así pues, son estas categorías en su función atributiva las que se aplican en los ejercicios valorativos y críticos de los artistas. En consecuencia, este ámbito nos ofrece también la conformación de dicho sistema valorativo, o lo que es lo mismo, la escala de valor que rige en el juicio artístico. Como corresponde a este tipo de conceptos [v. categorías de calificación y enjuiciamiento], su función es polivalente: al mismo tiempo que describen, emiten un juicio de valor, de ahí que se encuentren altamente connotados. En relación con este aspecto, nos gustaría precisar que hasta ahora sólo han sido registradas las facultades, destrezas y aptitudes connotadas positivamente, y que se utilizan, pues, en los discursos como criterios de estimación. En cualquier caso, las cuestiones relativas al uso y valor semántico-nocional de estos atributos se abordan expresamente en el ámbito [AB-2.1] *Atributos calificativo-crítico de los artífices*.

Constatamos, igualmente, que estas mismas categorías participan en el enjuiciamiento crítico de las imágenes pictóricas, produciéndose una especie de transferencia y de correlato conceptual; así, un pintor dotado de ingenio dotará igualmente de ingenio a su obra, diciéndose de ella que es *ingeniosa* o que se encuentra *llena de ingenio*. Podemos afirmar, pues, que existe una estrecha vinculación "genealógica" entre estas categorías calificativo-críticas de los artífices y que funcionan como categorías, propiedades y conceptos críticos de las imágenes artísticas.

Desde el punto de vista terminológico, podemos hablar de una triple conformación del ámbito: **1.** una especialización del léxico general, asumiendo las voces de uso común significados particulares en este contexto artístico, bien en forma de neología semántica [ej.: *diligencia (1), noticia (2), manera (1), facilidad (1b), facilidad (2a)*]; bien como simple adecuación específica de sus rasgos semánticos más genéricos [*resolución, erudición, destreza, práctica*]; **2**. traducción de la terminología italiana utilizada previamente para designar conceptos equivalentes [ej.: *manera, facilità, prestezza, ingegno, giudizio*], que converge con esta recurrencia al léxico general; y, como decíamos un poco antes, la incorporación y uso de ciertos términos asociados a otras áreas que, debido a procesos de banalización, confluye con el léxico general.

Por lo que a la terminologización del ámbito se refiere, observamos una interesante especificidad terminológica, bastante consolidada como tal en el propio periodo que tratamos, sobre todo si lo comparamos con otros que carecen de un vocabulario específico y en los que se recurre a un tipo de terminología intermediaria o preliminar [véase, por ejemplo, [HH] *Historiografía y geografía de la pintura*]. Esta especificidad y consolidación hay que considerarlas independientemente de que con posterioridad dichos términos hayan tenido mayor o menor fortuna, o que hayan sido objeto de variación formal y semántica. Por ejemplo, el término *caudal* es recurrente en los discursos teórico-críticos de esta época, y, de hecho, el mismo Pacheco, al codificar explícita y específicamente su significado nocional [v. caudal (2a) y caudal (2b)], lo incorpora a la terminología pictórica del momento, pese a que con el tiempo su uso se diluya sin más. Esta especificidad cronológicamente restringida, que también constatamos en otros términos, no resulta menos interesante por lo que se refiere al uso y conciencia que se tiene del vocabulario propio en la época analizada.

Por lo que respecta también a esta consolidación terminológica de la que hablamos, obsérvese que esta terminología constituye buena parte del vocabulario teórico-crítico que todavía hoy reconocemos y estudiamos como tal (*facilidad, artificio, maestría, manera, presteza, ingenio, juicio, práctica*, etc.) Quizá este estado de terminologización más sólido y consistente que constatamos sea síntoma de una mayor focalización por parte de nuestros teóricos en estas cuestiones, o también de la mayor entidad que en sí adquiere el propio ámbito como tal núcleo de reflexión teórica. A esta circunstancia contribuye, sin duda, otro hecho: su íntima vinculación con el vocabulario crítico y, en consecuencia, su asentamiento y desarrollo progresivo como parte de este tipo de discurso.

A todo ello hay que añadir la propia labor de codificación terminológica desarrollada por Pacheco, que viene a sumarse a este proceso de especialización y consolidación de la terminología teórico-artística. Al respecto, consúltense por ejemplo los registros conceptuales diligencia (1), noticia (2) o caudal (1a).

Finalmente, digamos que la conversión de estas categorías nominales en adjetivos [*ingenio* en *ingenioso*] y su empleo como determinantes de otras nociones [*pintor de ingenio*] es lo que permite, entre otras cosas, el funcionamiento de estas nociones como atributos calificativo-críticos. Para lo concerniente a la articulación y concepción de este ámbito, consúltense las subcategorías específicas y los conceptos registrados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica
SUBCLASES	GF-23.1 Facultades y destrezas GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES

	CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; convergencia léxico general y traducción italiana; confluencia léxico general y específico; recursos metafóricos; préstamos terminológicos. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1 Facultades y destrezas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas facultades y destrezas que, identificadas explícita o implícitamente en los discursos, se requieren de los artífices para el adecuado desarrollo de su actividad pictórico-artística, y que son las que conjuntamente constituyen las categorías calificativas que rigen en los ejercicios de enjuiciamiento crítico, determinando, en función de una escala de valor establecida y consensuada dentro de un marco teórico-estético concreto, la mayor o menor calidad artística de los artífices considerados.

Por lo que respecta a la articulación del ámbito, éste se divide en dos subcategorías principales: una primera [GF-23.1.1], en la que se clasifican los conceptos generales relativos a este campo nocional, esto es, aquellas categorías genéricas y básicas que no constituyen facultades o destrezas concretas; y una segunda [GF-23.1.2], en la que dichas facultades y destrezas se ordenan y clasifican en función de su diversa condición y naturaleza, la cual, a su vez, se encuentra íntimamente relacionada con la propia condición, también diversa y múltiple, de la actividad pictórico-artística: ideativa-especulativa, intelectiva, creativa, expresiva y empírico-manual.

En consecuencia, esta subcategoría nos ofrece información acerca de la concepción que se tiene de los artistas, puesto que según cuál sea ésta se les exigirá unas habilidades u otras, y, asimismo, sobre los criterios valorativos que rigen en su evaluación crítica.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística
SUBCLASES	GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEOLÓGICOS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : recursos metafóricos; especialización del léxico general; confluencia léxico general y específico; convergencia léxico general traducción italiana; préstamos terminológicos. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas)

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los conceptos generales relativos a las facultades y destrezas, esto es, aquellas categorías genéricas que no constituyen habilidades o destrezas concretas. También se ha concebido este subgrupo para incluir aquellas facultades de carácter general, susceptibles, pues, de ser aplicadas en otros ámbitos de la actividad humana, pero que como tales pueden reconocerse entre las habilidades propias de los artífices. Para más información acerca de las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración global y las conclusiones obtenidas. Desde el punto de vista terminológico, las unidades lingüísticas que constituyen este ámbito proceden del léxico general, en la medida en que los conceptos que registran forman parte también del conocimiento común y general. El grado de especificidad y especialización terminológica es en consecuencia menor.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1 Facultades y destrezas
SUBCLASES	DESTREZA (1a)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS CUALIFICADOS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : léxico general.

GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican, en función de su naturaleza, las facultades y destrezas que se atribuyen a los artífices, esto es, según sea su condición intelectiva (mental, espiritual), empírica (física) o ambas a la vez, lo cual se adecua a los distintos tipos de actividad que conforman el propio proceso de creación pictórica: intelectivas, especulativas, creativas, expresivas, físico-manuales, etc. También hay que destacar el conjunto de virtudes religioso-morales que se requieren del artífice, en concreto del artífice cristiano [v. pintor cristiano (1)], y que se explican dentro del marco ideológico de la Contrarreforma; en función de la propia condición de F. Pacheco, militante de la ortodoxia católica; y en el contexto de la teoría sobre la pintura sagrada que este autor desarrolla a lo largo de su discurso doctrinal.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1 Facultades y destrezas
SUBCLASES	GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística

	T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS TEOLÓGICOS CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; convergencia léxico general y traducción italiana; confluencia léxico general y específico; recursos metafóricos. préstamos terminológicos. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican las facultades y destrezas pictórico-artísticas de carácter ambivalente, entendiendo por ambivalentes aquéllas que implican conjuntamente habilidades tanto intelectivas como manuales, o si se quiere, aquéllas en las que dichas habilidades no pueden disociarse.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
SUBCLASES	ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) DEBUXO (4) (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) DILIGENZA (Leo.) FACILIDAD (1b) (Pac.) FACILITÁ (1a) (Arm.) GIUDIZIO SUBITO (Vs.) MAESTRÍA (1) MANERA (1) PRESTEZA (1b) (Pac.) PRESTEZZA (Arm.) PRESTEZZA (Leo.) RESOLUCIÓN (1)

RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; convergencia léxico general y traducción italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos (Pacheco); terminología específica.

GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades y destrezas pictórico-artísticas de carácter intelectivo, esto es, las habilidades o destrezas de tipo mental, intelectual o espiritual. Por lo que respecta a la articulación de este subámbito, hemos considerado tres grupos básicos: las facultades intelectivas generales [GF-23.1.2.2.1], es decir, las que son aplicables a cualquier espacio de la actividad o del conocimiento y que, como tales, también se les atribuye y reconoce a los artífices; las facultades intelectivas específicamente pictórico-artísticas [GF-23.1.2.2.2], es decir, las que constituyen habilidades y destrezas propias del ámbito de la pintura, adquiridas mediante la práctica y estudio de esta disciplina, y que, por tanto, sólo son operativas en este dominio; y las facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario [GF-23.1.2.2.3], que son las asociadas a la concepción humanista y retórica de la pintura, al marco ideológico seiscentista configurado por la doctrina del Ut Pictura Poesis y al concepto del pintor erudito y culto. Asimismo, bajo las facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas hemos considerado un subgrupo al que hemos denominado facultades intelectivo-espirituales sensoriales [GF-23.1.2.2.2.1], en el que contemplamos aquellas facultades de naturaleza espiritual -esto es, internas-, pero que tienen una estrecha vinculación también con lo sensitivo, con el criterio del ojo y, por tanto, con el sentido más intuitivo del gusto. Por su parte, el peso específico que el conjunto de estas facultades adquiere en la generalidad del ámbito, así como la valoración positiva que todas ellas poseen en cuanto categorías de calificación crítica, nos da idea de la importancia que la actividad intelectual, mental y especulativa desempeña en el proceso de creación pictórico-artística.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
SUBCLASES	GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS FILOSÓFICOS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; confluencia léxico general y específico; convergencia léxico general y traducción italiana; recursos metafóricos; préstamos terminológicos. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades intelectivo-espirituales de carácter general que se consideran necesarias y convenientes para el desarrollo de la actividad pictórica. Esto es, aquellas facultades que pueden ser aplicadas a cualquier ámbito de la actividad y del conocimiento, puesto que no comportan, en principio, un contenido específicamente artístico, pero que también se les reconoce y atribuye a los artífices como parte del conjunto de capacidades que pueden o deben poseer, mostrar y desarrollar.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
SUBCLASES	COGNITIONE (Dur.) DISCREZIONE (Vs.) ERUDICIÓN (1) GIUDIZIO SUBITO (Vs.) INGEGNIO (Al.) INGEGNO (2) (Dol.) INGENIO (2) PRUDENCIA (2) PRUDENZA (Lom.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS FILOSÓFICOS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : convergencia léxico general y traducción italiana; confluencia léxico general y específico; especialización del léxico general. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades intelectivas que cuentan con una especificidad artística, esto es, las que constituyen habilidades y destrezas propias del ámbito de la pintura, adquiridas mediante la práctica y estudio de esta disciplina y que, por tanto, sólo son operativas en este dominio.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
SUBCLASES	ARTE (5) ARTE (Vr.) BUONI GIUDICI (Raf.) CAUDAL (2a) (met.) DOTTRINA (Vr.) ELECCIÓN (1a) ELECCIÓN (1b) Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) GIUDICIO (Dol.) GIUDICIO (Lom.) GIUDITIO (Leo.) GIUDIZIO (1b) (Vs.) INVENCIÓN (2) INVENTIONE (Arm.) INVENZIONE (Dol.) JUICIO (1b) luz (1) (met.) prontitud de invención (Arm.) rico de invención
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS CUALIFICADOS OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; convergencia léxico general y traducción italiana; recursos metafóricos; préstamos terminológicos. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades de carácter intelectivo que implican un conocimiento de las cuestiones pertenecientes a las llamadas *letras humanas y divinas*, esto es, un tipo de conocimiento poético-literario, humanístico-cultural e incluso teológico. En consecuencia, son las facultades que se adscriben a la concepción humanística y retórico-especulativa de la pintura, operativa, teorizada y desarrollada bajo el marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis*, y las que sobre todo definen el modelo de pintor culto y erudito que se propugna en esta época. Con todo, y según se podrá comprobar en los registros conceptuales específicos, existe una diferencia no desdeñable entre la postura de Carducho y Pacheco al respecto.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
SUBCLASES	CAUDAL (2b) (Pac.) NOTICIA (2)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS CUALIFICADOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : especialización del léxico general; recursos metafóricos (Pacheco). TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos (Pacheco); terminología específica; codificación terminológica (Pacheco).

GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades de carácter estético-sensitivo, es decir, aquellas capacidades que el artífice posee en su mayor parte de modo natural, no explicables, pues, racionalmente ni justificables por la regulación doctrinal, y que se vinculan a la sensibilidad natural y a la intuición estética innata. Estando en posesión de estas cualidades, el artífice es capaz de conferir a las imágenes pictóricas un cierto atractivo visual y formal de naturaleza más inasible, así como valores estéticos y expresivos no cuantificables objetivamente. Estas cualidades se entienden, en consecuencia, como virtudes que complementan a las otras destrezas, matizando y perfeccionando desde el punto de vista estético-formal y expresivo la imagen pictórica. Con todo, y pese a que estas facultades poseen un importante componente innato, también son susceptibles de adquisición y formación, como sucede con la buena manera (2).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
SUBCLASES	ARTE (6) BUENA MANERA (2) FACILIDAD (2a)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS CUALIFICADOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : construcción por determinación atributiva; expresiones terminologizadas; convergencia léxico general traducción italiana; especialización del léxico general. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades pictórico-artísticas de naturaleza empírica o física, esto es, las que requieren habilidad o destreza manual. Son, por tanto, las que se relacionan específicamente con la ejecución material y efectiva de la obra. En relación con este aspecto, hay que destacar la importancia que dichas destrezas adquieren en el sistema valorativo de ambos tratados, aunque de una manera especial y más intensa en el de Pacheco, ya que en los *Diálogos*... de Carducho, aunque consideradas imprescindibles y necesarias, siempre aparecen subordinadas a las de orden intelectivo o especulativo. Por el contrario, en el discurso del teórico sevillano el estatuto de complementariedad que se le concede a estas habilidades queda expuesto de un modo más evidente. Asimismo, esta circunstancia se relaciona con la importancia que la dimensión tecnológica de la pintura, con todo lo que conlleva de técnicas, operaciones de taller, recetas pictóricas, consejos prácticos, etc., asume en la obra de F. Pacheco. Terminológicamente, no destaca ninguna peculiaridad específica: se trata de un vocabulario que emerge de la especialización del léxico general, utilizado en referencia a destrezas propias del dominio pictórico.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
SUBCLASES	EXPEDICION GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales) GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : convergencia léxico general y traducción italiana; recursos metafóricos; especialización del léxico general. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades empírico-físicas de carácter general, esto es, aquéllas que no constituyen destrezas específicas del dominio pictórico, aunque en este contexto se manifiesten de manera particular y determinada.

Para más información sobre este campo semántico-nocional, consúltese la subcategoría [GF-23.1.2.4]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales
SUBCLASES	DESTREZA (1b) FACILITÁ (1b) (Arm.) luz del dibujo (1) (met.) PRÁCTICA (2b) PRATICA (2) (Leo.) PRATICA (Vr.) PRATICA (Vs.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES FÍSICO-EMPÍRICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : recursos metafóricos; léxico general. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas)

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las facultades empírico-físicas específicas del dominio pictórico-artístico.

Para más información sobre este campo semántico-nocional, consúltese la subcategoría [GF-23.1.2.4]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales
SUBCLASES	FACILIDAD (2b) FACILIDAD (2c)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : convergencia léxico general y traducción italiana; especialización del léxico general. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica; neologismos semánticos.

GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican las cualidades de naturaleza moral y religiosa, de fundamento ético y teológico, que se le requieren al artífice en su condición de *pintor honesto* y *pintor cristiano.* En consecuencia, son las cualidades que se adscriben a la concepción moralista de la pintura y, especialmente, al marco ideológico impuesto por Trento y la Contrarreforma, contexto bajo el que encuentran su mayor desarrollo teórico. Supone, pues, la conformación de un ámbito semántico-nocional no propiamente artístico, constituido sobre todo por conceptos de procedencia ético-filosófica y teológica, y de claras connotaciones morales y religiosas. Desde el punto de vista calificativo-crítico, implica la introducción de un parámetro de valor extraartístico que incide, en primera instancia, en los hábitos comportamentales y pautas de conducta del artífice, juzgándose cualidades como su honestidad, integridad y piedad, para reverter, en segunda instancia, sobre el objeto pictórico, que también se evalúa y juzga en función de dichos criterios ético-morales y religiosos; valores que trascienden, por tanto, la calidad representativa, estético-formal o expresiva de la imagen pero que quedan incorporados al sistema valorativo que rige el enjuiciamiento crítico. De esta manera, la epistemología pictórico-artística se amplía y diversifica. Desde el punto de vista terminológico, supone igualmente la introducción de un vocabulario que, procedente de los ámbitos de la Moral, la Ética y la Teología, colorea los discursos con estas mismas resonancias ético-morales y religiosas.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
SUBCLASES	CASTIDAD PUREZA VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b)

RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS TEOLÓGICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : confluencia léxico general y específico; connotaciones ético-morales y religiosas. TERMINOLOGIZACIÓN : especificidad restringida al contexto moralista.

GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas

descripción: subcategoría en la que se ordenan y clasifican los conceptos de índole psico-espiritual relacionados con la condición, naturaleza y carácter de los artistas. Es, pues, el ámbito que nos sitúa en el contexto de la reflexión teórica acerca de la singularidad de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas y propias, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictórico-artísticos y cómo se complementa con el proceso formativo considerado imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística. El grueso de los conceptos son pues, como decimos, de índole psico-espiritual, y procedentes en su mayor parte del marco de la Filosofía, aunque buena parte de ellos había trascendido ya al ámbito más general, formando parte del conocimiento común de la época.

Asimismo, y en función de cómo se conceptúan todas estas cuestiones, se nos revela una determinada idea del artista, en la que prevalece sobre todo, como ideología subyacente que sustenta el discurso en los tratados analizados, la del artífice formado e instruido, profesional y competente, que trabaja mediante disquisición racional y especulación teórico-científica, aplicando los preceptos aprendidos y asimilados de su arte. Las imágenes relativas a los artistas excepcionales, dotados de cualidades sobrehumanas, se dejan para los discursos poético-literarios, o bien se repiten como alusiones tópicas de los considerados ya convencionalmente grandes genios de la creación artística. No obstante, la idea de la genialidad innata, del talento creativo natural y no adquirido, de la capacidad creativa original, aparece también en estos discursos, como cualidades conferidas a unos pocos por gracia divina, por las que se presentan como individuos excepcionales, pero que no obvia, sin embargo, la necesidad de un proceso formativo complementario.

En cualquier caso, en relación con las ideas predominantes que respecto a estas cuestiones aparecen en los discursos analizados, consúltense fundamentalmente los registros natural (2), temperamento y melancolía (2), donde se abordan más ampliamente estos aspectos.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística
SUBCLASES	AFICIÓN (Pac.) FUROR POÉTICO HUMOR INCLINACIÓN (2) INGENIO (4) INSTINTO MALINCOLIA (Ripa) MELANCOLÍA (1) MELANCOLÍA (2) NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES TALENTO (1) TEMPERAMENTO TEMPERAMENTO SATURNINO
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : préstamos terminológicos; confluencia léxico general y específico; connotaciones psicológicas y filosóficas. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta)

descripción: aunque la denominación de esta faceta pueda parecer contradictoria, con ella ordenamos y clasificamos, precisamente, las facultades de naturaleza intelectivo-espiritual -esto es, internas al sujeto-, pero que tienen una estrecha vinculación también con lo sensitivo, con el criterio del ojo y con el sentido más intuitivo del gusto. En cualquier caso, y como se podrá comprobar consultando los conceptos registrados, estas facultades pictórico-artísticas no se entienden de manera absolutamente intuitiva e instintiva, sino que se hayan mediatizadas por un proceso formativo de adecuación y conformación a los criterios estético-formales considerados como buenos y verdaderos.

Para las cuestiones relativas sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23], donde se exponen la valoración general y las conclusiones obtenidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
SUBCLASES	BUONI GIUDICI (Raf.) GIUDICIO (Dol.) GIUDICIO (Lom.) GIUDITIO (Leo.) GIUDIZIO (1b) (Vs.) JUICIO (1b) luz (2) (met.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [GF-23.1.2.2.2] TERMINOLOGIZACIÓN : véase [GF-23.1.2.2.3]

MENU SALIR

SM-36 MODOS Y MANERAS. OPCIONES ESTILÍSTICAS Y METODOLÓGICAS

MENU SALIR

SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas

descripción: categoría en la que se agrupan y clasifican la diversidad de estilos, maneras y modos de carácter estético-expresivo, vigentes y pasados, que son susceptibles de manifestarse en la realización pictórica y en la configuración formal y visual de las imágenes artísticas, y que tienen presencia teórico-crítica -con mayor o menor desarrollo y entidad- en los discursos españoles. En realidad, lo que se aborda en esta categoría no es otra cosa que el concepto amplio y ambivalente de manera -o modo- que se importa de Italia, tanto desde un punto de vista general y abstracto, es decir, la categoría considerada en sí, con sus distintas vertientes, matizaciones y especificaciones semántico-nocionales [SM-36.1], como en la diversidad de sus manifestaciones particulares [SM-36.2], cuya naturaleza, carácter, entidad teórica y sustantividad en cuanto tales modos o estilos se nos muestra variable y diversa.

El criterio básico por el que nos hemos regido para la articulación de este ámbito tiene su origen principalmente en las distintas vertientes del concepto de manera que hemos creído constatar en los discursos, sin dejar de asumir que a veces los límites nocionales son difusos -como corresponde a conceptos que pertenecen a una categoría nocional amplia-, produciéndose frecuentes solapamientos, transferencias de sentido y reconversiones de una categoría a otra. Al respecto, véase, por ejemplo, lo dicho en relación con la reconversión que experimentan las maneras individuales -codificadas como manera (3a)- en estilos o modos generales y supraindividuales -codificados como maneras (3b)-. Asimismo, hay que tener en cuenta también que en numerosas ocasiones los contextos quedan o se resuelven en ambigüedad, lo que dificulta la posibilidad de establecer con alguna precisión la referencia del término.

Por su parte, estos modos y maneras, independientemente de cuál sea su carácter, naturaleza o entidad, se presentan en el panorama artístico como opciones estilísticas y metodológicas -más o menos orientativas, más o menos prescriptivas y dogmáticas- con las que cuenta el artífice para la realización de su obra pictórica y para la conformación de su propio estilo o modo personal, de acuerdo con una metodología ecléctica y de filiación académica, muy influida por los teóricos italianos manieristas del último tercio del siglo XVI, que es la que se propugna en estos discursos [v. manera (3a)].

Asimismo, este ámbito mantiene una estrecha vinculación con el que hemos codificado como [TE-12], en el que se registran y clasifican las categorías estético-formales y estilísticas que conforman el sistema teórico-crítico de la pintura durante el periodo que consideramos, ya que, debido a la ambivalencia del propio concepto de manera, estos modos particulares también se pueden considerar en sí mismos categorías estéticas, susceptibles de materializarse visual y formalmente en las imágenes pictóricas en forma de atributos y propiedades, a partir de las cuales se definen y caracterizan. No obstante, en este ámbito se registran los modos o estilos desde un punto de vista general y abstracto, mientras que hemos dedicado el ámbito [AB-2.3] a los atributos y propiedades pictóricos propiamente dicho.

Señalemos también la convergencia que se produce, desde el punto de vista de la construcción teórico-doctrinal, entre la teoría de los modos y maneras, la teorización sobre la belleza y las categorías estéticas y la *pragmateia* o teoría metodológica. En primer lugar, porque siguiendo una concepción manierista y académica, las maneras individuales de los artistas legitimados se instituyen como modelos a imitar y seguir, bien para la formación del estilo personal, bien como criterio y recurso para configurar la propia obra cuando así se considere necesario. Y en segundo lugar, porque las maneras se nos presentan jerárquica y cualitativamente categorizadas según su mayor o menor adecuación a los principios preceptivos y canónicos de la Buena Manera, el sistema pictórico definido teóricamente como el verdadero y bueno por antonomasia, de ahí que la *pragmateia*, en cuanto doctrina metodológica que se encarga de determinar el cómo se debe hacer o cómo se debe llevar a cabo el ejercicio pictórico, incida sobre estos modos o maneras, calificándolos, evaluándolos, recomendándolos, validándolos o descartándolos

Para lo relativo a las características conceptuales de la noción general de manera, su condición ambivalente y multidimensional; las controversias teóricas en las que participa y cómo éstas se

presentan y resuelven en los discursos españoles, remitimos a los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b), donde se abordan estas cuestiones de una manera amplia. Asimismo, para los aspectos lingüístico-terminológicos asociados, consúltese también el registro manera (3) (macroconcepto). Para lo concerniente a las características que definen y distinguen estas maneras y modos particulares, consúltense las subcategorías específicas y sus registros correspondientes.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM Modos y maneras de la pintura
SUBCLASES	SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36.3 Escuelas pictóricas
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS Y MODOS RELACIONADOS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véanse las subcategorías específicas. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica y consolidada.

SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)

descripción: subcampo en el que se agrupan y clasifican las categorías generales relativas a los modos, estilos y maneras pictóricas que conforman este ámbito semántico-nocional, de las que los conceptos registrados en las restantes subcategorías constituyen manifestaciones o tipos particulares. Abordamos, pues, en este subcampo la noción de manera desde un punto de vista general y abstracto, en su ambivalencia y multidimensionalidad nocional, como categoría amplia y heterogénea, analizando las diferentes vertientes semánticas y matizaciones conceptuales que hemos podido constatar en los discursos españoles analizados. Para lo relativo a estas cuestiones, remitimos, pues, a sus registros correspondientes. Para más información sobre este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36] y las subcategorías específicas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas
SUBCLASES	camino (1) (met.) (Pac.) ESCUELA (2) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA (3bc)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS (reformulación)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : préstamos terminológicos (Retórica); recursos metafóricos (Pacheco); convergencia léxico general y traducción italiana. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica y consolidada.

SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los diversos modos, estilos y maneras, vigentes y pasadas, que son susceptibles de manifestarse en la realización pictórica y en la configuración formal y visual de las imágenes artísticas, y que tienen presencia teórico-crítica -con mayor o menor desarrollo y entidad- en los discursos españoles. El criterio básico por el que nos hemos regido para la articulación de este ámbito ha sido el de las distintas vertientes del concepto de manera que hemos creído constatar en dichos discursos, vertientes que aparecen registradas y analizadas en la subcategoría [SM-36.1]. Asumimos, no obstante, que los límites nocionales son a veces difusos -como corresponde a conceptos que pertenecen a una misma categoría nocional amplia-, produciéndose frecuentes solapamientos, transferencias de sentido y reconversiones conceptuales. También hemos tenido en cuenta en esta articulación la tendencia característica de la teoría artística del momento a pensar y codificar en términos dogmáticos y categóricos, clasificando implícita o explícitamente los conceptos en buenos y malos, válidos y no válidos -v. [SM-36.2.1]-.

Para lo relativo a las características conceptuales de la noción general de manera, su condición ambivalente y multidimensional; las controversias teóricas en las que participa y cómo éstas se presentan y resuelven en los discursos españoles, remitimos a los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b), donde se abordan estas cuestiones de una manera amplia. Asimismo, para los aspectos lingüístico-terminológicos asociados, consúltese también el registro manera (3) (macroconcepto). Para lo concerniente a las características que definen y distinguen estas maneras y modos particulares, consúltense las subcategorías específicas y sus registros correspondientes. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas
SUBCLASES	SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS

CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véanse las subcategorías específicas. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica y consolidada.

SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general

descripción: subcampo en el que se agrupan y clasifican las maneras y modos pictóricos en cuanto que son definidos y evaluados en función de las categorías dicotómicas bueno / malo, válido / no válido. Se relaciona con la tendencia característica de la teoría artística del momento a pensar y codificar en términos categóricos y dogmáticos, clasificando implícita o explícitamente los conceptos según una escala de valor que, si bien no llega a establecer criterios totalmente absolutos -como se podrá ver en los registros particulares, nuestros autores manifiestan, sobre todo F. Pacheco, un significativo e importante componente de relativización en sus juicios-, no puede desprenderse de su condición normativa y dogmática, que implica de modo inherente una articulación del ámbito pictórico según estos parámetros de lo legítimo y lo no legítimo, lo bueno y lo malo, lo verdadero y lo no verdadero. En relación con este aspecto, véanse también los conceptos buena manera (3)(Pac.) y buena manera de colorido (1) (Pac.) pertenecientes a la subcategoría [SM-36.2.3]; y Buena Manera (5) (macroconcepto), de la subcategoría [SM-36.2.6], que están formulados con este mismo sentido dogmático y normativo.

Para lo relativo a las características conceptuales de la noción general de manera, su condición ambivalente y multidimensional; las controversias teóricas en las que participa y cómo éstas se presentan y resuelven en los discursos españoles, remitimos a los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b), donde se abordan estas cuestiones de una manera amplia. Asimismo, para los aspectos lingüístico-terminológicos asociados, consúltese también el registro manera (3) (macroconcepto). Para lo concerniente a las características que definen y distinguen estas maneras y modos particulares, consúltense las subcategorías específicas y sus registros correspondientes. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	BUENA MANERA (4) MALA MANERA (1a)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CONCEPTOS TEÓRICOS

CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : connotaciones dogmáticas y cualitativas; construcción por determinación atributiva. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura

descripción: subcategoría en la que se contempla la tipologización de las maneras o modos pictóricos según la parte de la pintura sobre la que se proyectan y aplican. De una forma más explícita y evidente en el discurso de F. Pacheco, las maneras, estilos y modos de realización pictórica muestran su propia especificidad, tanto en lo que respecta a las cualidades estético-expresivas como en lo que concierne al propio modo de tratamiento, según se proyecten sobre la materia del colorido o sobre el dibujo, que constituyen los dos componentes plástico-formales principales de la pintura. No se procede a una codificación, clasificación o sistematización expresa, pero esta distinción entre maneras en el dibujo y maneras en el colorido puede desentrañarse sin demasiada dificultad al hilo del discurso.

Para lo relativo a las características conceptuales de la noción general de manera, su condición ambivalente y multidimensional; las controversias teóricas en las que participa y cómo éstas se presentan y resuelven en los discursos españoles, remitimos a los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a) y manera (3b), donde se abordan estas cuestiones de una manera amplia. Asimismo, para los aspectos lingüístico-terminológicos asociados, consúltese también el registro manera (3) (macroconcepto). Para lo concerniente a las características que definen y distinguen estas maneras y modos particulares, consúltense las subcategorías específicas y sus registros correspondientes. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	MANERA EN EL COLORIDO MANERA EN EL DIBUJO
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. TERMINOLOGIZACIÓN : términos inferidos.

SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras y modos que parecen adquirir en el discurso una entidad y sustantividad como estilos pictóricos en el sentido actual del término, es decir, como conjunto de rasgos estético-formales y expresivos supraindividuales, identificables y distintivos, definidores de una escuela, tendencia, colectividad, etc.; lo que en el presente tesauro se ha codificado como manera (3ba). Así pues, en relación con las características nocionales que definen esta vertiente semántica de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3ba). En cualquier caso, no todos estos modos alcanzan la misma sustantividad y entidad como tales estilos, aunque sí parecen responder a unos rasgos más o menos objetivos y reconocibles, que permiten adscribir las obras a una manera (estilo) u otra.

Al constituir manifestaciones particulares de la categoría más amplia - manera (3b)- asumen y heredan su misma ambivalencia nocional y funcional, constituyéndose conjuntamente en categorías estético-formales y estilísticas, susceptibles de materializarse en las configuraciones pictóricas en forma de propiedades y atributos; en conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas), en la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice; y en categorías clasificatorias, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a una manera (o estilo) determinada.

Por su parte, advertimos un predominio de la categorización dogmática y normativa, por la que se instituyen los modos verdaderos, legítimos y buenos por antonomasia, determinando, pues, de forma casi axiomática, la manera o estilo que "deben" seguir los artífices en la realización de sus obras pictóricas, y codificando conjuntamente las categorías estético-formales y estilísticas que asumen un valor crítico positivo y prioritario en la escala de valor que rige el sistema teórico-crítico de la pintura.

La diferencia respecto de la subcategoría [SM-36.2.6], en la que se agrupan y clasifican los tipos de maneras que se adscriben a lo que se ha codificado como manera (3bb), estriba fundamentalmente en que en estos modos o estilos, si bien comportan necesariamente determinadas formas de actuación, el énfasis de su caracterización recae sobre su naturaleza estética, formal y expresiva, mientras que las maneras (3bb) constituyen una categoría más amplia en la que el procedimiento de actuación -más o menos concreto, más o menos general, más o menos definido, más o menos impreciso- forma parte inherente del concepto, en conjunción con las categorías estéticas y expresivas por las que se define formal, visual y materialmente.

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se abordan de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS MANERA (3ba)

	CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; convergencia léxico general y traducción italiana; términos compuestos por disyunción y sinapsia; construcción por determinación atributiva; connotaciones dogmáticas y normativas. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los diversos modos o maneras de realización pictórica, de carácter estético-formal y expresivo, que el artífice puede adoptar en la elaboración de sus obras artísticas, a partir de la cual confiere a las imágenes una determinada cualidad estética, por la que se definen formal y visualmente, funcionando en consecuencia -y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo crítico; lo que en el presente tesauro hemos codificado como manera (3bc). Así pues, en relación con las características nocionales que definen esta vertiente semántica de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc).

Consideramos aquí, por tanto, aquellos modos artísticos que no llegan a alcanzar una entidad y sustantividad en cuanto estilos generales en el sentido actual del término, esto es, definidores de una escuela, tendencia, ámbito o periodo histórico-artístico -codificados como manera (3ba) y manera (3bb)-, aunque son igualmente supraindividuales y resultan asimismo identificables por los correspondientes rasgos estético-formales a los que se vinculan. No podemos hablar, por ejemplo, de una manera o estilo valiente, en general, pero sí de un modo valiente, que caracteriza formal y visualmente a las imágenes pictóricas en función de una serie de rasgos estéticos y expresivos, así como a los propios artífices, que pueden tener y desarrollar una manera valiente. A su vez, estos rasgos, en virtud de los cuales podemos atribuirle a la imagen un determinado modo estilístico, también son los que funcionan como definidores e identificativos del modo en cuanto tal.

No obstante, la entidad estilística de estos modos o maneras es diversa, ya que, si bien en algunos casos sólo puede hablarse de caracterizaciones muy vagas, imprecisas en su definición, etc., en otros, el modo, sin llegar a constituir un estilo general, sí alcanza mayor sustantividad como categoría estilística concreta e identificable del panorama artístico -ej.: modo buscado-.

Por tanto, estos modos, en cuando caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, forman parte de las categorías estéticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas en forma de propiedades y atributos. Aunque, en realidad, esto también sucede con las otras vertientes semánticas de la manera, sin embargo, aquí se evidencia de una forma más acusada, ya que estos modos se nos presentan siempre en el discurso, no considerados de una manera general y abstracta, sino precisamente como caracterizaciones de imágenes particulares -o de artífices concretos- y, en consecuencia, como parte de sus atributos y propiedades, sin que prácticamente pueda establecerse distinción entre estos aspectos.

Asimismo, también se definen como opciones estilísticas con las que cuenta el artífice para llevar a cabo su obra pictórica, pudiendo ser asumidas como parte de su estilo individual [v. manera (3a)]. Además, por cuanto hacen posible agrupar en categorías estilísticas las obras que de algún modo reflejan dichos rasgos, también pueden ser consideradas categorías clasificatorias (categorías de

clasificación estilística); y en la medida en que entrañan un juicio de valor, que revierte tanto sobre el artífice como sobre la obra, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas).

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	HERMOSA MANERA (4a) MANERA DELICADA (Pac.) MANERA VALIENTE (Pac.) MODO ALEGRE (Pac.) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MODO RICERCATO (DOL.) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS MANERA (3bc) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : composición por disyunción; convergencia léxico general y traducción italiana; connotaciones evocativas y sinestésicas; construcción por determinación atributiva. TERMINOLOGIZACIÓN : expresiones terminológicas no lexicalizadas; terminología específica.

SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los diversos modos o estilos de realización pictórica, de carácter estético-formal y expresivo, que se vinculan directamente con el tratamiento de la figura humana.

Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la subcategoría [SM-36.2.4] y la categoría general [SM-36]. Asimismo, en relación con la vertiente semántica del concepto de manera que aquí se aborda, véase el registro conceptual manera (3bc) en la sección 4.4.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
SUBCLASES	MODO BUSCADO MODO RICERCATO (DOL.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : MANERA (3bc) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [SM-36.2.4]. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican los diversos modos o estilos de realización pictórica, de carácter estético-formal y expresivo, que se vinculan directamente con el colorido, tanto en lo que concierne a sus cualidades visuales y valores cromáticos, como en lo que respecta al propio tratamiento de la materia pigmentaria. Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la subcategoría [SM-36.2.4] y la categoría general [SM-36]. Asimismo, en relación con la vertiente semántica del concepto de manera que aquí se aborda, véase el registro conceptual manera (3bc) en la sección 4.4.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
SUBCLASES	GENTIL MANIERA (Dol.) HERMOSA MANERA (4b) MANERA GENTIL MANERA SUAVE (Pac.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA MANERA (3bc) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [SM-36.2.4]. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras individuales y personales, que definen y caracterizan los rasgos estético-formales y el sistema de trabajo propio y específico de un artista en concreto, pero que, al haber sido objeto de un proceso de objetivación y supraindividualización, han adquirido la entidad y sustantividad suficiente como para ser consideradas en sí mismas estilos de carácter general, lenguajes reconocibles y comunes del panorama artístico -lo que hoy denominaríamos con el sufijo "ismo" (rafaelismo, miguelangelismo, etc.)-, susceptibles, pues, de ser utilizadas como opciones estilísticas y metodológicas por los diferentes artífices a la hora de realizar sus obras o a la hora de conformar su propio estilo. Además, describen, caracterizan, clasifican y califican las imágenes según estén elaboradas de acuerdo con estas maneras -lo que hoy designaríamos con el sufijo "esco" (rafaelesco, miguelangelesco, etc.)

En consecuencia, en esta subcategoría ordenamos y clasificamos conceptos duales: maneras o estilos individuales, en la medida en que caracterizan y definen el modo particular y distintivo del artista en cuestión -codificado en el presente tesauro como manera (3a)- ; pero al mismo tiempo estilos en sí mismos de carácter general - manera (3b)-, pudiendo comportar conjuntamente rasgos estético-expresivos determinados, procedimientos de actuación, actitudes estéticas particulares, etc. En relación, por tanto, con las características nocionales que definen estas vertientes semánticas de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3b).

Asimismo, estas maneras, puesto que permiten agrupar las diversas manifestaciones artísticas en función de que se adecuen o no a un modo u otro, pueden ser consideradas igualmente categorías de clasificación estilística. A su vez, en la medida en que se pueden atribuir a las imágenes como propiedades suyas -*tiene la manera de...*, *con la manera de...*-, describiéndolas y caracterizándolas, según hemos dicho más arriba, también son susceptibles de funcionar como propiedades estético-formales de las mismas, con una connotación evaluativa y crítica (categorías calificativo-críticas), ya que afirmar que tal obra *sigue o tiene el modo de...* no sólo comporta una acción descriptiva, sino también la atribución de un rasgo de valor: en primer lugar, porque las maneras se nos aparecen

definidas jerárquica y cualitativamente según su mejor o peor adecuación a los principios estético-formales y preceptivos de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]; y, en segundo lugar, porque en función del uso, género y destino de la obra, se considerará más adecuado adoptar un modo u otro.

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	luz del dibujo (2) (met.) (Pac.) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MODO DEL BASÁN
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES MANERA (3a) CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3b)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; términos compuestos por sinapsia. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales

descripción: subcampo en el que se agrupan y clasifican aquellas maneras pictórico-artísticas que trascienden la noción de estilo en cuanto mera forma expresiva para constituirse en categorías más amplias y extensivas, que comprenden, conjuntamente, maneras concretas de ejercitar la pintura, determinados procedimientos de actuación -más o menos generales, más o menos definidos-; categorías estéticas y expresivas, distintivas e identificables, que devienen de dichos procedimientos y sistemas de trabajo, y que son las que definen, caracterizan y describen formal y visualmente las imágenes pictóricas; ideales estéticos asociados a tendencias precisas del gusto; concepciones particulares, tanto de la actividad como del producto pictórico, es decir, del hecho artístico en su globalidad, etc., llegando a conformar auténticos sistemas metodológicos y estéticos generales. En consecuencia, en este contexto la manera se entiende en su ambivalencia nocional de método, modo o procedimiento de actuación, y conjunto de rasgos estético-expresivos, materializables formal y visualmente en las imágenes artísticas; lo que en el presente tesauro se ha codificado como manera (3bb). En relación, pues, con las características nocionales que definen esta vertiente semántica de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb).

Asimismo, y al constituir manifestaciones particulares de esta categoría más amplia - manera (3bb)-, asumen su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, se integran en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos. En la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, pueden ser consideradas, además, categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística)

. Por lo que respecta a la articulación de este ámbito en concreto, hemos considerado dos subcampos: uno primero - [SM-36.2.6.1]-, dedicado a lo que podríamos llamar las *maneras históricas*, esto es, las maneras que quedan vinculadas a determinados contextos cronológicos o histórico-culturales, funcionando como caracterización distintiva y global de todo el periodo; y una segunda - [SM-36.2.6.2]-, dedicada a las que son operativas y se distinguen como tales en el primer tercio del siglo XVII, es decir, las que son contemporáneas al momento histórico en el que escriben nuestros autores Carducho y Pacheco.

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : construcción por determinación atributiva; expresiones terminologizadas; composición por disyunción y sinapsia. TERMINOLOGIZACIÓN : neologismos semánticos; terminología específica.

SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras que se vinculan e identifican con contextos cronológicos o histórico-culturales determinados, funcionando como caracterización distintiva y global de todo el periodo. Estas maneras trascienden la noción general de estilo en cuanto mera forma o modo expresivo, para constituirse en auténticos sistemas metodológicos y estéticos, comprendiendo conjuntamente modos particulares de ejercitar la pintura, procedimientos de actuación -más o menos concretos, más o menos generales, más o menos definidos, etc.-; categorías estéticas y expresivas, distintivas e identificables, que devienen de dichos procedimientos y sistemas de trabajo, y que son las que definen, caracterizan y describen, formal y visualmente las imágenes pictóricas; ideales estéticos asociados a tendencias precisas del gusto, así como concepciones particulares, tanto de la actividad como del producto pictórico, es decir, del hecho artístico en su globalidad. En consecuencia, se adscriben a la vertiente semántica de la manera que en el presente tesauro se ha codificado como manera (3bb). Vertiente en la que el concepto de manera se entiende en su ambivalencia nocional de modo, procedimiento y método de actuación, y conjunto de rasgos estético-expresivos, materializables formal y visualmente en las imágenes pictóricas. En relación, pues, con las características nocionales que definen esta vertiente semántica de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb).

Asimismo, y al constituir manifestaciones particulares de esta categoría más amplia - manera (3bb)-, asumen su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, se integran en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos. En la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, pueden ser consideradas, además, categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística)

. Pero, además, estas maneras, al identificarse con contextos cronológicos determinados, acaban constituyéndose en categorías históricas y en nociones historiográficas. No obstante, esta vinculación cronológica e histórico-cultural también puede ser objeto de relativización y generalización, de modo que la manera acaba convirtiéndose en una categoría estética y estilística de alcance más general, susceptible de aplicarse a la caracterización de cualquier manifestación artística que refleje los rasgos formales y expresivos asociados e identificados con dicho estilo [v., por ejemplo, manera griega (Ces.)].

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales
SUBCLASES	BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-1.2.1 Historiografía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [SM-36.2.6]. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras pictórico-artísticas, contemporáneas al momento histórico en el que escriben nuestros autores Carducho y Pacheco (el primer tercio del siglo XVII), y que trascienden la noción general de estilo en cuanto mera forma expresiva, para constituir categorías más amplias y extensivas que comprenden, conjuntamente, modos particulares de ejercitar la pintura, procedimientos de actuación -más o menos concretos, más o menos generales, más o menos definidos, etc.-; categorías estéticas y expresivas, distintivas e identificables, que devienen de dichos procedimientos y sistemas de trabajo, y que son las que definen, caracterizan y describen formal y visualmente las imágenes pictóricas; ideales estéticos asociados a tendencias precisas del gusto, concepciones particulares, tanto de la actividad como del

producto pictórico, es decir, del hecho artístico en su globalidad, etc. En consecuencia, se adscriben a la vertiente semántica de la manera que en el presente tesauro se ha codificado como manera (3bb), y en la que la manera se entiende en su ambivalencia nocional de modo, procedimiento y método de actuación, y conjunto de rasgos estético-expresivos, materializables formal y visualmente en las imágenes pictóricas. En relación, pues, con las características nocionales que definen esta vertiente semántica de la manera, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb).

Asimismo, y al constituir manifestaciones particulares de esta categoría más amplia - manera (3bb)- , asumen su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, se integran en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos. En la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, pueden ser consideradas, además, categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística)

. Como se puede apreciar observando la representación jerárquica del subámbito (sección 3.3), que no es otra cosa que el reflejo de lo constatado implícita y explícitamente en los discursos, el interés de nuestros teóricos se centra en la oposición básica y fundamental que confronta el sistema de la Buena Manera, el sistema codificado teóricamente como el bueno y válido por antonomasia, que debe funcionar como marco en el que se integren todos los demás modos pictóricos que conforman la pluralidad estilística de la pintura seiscentista; y la pintura a borrón en cuanto determinado procedimiento de actuación pictórica, ni válido ni legítimo, y que nuestros autores tienen cuidado en diferenciar del modo a borrón, uno de los tipos de acabado -junto con el modo acabado propiamente dicho- que puede emplear el artífice en la ejecución de su obra pictórica. En relación con esta problemática y las distinciones teóricas a las que nos referimos, consúltense los registros conceptuales pintura a borrón (1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2), donde se aborda esta cuestión específicamente. Junto a esta heterodoxia, la otra gran corriente alternativa que plantea su disfunción crítica respecto de la Buena Manera es la del naturalismo caravaggista, definida en los discursos bajo la noción de manera de Caravaggio [v. manera de Caravaggio].

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales
SUBCLASES	BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) MANIERA MODERNA (Vs.) modo particular de borrones PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos

	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MANERA (3bb)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véase [SM-36.2.6] TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras que se entienden en su ambivalencia nocional de método, modo o procedimiento de actuación, por una parte; y conjunto de rasgos estético-formales y expresivos que devienen de dichos procedimientos de actuación, por otra. Es decir, la vertiente semántico-nocional de la manera que se ha codificado en el presente tesauro como manera 3bb. En relación, pues, con las características nocionales que la definen, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb).

La diferencia básica respecto de las otras vertientes de la manera - manera (3ba) y manera (3bc)- radica, fundamentalmente, en que, sin bien aquéllas comportan necesariamente un modo de actuación, una manera de realización pictórica, sin embargo, el énfasis de su caracterización recae sobre su naturaleza estética, formal y expresiva. Así, *la buena manera de colorido*, por ejemplo, es un modo de realización pictórica, una manera de tratar el color, por la que se confiere a la imagen unas determinadas cualidades estéticas, asociadas en este caso a las categorías de la suavidad y de la unión, pero ni comporta ni se alude con esta expresión a un procedimiento de actuación concreto. No ocurre lo mismo con el modo a borrón [v. pintura a borrón (2)], que comprende conjuntamente un modo de ejecución especifico y unos determinados rasgos estéticos y expresivos, producto de dicho procedimiento de ejecución, y que son los que definen y caracterizan tanto a la imagen como al propio modo en cuanto estilo pictórico. Por tanto, afirmar que una obra es una pintura a borrones -o que sigue el modo a borrón o que está realizada con borrones- no implica sólo una descripción de sus rasgos estéticos y expresivos, sino también de su procedimiento, técnica o modo de ejecución.

Asimismo, distinguimos estos modos y maneras de los procedimientos y técnicas clasificadas en la categoría [SM-37] porque los que aquí consideramos implican conjuntamente y de manera inherente, según acabamos de decir, rasgos estético-formales y expresivos: no son sólo procedimientos de actuación o técnicas concretas como aquéllos. Invirtiendo el ejemplo anterior, podemos decir que el modo a borrón no es únicamente una técnica de ejecución específica y determinada, sino también un modo de caracterización pictórica por el que se le confiere a la imagen determinadas cualidades estéticas, que la define formalmente. Así, describir una imagen por su modo a borrón no supone sólo aludir a su técnica de ejecución, sino también a sus cualidades estéticas y expresivas.

Por su parte, los distinguimos de las maneras clasificadas en la subcategoría [SM-36.2.6], también adscritas a esta vertiente semántica de la manera, en virtud de su distinto alcance: los que aquí se registran constituyen modos más particulares y concretos, que afectan sólo a algún aspecto de la construcción de la imagen pictórica o a algunos de sus elementos plástico-formales, y no sistemas estéticos y metodológicos generales, aunque sí sean susceptibles de integrarse y formar parte de ellos.

Al constituir manifestaciones particulares de esta categoría más amplia - manera (3bb)-, estos modos y maneras asumen también su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, se integran en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos. En la medida en que

entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, pueden ser consideradas, además, categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística)

. Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
SUBCLASES	SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MANERA (3bb)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : véanse las subcategorías específicas. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado

---

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican aquellas maneras pictóricas, entendidas en su ambivalencia nocional de método o procedimiento de actuación y rasgos estético-formales y expresivos, que se relacionan directa y específicamente con los procesos de acabado de las imágenes artísticas. Por lo que respecta a las características conceptuales de esta vertiente semántica de la manera, véase lo dicho en la subcategoría [SM-36.2.7] y en los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb).

Por lo que respecta a las características lingüístico-terminológicas de este ámbito, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto), donde se aborda esta cuestión de un modo específico. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares
SUBCLASES	MODO ACABADO MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MANERA (3bb)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : expresiones terminologizadas; composición por disyunción y sinapsia. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica; construcción por determinación atributiva; neologismos semánticos.

SM-36.3 Escuelas pictóricas

descripción: subcategoría en la que se agrupan y clasifican las diversas escuelas pictórico-artísticas -actuales o pasadas- que se identifican como tales en los discursos analizados, expresa o implícitamente. De este modo, se nos revela cuáles son las tendencias o corrientes pictóricas que se detectan con una cierta homogeneidad e identidad de poética, concepción artística, actitud estética, etc. en el periodo que abordamos.

Asimismo, en la medida en que las escuelas, según se consideren desde el punto de vista teórico-crítico, entrañan un juicio de valor y una estimación evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice -pertenecientes a tal o cual escuela, circunstancia ésta que los califica de un modo determinado-, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas). Hay que tener en cuenta que las escuelas, al igual que los modos y las maneras, se nos aparecen definidas jerárquica y cualitativamente según su mejor o peor adecuación a los principios estético-formales y preceptivos de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. A su vez, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a cada una de ellas, también pueden ser consideradas categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística). No obstante, en relación con el concepto de escuela y cómo éste se entiende en los discursos teóricos españoles, consúltese el registro conceptual escuela (2).

Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
CATEGORÍAS GENÉRICAS	SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) escuela de la especulación científica (Car.) escuela del colorido (1b) (Car.)
RELACIONES	MACROCATEGORÍA : SM Modos y maneras de la pintura TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS ESCUELA (2)
CARACTERÍSTICAS TERMINOLÓGICAS Y LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS	NIVELADOR : tipo de término. PROPIEDADES LINGÜÍSTICAS : construcción por determinación atributiva; composición por disyunción y sinapsia. TERMINOLOGIZACIÓN : terminología específica.

SECCIÓN 4.2. CORPUS DE TIPOLOGÍAS

MENU SALIR

SECCIÓN 4.2.1 CORPUS DE TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES

MENU SALIR

C-1 CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA

descripción: contemplamos en esta categoría los conceptos según su naturaleza y posible condición teórica. Para más información, consúltense las tipologías específicas registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CONCEPTOS NO TEÓRICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-1]

C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA

descripción: contemplamos en esta categoría los conceptos según su relación con la teoría o la función teórica que desempeñan en la construcción de los discursos artísticos. Para más información, consúltense las tipologías específicas registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CATEGORÍAS DEFINICIONALES CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CRITERIOS O ARGUMENTOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2]

C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN

descripción: por formas de conceptualización y teorización entendemos los diversos métodos, mecanismos y operaciones del pensamiento que los autores ponen en práctica para llevar a cabo los procesos de intelectualización y de sistematización teórica propiamente dichos -definición, clasificación, metaforización, etc.- Desde el punto de vista estricto de la dimensión epistémica, estos modos conllevan una serie de implicaciones bastante interesantes. Así, ejercen una influencia efectiva en la diversificación que experimentan las tipologías conceptuales o categorías epistemológicas; indican el origen mismo del concepto que se formula, origen entendido, no como procedencia específica de un ámbito del conocimiento dado, sino en cuanto génesis nocional y epistémica; inciden igualmente en la configuración de los distintos tipos de relaciones y sistemas, etc. Véase en el campo *subclases* las tipologías específicas que hemos establecido.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS REFORMULADOS CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3]

C-3.1.1 PRÉSTAMOS CONCEPTUALES SEGÚN LA PROCEDENCIA O COMPONENTE SEMÁNTICO-NOCIONAL

descripción: uno de los criterios en virtud del cual podemos clasificar los préstamos conceptuales (v.) que forman parte de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística; en concreto, según la disciplina o campo de conocimiento de la que se adopta el concepto. Así tenemos los conceptos filosóficos, aristotélicos, teológicos, retóricos, etc. Lo interesante de esta clasificación es que nos muestra, por una parte, el contexto metateórico de la teoría pictórico-artística, es decir, el conjunto de disciplinas pertenecientes a otras esferas del conocimiento a las que acude la teoría pictórica para la explicación de su realidad empírica o conceptual y para la fundamentación de su propia construcción teórica; y, por otra, los ámbitos de reflexión que concurren en la teorización y explicación del hecho artístico. En el campo *subclases* se registran los tipos de préstamos conceptuales de esta naturaleza que hemos constatado en los discursos analizados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEOLÓGICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1]

C-3.1.2 PRÉSTAMOS CONCEPTUALES SEGÚN EL PROCESO DE CONCEPTUALIZACIÓN

descripción: uno de los criterios en virtud del cual podemos clasificar los préstamos conceptuales (v.) que forman parte de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística; en concreto, según la operación teórica o mecanismo de conceptualización a partir del cual dichos conceptos, pertenecientes en su origen a otros ámbitos del conocimiento, se han incorporado a la epistemología pictórico-artística como parte integrante de ella. En el campo *subclases* se registran los tipos de préstamos conceptuales de esta naturaleza que hemos constatado en los discursos analizados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.2]

C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA

descripción: contemplamos en esta categoría los conceptos según su relación teórica con la pintura. Para más información, consúltense las tipologías específicas registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-4]

C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA

descripción: esta tipología se encuentra asociada al tipo de formulación teórica que se desarrolla durante el periodo analizado, caracterizada por una tendencia a la valoración teórico-crítica de los conceptos y por su sistematización dogmática en función de una escala de valor graduativa, que en el contexto que consideramos se halla consensuada y legitimada teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto. Las unidades conceptuales, convertidas así en objeto de evaluación y calificación, asumen una determinada posición jerárquico-cualitativa -no lógica- en el sistema, según se determine su mayor o menor importancia como concepto en sí o según se establezca su superioridad e inferioridad respectiva en relación con las demás unidades nocionales de su contexto teórico-doctrinal. A su vez, esta tipología conceptual se encuentra estrechamente vinculada al tipo de relación que hemos llamado jerárquico-cualitativas (v.) Para más información, consúltense las tipologías específicas registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ALL TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS SUBORDINADOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5]

C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL

descripción: contemplamos en esta categoría los conceptos en función del tipo de correspondencia semántico-nocional que se establecen entre ellos cuando distintos marcos de pensamiento o sistemas teórico-doctrinales concurren, dando lugar, en consecuencia, a la convergencia en un mismo contexto discursivo, doctrinal o ideológico de unidades nocionales formuladas y definidas por autores diferentes.

explicación: esta categoría de conceptos que distinguimos en nuestro tesauro responde fundamentalmente a la relevancia que en el periodo considerado adquiere el argumento de autoridad como mecanismo de construcción teórico-discursiva, de tal manera que el discurso doctrinal se construye a partir de otros discursos o desarrollos teóricos, tanto nacionales como extranjeros, mediante los que se fundamenta y legitima la propia doctrina. En el caso particular de los discursos analizados, a esta circunstancia hay que añadir el carácter compilatorio y enciclopédico que éstos asumen, pretendiendo glosar en sus páginas más de dos siglos de teorización pictórica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS TEÓRICOS TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE REINTERPRETACIÓN RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-7]

C-8 CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN

descripción: consideramos en esta categoría los conceptos pictórico-artísticos en función del ámbito de conocimiento desde el que son formulados o teorizados. Esta tipología se corresponde, pues, con la expansión que experimenta la teoría artística a partir, fundamentalmente, del siglo XVI. Para más información, véanse las tipologías específicas registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-8]

ACTIVIDADES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Procesos, acciones u operaciones realizadas por las entidades materiales u objetuales, individual o colectivamente, y cuya realización requiere tiempo. Por lo que respecta al ámbito concreto de la pintura, hablaremos de actividades pictórico-artísticas (v.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS
SUBCLASES	ACTIVIDADES COMUNICATIVAS ACTIVIDADES FÍSICAS ACTIVIDADES MENTALES ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES SOCIALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : A Fases, operaciones y actividad. El ejercicio de la Pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES ARGUMENTALES MATERIAL-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES DE LUGAR-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-ACCIÓN PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1]

ACTIVIDADES COGNITIVAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades intelectuales conscientes en las que intervienen las potencias del entendimiento y el raciocinio: razón, juicio, imaginación, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES MENTALES
SUBCLASES	ACTIVIDADES COGNITIVAS GENERALES ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS ELECCIÓN (2a) ESTUDIAR (3b)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.2.1]

ACTIVIDADES COGNITIVAS GENERALES

descripción: véase actividades cognitivas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES COGNITIVAS
SUBCLASES	ESPECULACIÓN
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-46.1.1 Actividades mentales generales de carácter cognitivo TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.2.1.1]

ACTIVIDADES COMUNICATIVAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades que implican un intercambio de información, tanto verbal como no verbal. En el ámbito concreto de la pintura, se relacionan con los aspectos relativos a la recepción de las imágenes.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR Conceptos relacionados con la recepción pictórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ESPECTADORES-RECEPTORES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.4]

ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS

descripción: actividades cognitivas en las que la mente se utiliza para crear o inventar cosas, apelando a la creatividad del sujeto-agente y a sus dotes de originalidad.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES COGNITIVAS
SUBCLASES	ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS ELECCIÓN (2b) INVENTAR (1a) INVENTAR (1b)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-46.1.2 Actividades mentales cognitivo-creativas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS POTENCIAS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES ACTIVIDADES COGNITIVAS GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.2.1.2]

ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS

descripción: actividades creativo-cognitivas en las que se lleva a cabo la creación o invención de cosas fantásticas que no tienen un referente empírico real; únicamente son el producto de la imaginación del sujeto-agente.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS
SUBCLASES	INVENTAR (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-46.1.2.1 Actividades relacionadas con la generación de fantasías TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS POTENCIAS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.2.1.2.1]

ACTIVIDADES FÍSICAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades que implican fuerza física, el empleo de objetos físicos y que se resuelven en el mundo empírico-material.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES
SUBCLASES	ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES PERCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.1]

ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: actividades físicas propias y específicas del dominio de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES FÍSICAS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-47 Actividades pictóricas de carácter empírico-material TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES MENTALES INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.1.1]

ACTIVIDADES MENTALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades que implican procesos mentales y la intervención de entidades psico-espirituales. En la medida en que intervienen en el proceso de creación pictórica, las consideraremos actividades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ACTIVIDADES COGNITIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-46 Actividades pictóricas de carácter intelectual y especulativo TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : POTENCIAS IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.2]

ACTIVIDADES PERCEPTUALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades físicas que implican un proceso de percepción sensorial.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES FÍSICAS
SUBCLASES	ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.1.2]

ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA

descripción: las actividades perceptuales relacionadas con la recepción de los objetos o productos pictórico-artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES PERCEPTUALES ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR-74.2.4. Efectos visuales de la recepción pictórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ESPECTADORES-RECEPTORES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.1.2.1]

ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: las actividades en cuanto se desarrollan de manera particular y concreta en el dominio de la Pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES
SUBCLASES	ACTIVIDADES COMUNICATIVAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES MENTALES ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA ESTUDIAR (3a) EVENTOS O ACONTECIMIENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS IMITAR-IMITACIÓN (3a)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF Actividades y fases del proceso de creación pictórica A Fases, operaciones y actividad. El ejercicio de la Pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1]

ACTIVIDADES SOCIALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Actividades que implican la relación con otras personas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES
SUBCLASES	EVENTOS O ACONTECIMIENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.3]

AMBITOS DE CONOCIMIENTO

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Dominio de conocimiento o estudio en el cual una persona puede convertirse en experto y especializarse.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	ANATOMÍA (1) ARITMÉTICA ARITMETICA (Lom.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTE ORATORIA ARTES ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES Y CIENCIAS ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) CIENCIAS (1b) CIENCIAS MATEMÁTICAS CIENCIAS NATURALES ESCULTURA (1) (Car.) FILOSOFÍA NATURAL FILOSOFIA NATURALE (Lom.) GEOMETRÍA GEOMETRIA (Lom.) HISTORIA (1) LETRAS (1a) LETRAS DIVINAS LETRAS HUMANAS LETTERE MATEMÁTICAS MÚSICA PERSPECTIVA (1) PERSPECTIVA ESPECULATIVA PERSPECTIVA PRÁCTICA PERSPETTIVA (1) (Lom.) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1b) (Figueroa) PINTURA (1b) (Pac.) PITTURA (1a) (Pal.) PITTURA (1a) (Vr.) POESÍA (1) PROPORCIÓN (1) PROSPETIVA (1) (Ces.) SCIENZE (Vr.) SCULTURA (1) (Vr.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.6]

ARTEFACTOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos físicos realizados intencionalmente por los humanos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES SEPARABLES
SUBCLASES	INSTRUMENTOS PICTÓRICOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.3.1]

ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS)

descripción: objetos iconográficos que funcionan como símbolos o identificadores de los iconos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ICONOGRÁFICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-58.1.2.3.2 Partes significativas y simbólicas. Atributos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS ICONOS PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.2.1.2]

ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES

descripción: en relación con esta categoría, véase el registro atributos y propiedades de los artífices.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES
SUBCLASES	ARTE (10) ARTE (11) ARTIFICIO (6) CASTO (1) CAUDAL (5) CRISTIANO (1) DEBUXO (11b) DEBUXO (12) DIESTRO (1a) DIESTRO (1b) DILIGENTE (1) DILIGENTE (2) ELECCIÓN (5a) ELECCIÓN (5b) ERUDITO FACILIDAD (4b) FACILIDAD (5a) FACILIDAD (5b) INGENIOSO (1) INVENTOR (2) JUICIO (5b) LETRADO MAESTRO (4) MELANCÓLICO (1) MELANCÓLICO (2) PRÁCTICO (1) PRONTO (1) PRUDENTE (1b) RESOLUTO SECO Y TÍMIDO TALENTO (2) VIRTUOSO (1a) VIRTUOSO (1b)
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3.1.1]

ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS ARTES

descripción: en relación con esta categoría, véase el registro atributos y propiedades de las artes.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3.3.1]

ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS

descripción: vinculados a las categorías de clasificación o conceptos clasificatorios pictórico-artísticos (v.) Son, pues, las propiedades y atributos que además de describir la noción a la que se aplican, la sitúan en una clase o categoría determinada, permitiéndonos así ordenar y clasificar la realidad empírico-material y la dimensión nocional de la pintura. Terminológicamente, se corresponden con los términos clasificatorios o tipológicos (v.)

Asimismo, y al igual que los conceptos clasificatorios a los que se vinculan, estos atributos pueden ser clasificados en dos categorías, según su carga connotada y la evaluación crítica que comporten. Al respecto, véase el campo *subclases*.

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU FUNCIÓN
SUBCLASES	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1 Atributos clasificatorios TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1]

ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

descripción: vinculados a los conceptos clasificatorios connotados (v.) Son, por tanto, aquellos atributos y propiedades que además de describir y clasificar las nociones sobre las que se aplican, comportan conjuntamente un juicio de valor que las califica y evalúa, según unos determinados criterios ideológicos, teóricos y estéticos. En consecuencia, forman parte también de los atributos y propiedades calificativo-críticas (v.) Terminológicamente, se corresponden con los términos clasificatorios connotados (v.)
os generales. Maneras (3ba)
HYPERLINK "SM-36.2.4%20Modos%20estético-
registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS
SUBCLASES	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1.1 Atributos clasificatorios connotados CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.1]

ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS

descripción: vinculados a las categorías de clasificación estilística (v.), son los atributos que se utilizan para situar la noción sobre la que se aplican dentro de algún movimiento, estilo o tendencia determinada. Ej.: *italiano (2), flamenco (2)*, etc. Terminológicamente, se corresponden con los términos estilísticos (v.) en función clasificatoria.

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1.1.3 Atributos de clasificación estilística

	CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.1.3]

ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS

descripción: vinculados a los Conceptos clasificatorios no connotados o taxonómicos (v.), son los atributos que únicamente describen y clasifican las nociones sobre las que se aplican, sin comportar ningún tipo de juicio o evaluación crítica al respecto. Terminológicamente, se corresponden con los términos taxonómicos (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltense los registros conceptuales atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO) TÉRMINOS TAXONÓMICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.2]

ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

descripción: vinculados a las categorías de clasificación disciplinar artística (v.), son los atributos que se utilizan para clasificar las diferentes disciplinas artísticas dentro de una categoría determinada. Ej.: *liberal, mecánico*, etc. Terminológicamente, se corresponden con los términos de clasificación disciplinar (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1.1.4 Atributos de clasificación disciplinar CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-1.2 Teoría metadisciplinar ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.1.4]

ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

descripción: vinculados a las categorías de clasificación geoespacial (v.), son los atributos que se utilizan para situar la noción sobre la que se aplican dentro de un contexto geoespacial determinado. Ej.: *italiano (1), flamenco (1), etc*. Terminológicamente, se corresponden con los términos de clasificación geoespacial (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS
SUBCLASES	ESPAÑOL FLAMENCO (1)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1.1.2 Atributos de clasificación geoespacial CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.1.2]

ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA

descripción: vinculados a las categorías de clasificación historiográfica (v.), son los atributos que se utilizan para situar la noción sobre la que se aplican dentro de un periodo histórico-cultural dado. Ej.: *antiguo, moderno, etc*. Terminológicamente, se corresponden con los términos de clasificación historiográfica (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS
SUBCLASES	ANTIGUO (1a) ANTIGUO (1b) CONTEMPORÁNEO (Car.) MODERNO (1a) MODERNO (1b) VIEJO (1a) VIEJO MODERNO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-1.1.1 Atributos de clasificación cronológica o historiográfica CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) T-1.2.1 Historiografía M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2.1.1.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Se consideran constituyentes de entidades, actividades o relaciones. Son los factores o cualidades que nos permiten establecer diferencias entre las diversas nociones y las que participan en su descripción respectiva.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ALL
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

descripción: los atributos calificativo-críticos de las imágenes vinculados a las categorías estético-formales y estilísticas (v.) Ej.: *expresivo, lineal, pictórico, seco, ricercato*, etc. Terminológicamente, se encuentran representados por los términos críticos estético-formales y estilísticos correspondientes al vocabulario crítico-calificativo de las imágenes pictóricas (v.)

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros conceptuales atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO DILIGENTE Y CUIDADOSA FLAMENCO (2) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANERA DELICADA (Pac.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MODO DEL BASÁN
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales AB-2.3.2.1 Atributos y propiedades estético-formales y estilísticas SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS

descripción: los atributos calificativo-críticos de las imágenes pictóricas (v.) vinculados a las categorías de belleza y sus especies relacionadas, así como a las cualidades expresivas de la imagen. Ej.: *bello, gracioso, bizarro, dulce*, etc. Terminológicamente, se encuentran representados por los términos críticos estético-formales y estilísticos pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.) Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributo y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
SUBCLASES	ACABADO ALEGRE (2a) ALEGRE (2B) BORRADO BUENA MANERA (7) BUENA MANERA DE COLORIDO (2) (Pac.) BUSCADO DEBUXO (11a) FLAMENCO (2) GENTIL (2) GENTILEZA (2) GRACIOSA (2) HERMOSA (1a) HERMOSA (1b) HERMOSA (2c) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) MANERA (3bc) MANERA GENTIL MANERA SUAVE (Pac.) MANERA VALIENTE (Pac.) MODO ALEGRE (Pac.) MODO BUSCADO MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MODO RICERCATO (DOL.) RELEVADO (1a) RELEVADO (1b) RICERCATO (Dol.) SUAVE (1a) SUAVE (1c) SUELTA (Car.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) AB-2.3.2.1.1 Atributos estético-formales propiamente estético-expresivos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.1.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS

descripción: vinculados a las categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos) (v.), son, pues, aquellos atributos pictórico-artísticos que además de describir la noción sobre la que se aplican entrañan también un juicio de valor, que la califica y enjuicia de acuerdo con un esquema ideológico, unos criterios estéticos y una escala de valor determinada. Ej.: *decoroso, liberal, italiano, ingenioso...* Terminológicamente, se corresponden con los términos calificativo críticos (v.)

Por lo que concierne a este tipo de clasificación, consúltese el registro atributos o propiedades según su intención crítica. Para más información sobre esta tipología de conceptos, véase atributos y propiedades pictórico-artísticas. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA
SUBCLASES	ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS ARTES ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.1.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES

descripción: vinculado a las categorías calificativo-críticas de las imágenes pictóricas (v.), son aquellos atributos que además de su función descriptiva, comportan un juicio crítico o evaluación cualitativa. Terminológicamente, estarían representados por el vocabulario crítico de las imágenes pictóricas (v.)

Para más información sobre esta tipología conceptual, véanse los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES DILIGENTE (3) MODO DEL BASÁN VALENTÍA (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2 Atributos y propiedades calificativo-críticas (imágenes) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO

descripción: los atributos estético-formales y estilísticos de las imágenes pictóricas (v.) que se encuentran vinculados a la condición representativa de dichas imágenes, y especialmente a su apariencia e ilusión de realidad. Ej.: *verdadero, semejante, igual,* etc. Terminológicamente, se encuentran representadas por los términos críticos estético-formales y estilísticos pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.)

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros atributos propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2.1.1.5 Atributos relacionados con la ilusión de realidad TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas

	T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.1.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO

descripción: los atributos calificativo-críticos de las imágenes pictóricas (v.) vinculados a la concepción retórica de la pintura característica de la época que consideramos. Algunos de estos atributos implican una dimensión formal (ej.: *decoroso, variedad*, etc.), formando parte, pues, conjuntamente de los atributos y propiedades estético-formales y estilísticas (v.); mientras que otros no implican dicha dimensión formal (ej.: *persuasivo*). Terminológicamente, se encuentran representados por los términos críticos retóricos pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.)

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributo y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
SUBCLASES	ALEGRE (3)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2.1.3 Atributos de carácter retórico con una dimensión formal AB-2.3.2.2.1 Atributos de carácter retórico (sin dimensión formal) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES

descripción: los atributos y propiedades que describen y se atribuyen a las propias disciplinas artísticas, pudiendo ser calificativo-críticas o meramente descriptivas, aunque en el contexto teórico de la Edad Moderna casi todas ellas pertenecen al primer grupo (véase). En su mayor parte, se corresponden, pues, conceptualmente con las categorías calificativo-críticas de las artes (v.); y, terminológicamente, con el vocabulario calificativo-crítico de las artes (v.) Asimismo, también pueden desempeñar una función clasificatoria.

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN
SUBCLASES	ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS ARTES ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.2 Atributos y propiedades de las artes TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3.3]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES

descripción: los atributos y propiedades pictóricas que describen y se atribuyen a los productos de la actividad artística, pudiendo ser crítico-calificativas o meramente descriptivas. Estas propiedades son contingentes, diferentes, pues, de las que hemos codificado como propiedades constitutivas de la pintura (v.)

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3 Atributos y propiedades de las imágenes TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

descripción: los que describen y se atribuyen a los sujetos agentes de la actividad artística, que son en casi su totalidad calificativo-críticos. Conceptualmente, se vinculan en su mayor parte con las categorías calificativo-críticas de los artífices (v.) y con las facultades y destrezas pictórico-artísticas (v.) Por su parte, se corresponden terminológicamente con el vocabulario crítico de los artífices (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas. Asimismo, véase en el registro atributos calificativo-críticos de los artífices los distintos atributos y propiedades que se encuentran registrados actualmente en el tesauro.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN
SUBCLASES	ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.1 Atributos calificativo-críticos de los artífices TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES

	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS

descripción: los atributos calificativo-críticos de las imágenes pictóricas que aluden a sus características y cualidades de índole ético-moral y religiosa. Se vinculan a la concepción moralista de la pintura y a la ideología contrarreformista predominante durante la época que consideramos. Terminológicamente, estarían representadas por los términos críticos ético-morales pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.) Ej.: *decoroso, decente*, etc.

Para más información sobre este tipo de tipología conceptual, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2.2.3 Atributos de carácter ético-moral y religioso TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.3.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES

descripción: los atributos y propiedades de las imágenes pictóricas (v.) que atribuyen cualidades de descripción física relativas a la forma, color, tamaño, etc. Terminológicamente, estarían representadas por los términos descriptivos físicos (v.)

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltese el registro conceptual atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.1 Atributos y propiedades físicas (imágenes) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS

descripción: las propiedades y atributos pictórico-artísticos que únicamente describen la noción sobre la que se aplican. Terminológicamente, se corresponden con los términos descriptivos (v.)

Por lo que concierne en general a este tipo de clasificación, consúltese el registro atributos o propiedades según su intención crítica. Para más información sobre esta tipología de conceptos, véase atributos y propiedades pictórico-artísticas. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.1.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES

descripción: los atributos calificativo-críticos de las imágenes pictóricas (v.) que se relacionan con aquellas características y propiedades que no comportan una dimensión propiamente física o formal. Terminológicamente, se encuentran representados por el vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.) Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros conceptuales atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2.2 Atributos calificativo-críticos no físico-formales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.3]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: se consideran constituyentes de entidades, actividades o relaciones. Son los factores o cualidades que nos permiten establecer diferencias entre las diversas nociones y las que participan en su descripción respectiva. En relación con los tipos de propiedades y atributos constatados, consúltense las tipologías que aparecen en el campo *subclases*.

explicación: el conjunto ordenado y estructurado de estas propiedades y atributos, que a través de los discursos teóricos analizados se nos han revelado como característicos y específicos del dominio de las artes durante el periodo considerado, conforman lo que llamamos el *sistema atributivo pictórico-artístico*. Para su ordenación y sistematización, aunque realizada a posteriori, hemos procurado ajustarnos lo más posible a la estructura que implícita o explícitamente se encuentra en los propios discursos estudiados.

Este sistema nocional queda vinculado, en sus líneas generales, a otras categorías que también forman parte de la estructura ontológica de este tesauro; por ejemplo: los atributos y propiedades estético-formales y estilísticos de las imágenes pictóricas se vinculan con las categorías estético-formales y estilísticas (v.); los atributos clasificatorios, con las categorías de clasificación o conceptos clasificatorios (v.); los atributos de los artífices, con las facultades y destrezas pictórico-artísticas (v.), etc. En consecuencia, comparten los mismos rasgos semánticos y participan de la misma descripción. La diferencia fundamental que establecemos radica, básicamente, en que, si bien dichas categorías se consideran en abstracto: *la belleza, la gracia, lo terrible, la facilidad*, etc., lo que llamamos atributos y propiedades son estas mismas categorías aplicadas -esto es, atribuidas- a los distintos aspectos que

conforman el dominio pictórico-artístico: artes, productos, agentes, etc. Esta vinculación aparece indicada en la información estructural y relacional de cada registro.

Por lo que concierne precisamente al registro de estos atributos en el tesauro, pese a que, de acuerdo con nuestros objetivos de exhaustividad, hemos procurado recoger y compilar todas las expresiones lingüístico-terminológicas utilizadas por nuestros teóricos en función atributiva, para su entrada en el tesauro nos hemos decantado por el uso de la forma adjetival como término principal -ej.: *bello, prudente liberal, diestro*, etc.-, frente a las categorías nocionales con las que se asocian, que están registradas utilizando la forma nominal -ej.: *belleza, prudencia, liberalidad, destreza*, etc.- Por su parte, este sistema nocional tiene su correspondencia lingüístico-terminológica en lo que podríamos llamar sistema terminológico atributivo. La tipología terminológica asociada a cada uno de los tipos de atributos también aparece señalada en la información relacional y estructural de los registros. Por lo que concierne a la estructura cognoscitiva del tesauro, este sistema atributivo se corresponde con al ámbito semántico-nocional [AB] (sección 3.2.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU FUNCIÓN ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB Sistema atributivo pictórico-artístico TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ENTRE ATRIBUTOS RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LA DETERMINACIÓN CONCEPTUAL RELACIONES ATRIBUTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN LA NOCIÓN SOBRE LA QUE SE APLIQUEN

---

descripción: categoría en la que se clasifican los atributos y las propiedades pictórico-artísticas (v.) según el tipo de noción sobre la que se aplican. En este sentido, podemos distinguir varios tipos, que son los que aparecen registrados en el campo *subclases*. No obstante, buena parte de estos atributos o propiedades son polivalente, pudiendo aplicarse a distintas categorías nocionales. Así, *ingenioso* se puede emplear como un atributo de los artífices, pero también de las imágenes pictóricas, reconfigurándose entonces nocionalmente.

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.3]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU FUNCIÓN

descripción: categoría en la que se clasifican los atributos y las propiedades pictórico-artísticas (v.) según la función que desempeñan en los discursos teóricos. Para más información sobre este tipo de conceptos, véase el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.2]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEGÚN SU INTENCIÓN CRÍTICA

descripción: categoría en la que se clasifican los tipos de atributos y propiedades pictórico-artísticas (v.) según su intención evaluativa o crítica. No obstante, y pese a la doble distinción que realizamos -v. el campo *subclases*-, las propiedades o atributos suelen ser ambivalentes en este sentido, dependiendo siempre del contexto y de las intenciones subyacentes. Así, un mismo atributo puede ser calificativo-crítico en un contexto y únicamente descriptivo en otro.

Para más información sobre esta tipología de conceptos, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.1]

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS

descripción: los atributos pictórico-artísticos relacionados con la concepción de la pintura como mensaje, narración o poesía visual; imagen, pues, que porta un contenido determinado, de naturaleza diversa y destinado a distintas clases de receptores.

Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltense los registros atributos y propiedades pictórico-artísticas y atributos y propiedades calificativo-críticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB-2.3.2.2.2 Atributos de carácter semántico TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-3.4.2.3.1]

CARRERAS Y PROFESIONES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Véase conceptos disciplinares y profesionales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
RELACIONES	Concepto equivalente : CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.3]

CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES

descripción: son las categorías calificativas que se aplican en el ejercicio valorativo de las diversas disciplinas y facultades artísticas y las que determinan su grado de nobleza, dignidad y calidad. Se caracterizan por su polivalencia semántica: describen y emiten un juicio de valor. En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos).

explicación: se encuentran estrechamente vinculadas a los discursos sobre la nobleza, liberalidad e ingenuidad de las artes. Muchas de estas categorías son, de hecho, los conceptos que hemos llamado Criterios o argumentos. De este modo, su sistematización nos proporciona la escala de valor que rige en la calificación y enjuiciamiento de dichas disciplinas y facultades. Ésta se registra y clasifica específicamente en la subcategorías [MT-7.1] de la estructura semántico-nocional (sección 3.3.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS AXIOLÓGICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1 Sistemas y especies (artes) MT-7.1 Categorías de calificación y criterios de la nobleza de las artes HD-19 Artes. Sistemas y especies HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CRITERIOS O ARGUMENTOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES

	PROPIEDADES CONSTITUTIVAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.1 Parangón (1) T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.2.2]

CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES

descripción: constituyen los que habitualmente conocemos como conceptos crítico-estéticos propiamente dichos. Son las que se aplican en el ejercicio crítico de las imágenes artísticas y las que enjuician el grado de perfección -formal, estético-expresiva, de ejecución, etc.- de estas obras. Como tales, se caracterizan por su polivalencia semántica: describen las imágenes artísticas y emiten un juicio de valor sobre ellas, calificándolas de acuerdo una escala de valor establecida y aceptada como buena y válida. En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos).

explicación: este tipo de conceptos se registran y clasifican de modo específico en la subcategoría [MT-7.2] de la estructura semántico-nocional (sección 3.3.) Véase también en el registro atributos y propiedades calificativo-críticas de las imágenes los tipos de propiedades vinculadas a este tipo de categorías.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS AXIOLÓGICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) alegre (lo) (1b) alegría de colorido (s.t.) ARTE (2) ARTE (3) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (4) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CAUDAL (3) CRUDEZA (1a) (Pac.) CRUDEZA (1b) (Pac.) DEBUXO (10) DECORO (2) DESTREZA (2) DILIGENCIA (2)

DILIGENCIA Y CUIDADO
ELECCIÓN (4)
ERUDICIÓN (2)
ESCUELA (2)
escuela de la especulación científica (Car.)
escuela del colorido (1b) (Car.)
ESPANTOSO (1) (Ces.)
ESPANTOSO (1) (Jáuregui)
FACILIDAD (3a)
GÉNEROS PICTÓRICOS
GENTIL MANIERA (Dol.)
GENTILEZA (1a)
GRACIA (1)
HERMOSA MANERA (4a)
HERMOSA MANERA (4b)
HERMOSURA (1a)
HERMOSURA (1b)
HERMOSURA (1c)
INGENIO (5)
INVENCIÓN (8a)
INVENCIÓN (8b)
JUICIO (6)
LAMIDO (1)
LIMPIEZA DE COLORES (Pac.)
LISURA DE COLORES (Car.)
MAESTRÍA (2)
MALA MANERA (1a)
MALA MANERA (1b) (Car.)
MANERA (3) (macroconcepto)
MANERA (3a)
MANERA (3b)
MANERA (3ba)
MANERA (3bb)
MANERA (3bc)
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS
MANERA DE CARAVAGGIO
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE DOMINICO GRECO
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)
MANERA DE RAFAEL (Car.)
MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
MANERA DE RAFAEL (Pac.)
MANERA DE TICIANO
MANERA DELICADA (Pac.)
MANERA FLAMENCA (Pac.)
MANERA GENTIL
MANERA GRIEGA (Ces.)
MANERA SUAVE (Pac.)
MANERA VALIENTE (Pac.)
MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.)
MANIERA DI RAFAELLO (Dol.)
MANIERA GRECA MODERNA (Vs.)
MANIERA MODERNA (Vs.)
MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.)
MODO ACABADO
MODO ALEGRE (Pac.)
MODO BUSCADO
MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.)
MODO DEL BASÁN
MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.)

	MODO RICERCATO (DOL.) NOTICIA (3) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.) PRÁCTICA (4) PROPIEDAD DE COLORES (Pac.) PRUDENCIA (3) PULIDEZA DE COLORES RELIEVO (1a) RELIEVO (1b) SECO (1) (macro) SECO (1a) (Car.) SECO (1b) (Car.) SECO (1c) (Car.) SECO Y ATADO SECO Y DESGRACIADO (Pac.) SECO Y TÍMIDO SUAVIDAD (1a) SUAVIDAD (1b) SUAVIDAD (1c) TERRIBILE (Dol) TERRIBLE (1a) TERRIBLE (1b) TERRIBLE (1b) (Pac.) UNIÓN (1) VALENTÍA (1a) VALENTÍA (1b) VALENTÍA (3) VALENTÍA DE MÚSCULOS VALENTÍA DE PERFILES Y MOVIMIENTOS VIRTUD (4) VIVEZA (1)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.3 Escuelas pictóricas SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general MT-7.2 Categorías y criterios de enjuiciamiento crítico. Perfección de la imagen representativa TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO

	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.2.1]

CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES

descripción: las categorías calificativas que se aplican en el ejercicio valorativo y crítico de los artífices y las que determinan su grado de calidad y excelencia. En su conjunto, constituyen, pues, el sistema valorativo que rige en el enjuiciamiento de los artistas durante el periodo que se considera. Asimismo, se encuentran conformadas en buena parte por las facultades, destrezas y aptitudes que se le requieren y atribuyen como parte de su condición de artistas. En cuanto categorías calificativas o conceptos críticos se caracterizan por su polivalencia: describen y enjuician. Véanse también los tipos de atributos y propiedades de los artífices vinculados a este tipo de categorías. En relación con este tipo de conceptos, consúltese también el registro categorías calificativas y de enjuiciamiento (conceptos críticos).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS AXIOLÓGICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) ARTE (5) ARTE (6) ARTE (Vr.) ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) BUENA MANERA (2) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (4) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) BUONI GIUDICI (Raf.) CASTIDAD

CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA
CAUDAL (2a) (met.)
CAUDAL (2b) (Pac.)
COGNITIONE (Dur.)
DEBUXO (4) (Pac.)
DESTREZA (1a)
DESTREZA (1b)
DILIGENCIA (1) (Pac.)
DILIGENCIA Y CUIDADO
DISCREZIONE (Vs.)
DOTTRINA (Vr.)
ELECCIÓN (1a)
ELECCIÓN (1b)
ERUDICIÓN (1)
ESCUELA (2)
escuela de la especulación científica (Car.)
escuela del colorido (1b) (Car.)
EXPEDICION
FACILIDAD (1b) (Pac.)
FACILIDAD (2a)
FACILIDAD (2b)
FACILIDAD (2c)
FACILITÁ (1a) (Arm.)
FACILITÁ (1b) (Arm.)
GENTIL MANIERA (Dol.)
GIUDICIO (Dol.)
GIUDICIO (Lom.)
GIUDITIO (Leo.)
GIUDIZIO (1b) (Vs.)
HERMOSA MANERA (4a)
HERMOSA MANERA (4b)
INGEGNIO (Al.)
INGEGNO (2) (Dol.)
INGENIO (2)
INVENCIÓN (2)
INVENTIONE (Arm.)
INVENZIONE (Dol.)
JUICIO (1b)
LIBERTAD (1)
MAESTRÍA (1)
MALA MANERA (1a)
MALA MANERA (1b) (Car.)
MANERA (1)
MANERA (3) (macroconcepto)
MANERA (3a)
MANERA (3b)
MANERA (3ba)
MANERA (3bb)
MANERA (3bc)
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS
MANERA DE CARAVAGGIO
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)
MANERA DE RAFAEL (Car.)
MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
MANERA DE RAFAEL (Pac.)
MANERA DE TICIANO
MANERA FLAMENCA (Pac.)
MANERA GENTIL
MANERA GRIEGA (Ces.)
MANERA SUAVE (Pac.)

	MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA MODERNA (Vs.) NOTICIA (2) PINTURA A BORRÓN (2) PRÁCTICA (2b) PRATICA (2) (Leo.) PRATICA (Vr.) PRATICA (Vs.) PRESTEZA (1b) (Pac.) PRESTEZZA (Arm.) PRESTEZZA (Leo.) PRUDENCIA (2) PRUDENZA (Lom.) PUREZA RESOLUCIÓN (1) (Pac.) rico de invención SECO (1a) (Car.) SECO Y ATADO VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas) GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1 Facultades y destrezas GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales) SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES

	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.2.3]

CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten clasificar según distintos criterios los tipos de sujetos-agentes que se relacionan directa o indirectamente con el ejercicio de las artes y de la pintura. En relación con este tipo de conceptos, consúltense también los registros conceptos clasificatorios artísticos y conceptos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA Sujetos agentes de la pintura GA-21.4.2.1 Tipos de pintores según la manera de obrar (1) GA-21.4.2.2 Tipos de pintores según la manera de obrar (2) GA-21.4.3 Tipología general de pintores GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores) GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes GA-21.3.2.1 Artistas y artífices relacionados con la arquitectura GA-21.3.2.2 Artistas y artífices relacionados con la escultura GA-21.3.2.4 Artífices relacionados con las artes mecánicas GA-21.4.3.1 Tipos de pintores según las partes de la pintura GA-21 Agentes. Individuos GA-21.4.3.3 Tipos de pintores según el género pictórico GA-21.4.3.4 Tipos de pintores según su titulación o grado de formación GA-21.4.3.4.1 Tipos de pintores según el grado de titulación o formación (general) GA-21.4.3.4.2 Tipos de pintores según el grado de formación (F. Pacheco) GA-21.4.3.5 Tipos de pintores según el tipo de dedicación GA-21.4.3.6 Tipos de pintores según el marco cronológico (concepción historiográfica) GA-21.4.3.7 Tipos de pintores según el ámbito geográfico

	GA-21.4.3.8.1.2 Tipos de pintores según el conocimiento de la teórica (1) pictórica GA-21.4.3.8.1.3 Tipos de pintores según su conocimiento teórico-literario GA-21.4.3.8.2 Tipos de pintores según su calidad religioso-moral GA-21.4.3.8.6 Tipos de pintores según el uso del decoro GA-21.4.3.2 Tipos de pintores según la técnica pictórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.4]

CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)

descripción: constituyen, junto con los conceptos clasificatorios connotados, los conceptos axiológicos propios y específicos del dominio artístico, esto es, aquéllos conceptos de naturaleza polivalente que, además de describir la noción sobre la que se aplican, en cuanto que le atribuyen alguna cualidad o propiedad, la evalúan y califican, emitiendo un juicio de valor.

explicación: son los que encontramos en los discursos críticos asociados a los ejercicios calificativos y valorativos -explícitos o implícitos- característicos de este ámbito. Su ordenación nos proporciona el sistema de enjuiciamiento o escala de valor que rige en el periodo en cuestión. Denominamos a esta escala -o escalas- axiomática porque, debido al carácter dogmático y absoluto que este tipo de conceptos asume en el contexto estudiado, dicha escala no puede ser considerada subjetiva, relativa o particular, sino que se halla consensuada, codificada y legitimada teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto de un modo universalmente válido, de ahí que dichos conceptos lleguen a funcionar como auténticos axiomas de la doctrina artística. No obstante, dentro de ese marco de lo universalmente válido, hay que constatar el margen de divergencia que puede existir de un autor a otro, según su distinta posición teórica, ideológica o estética.

Asimismo, y debido precisamente a ese carácter axiomático y dogmático que asumen, estos conceptos también desempeñan una función determinante en la misma construcción teórica, puesto que ésta se adecuará a la escala de valor marcada por dichas categorías. Por ejemplo, si el *decoro* es considerado una categoría de calificación por la cual se determina la corrección y perfección de las imágenes, el desarrollo doctrinal se orientará, en primer lugar, a su fundamentación y justificación teórica; y, en segundo lugar, a codificar una preceptiva y una metodología con la que conseguir su aplicación adecuada. Desde este punto de vista, esta tipología conceptual también formaría parte de lo que hemos llamado Epistemología metateórica. Al respecto, véase conceptos metateóricos pictórico-artísticos

Por su parte, si tenemos en cuenta que el ejercicio de enjuiciamiento crítico y los mismos discursos críticos forman parte de la singularidad del dominio artístico, podemos decir que ésta constituye una de las tipologías conceptuales más propias y específicas de nuestro ámbito de especialidad.

En la medida en que los conceptos clasificatorios connotados también entrañan una valoración, que evalúa y enjuicia las nociones clasificadas, podríamos considerarlos igualmente como parte de estos conceptos críticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS AXIOLÓGICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA
SUBCLASES	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-7 Escalas de valor axiomático. Sistemas de las categorías de enjuiciamiento crítico TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-2 Teoría de la nobleza pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.2] CÓDIGO : [C-2.1.2.2]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado en su mayoría, que nos permiten ordenar y sistematizar el ámbito profesional y disciplinar en el que se inscriben las disciplinas y profesiones. En nuestro caso particular, las artes y en concreto, la Pintura. En relación con este tipo de conceptos, véanse también los registros conceptos clasificatorios artísticos y conceptos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL LETRAS HUMANAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS :

	CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.3]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA

descripción: las categorías de clasificación disciplinar de carácter específico que sitúan las realidades clasificadas dentro del sistema de las artes, según éste se conceptúe en cada momento cultural o periodo histórico (ej.: *artes liberales, artes mecánicas, bellas artes, artes plásticas, artes visuales*, etc.) En relación con este tipo de conceptos, consúltense también los registros conceptos clasificatorios artísticos y conceptos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTES ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) ARTES REPRESENTATIVAS ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTI (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto)

RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) HD-19.1.7 Especies y clasificaciones artísticas según el material y los procedimientos HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19 Artes. Sistemas y especies TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.3.2.1]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS

descripción: las categorías de clasificación disciplinar de carácter específico, esto es, las que sitúan las realidades clasificadas dentro de un determinado ámbito del conocimiento y de la actividad. Dentro del dominio pictórico-artístico, son las que conforman concretamente el sistema o los sistemas de las artes (*artes liberales, artes serviles, artes del dibujo, bellas artes*, etc.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
SUBCLASES	ARTES ARTES MECÁNICAS ARTES Y CIENCIAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA CIENCIAS (1b) CIENCIAS MATEMÁTICAS LETRAS (1a) LETTERE SCIENZE (Vr.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas HD-20.3 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Letras (1a) HD-20.2 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Ciencias (1b) HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.3.2]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL

descripción: las categorías de clasificación disciplinar de carácter genérico, esto es, las que categorizan y clasifican el tipo general al que se adscribe la entidad disciplinar o profesional en cuestión. Ej.: *facultad, oficio*, etc. Dada la jerarquización que en este sentido caracteriza los ámbitos de la actividad y el conocimiento durante el periodo abordado, estas categorías generales también asumen un carácter connotado, evaluador y calificativo.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
SUBCLASES	DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS OFICIO (1b) PROFESIÓN PROFESSIONE
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-18.2 Tipos generales de disciplinas y profesiones HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) HD-18 Organización general del ámbito disciplinar y profesional TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.3.1]

CATEGORÍAS DEFINICIONALES

descripción: categorías abstractas o lógico-abstractas -*esencia / substancia, fin, causa, género, especie*, etc.- pertenecientes al pensamiento filosófico que se aplican en los procesos teóricos para la definición de la Pintura y de las artes en general. Conforman el aparato nocional necesario para llevar a cabo la conceptualización en estos términos definicionales y teóricos, y es precisamente esta función que desempeñan en la construcción teórica lo que las constituye en conceptos metateóricos (v.) de la teoría sobre las artes.

explicación: estas categorías se vinculan, por tanto, al tipo de teoría que hemos denominado *Teoría del concepto y definición de la Pintura* -v. [T-1]-. Asimismo, además de contribuir a la construcción del concepto de la Pintura, determinando su naturaleza y esencia -v. [T-1.3.3] *Construcción filosófica del concepto de pintura*-, también sitúan a la teoría de las artes en un ámbito de reflexión propiamente filosófico.

Por lo que concierne a este tipo de conceptos, resulta muy interesante el tratado de A. Palomino, donde encontramos una auténtica sistematización de las categorías lógico-abstractas que, a juicio del teórico cordobés, deben ser operativas en una teoría sobre la Pintura. (*Museo pictórico...*, vol. I, p. 221).

Estos tipos de conceptos se recogen y clasifican específicamente en la categoría [MT-6.1] de la estructura semántico-nocional. En relación con esta categoría conceptual, véase también categorías definicionales directivas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-6.1 Categorías generales con un valor definicional y calificativo TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS FILOSÓFICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.4]

CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS

descripción: son aquellas categorías definicionales (v.) que, además de este valor propiamente definicional, también desempeñan una función directiva en el conjunto del sistema teórico-nocional, determinando los axiomas directivos (v.) -o conceptos metodológicos prescriptivos- que dirigen la actividad de los artífices.

explicación: es el caso, por ejemplo, de la categoría de *Fin*, fundamental en la teorización sobre las artes en el periodo que consideramos. Ésta, al describir la naturaleza de las artes determinando la finalidad a la que se orientan y tienden de modo inherente, define lo que los artífices deben hacer -imitar la naturaleza, pongamos por caso-, influyendo en la propia sistematización metodológica o *pragmateia* -v. [T-3.1]-.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CATEGORÍAS DEFINICIONALES CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-6.1.1 Categorías definicionales directivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS FILOSÓFICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.4.1]

CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

descripción: los modos y variedades de la belleza, así como las maneras de expresividad visual y formal consideradas en abstracto y en cuanto categorías generales susceptibles de manifestación y aplicación en las obras pictórico-artísticas. Por ejemplo, *la belleza, la gracia, dulzura, suavidad, terribilitá, sublimidad, plasticidad, expresividad, linealismo*, etc. La materialización concreta de dichas categorías es lo que denominamos atributos y propiedades estético-formales y estilísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	alegre (lo) (1b) alegría de colorido (s.t.) ARTE (2) ARTIFICIO (2a) ARTIFICIO (2b) ARTIFICIO (2c) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) CRUDEZA (1a) (Pac.) CRUDEZA (1b) (Pac.) DEBUXO (10) DECORO (2) DETERMINADO (lo) (1) DIFERENCIA Y VARIEDAD DILIGENCIA (2) DILIGENCIA Y CUIDADO ELECCIÓN (4) ELEGANCIA (1) ESPANTOSO (1) (Ces.) ESPANTOSO (1) (Jáuregui) FACILIDAD (3a) FACILIDAD (3b) FATIGADO (1) (Car.) FEROCIDAD Y GALLARDÍA FUERZA (1) FUERZA (2) GENTILEZA (1a) GENTILEZA (1b) GRACIA (1) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) HERMOSURA (1a) HERMOSURA (1b) HERMOSURA (1c) HERMOSURA VANA (Pac.) INGENIO (5) INVENCIÓN (8a) INVENCIÓN (8b) JUICIO (6) LAMIDO (1) LIMPIEZA DE COLORES (Pac.) LISURA DE COLORES (Car.) MAESTRÍA (2) MAJESTAD (1)

	MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA (3bc) MANERA DELICADA (Pac.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA GENTIL MANERA GRIEGA (Ces.) MANERA SUAVE (Pac.) MANERA VALIENTE (Pac.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) MODO ACABADO MODO ALEGRE (Pac.) MODO BUSCADO MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) MODO RICERCATO (DOL.) PERFILADO (LO) (1) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de uñas y dientes (Pac.) PROPIEDAD DE COLORES (Pac.) PRUDENCIA (3) PULIDEZA DE COLORES RELIEVO (1a) RELIEVO (1b) SECO (1) (macro) SECO (1a) (Car.) SECO (1b) (Car.) SECO (1c) (Car.) SECO Y ATADO SECO Y DESGRACIADO (Pac.) SECO Y TÍMIDO SUAVIDAD (1a) SUAVIDAD (1b) SUAVIDAD (1c) TERRIBILE (Dol) TERRIBLE (1a) TERRIBLE (1b) TERRIBLE (1b) (Pac.) UNIÓN (1) VALENTÍA (1a) VALENTÍA (1b) VALENTÍA (2) VALENTÍA (3) VALENTÍA DE MÚSCULOS VALENTÍA DE PERFILES Y MOVIMIENTOS VIVEZA (1)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas TE-12 Conceptos y categorías estilísticas, estéticas y críticas SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales

	SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.1]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar los distintos aspectos de la realidad pictórica en el marco de las diversas tendencias estético-formales y estilísticas sucedidas a lo largo de la historia del arte. En relación con este tipo de conceptos, consúltense también los registros Conceptos clasificatorios artísticos y Conceptos clasificatorios connotados.

explicación: generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello los estilos, movimientos y tendencias en su función atributiva.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (4) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.)

	BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) ESCUELA (2) escuela de la especulación científica (Car.) escuela del colorido (1b) (Car.) GENTIL MANIERA (Dol.) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) MALA MANERA (1a) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA (3bc) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DELICADA (Pac.) MANERA EN EL COLORIDO MANERA EN EL DIBUJO MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA GENTIL MANERA GRIEGA (Ces.) MANERA SUAVE (Pac.) MANERA VALIENTE (Pac.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) MODO ACABADO MODO ALEGRE (Pac.) MODO BUSCADO MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO DEL BASÁN MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) modo particular de borrones MODO RICERCATO (DOL.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)

	SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.3 Escuelas pictóricas SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.5]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar el ámbito geográfico-espacial de las artes, así como clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje espacial y en un esquema territorial. En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro conceptos clasificatorios connotados.

explicación: generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello las entidades geográficas y geopolíticas en su función atributiva. (Ej.: *modo veneciano* o *pintor de Italia*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ALEMANIA ANDALUCÍA ANTEQUERA CASTILLA CÓRDOBA EL ESCORIAL ESPAÑA EUROPA (1) FLANDES FLORENCIA FRANCIA GRANADA (1) GRECIA (2)

	HUNGRÍA ITALIA MADRID MADRID (Car.) MÉRIDA NÁPOLES OSUNA Partes setentrionales (Car.) POLONIA (Car.) ROMA (2) SEVILLA SUECIA (Car.) VENECIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : Núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH-17.2.1 Ámbito mediterráneo HH-17.2.2.1.3 Ámbito nórdico HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17.2.1 Conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2.2.1.1 España y el ámbito español HH-17.2.2.1.2 Italia y el ámbito italiano HH-17.2.2.1.4 Otros ámbitos europeos HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.2]

CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten ordenar y sistematizar el desarrollo histórico-temporal del arte, así como clasificar y organizar los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos en un eje temporal y en un esquema secuencial. Por ejemplo, el propio Vasari clasifica a cada artista dentro de un periodo concreto, de modo que su esquema histórico cumple una clara función clasificatoria. En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro conceptos clasificatorios connotados.
explicación: generalmente, esta clasificación se realiza mediante la determinación adjetiva de los conceptos pertinentes, utilizando para ello los conceptos historiográficos o periodos histórico-artísticos función atributiva. (Ej.: *modo de los antiguos* o *pintor antiguo*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1a) ANTIGÜEDAD (1b) AQUEL TIEMPO (1b) barbare nazioni (tempi) (Vs.) EDADES DE LA PINTURA (Car.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) era (1b) (Car.) etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) GRECIA (1) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) NOSTRA ETÁ (Dol.) NUESTRA EDAD NUESTROS TIEMPOS (1b) PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) ROMA (1) secolo che noi viviamo (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERZA ETÀ (Vs.) TIEMPO (1) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.) tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : subetapas de constitución pictórica (faceta) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos

	Edades de la pintura antigua (faceta) Edades de la pintura moderna (faceta) HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS TEMPORALES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.1]

CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES

descripción: el conjunto de categorías y macrocategorías que constituyen la macroestructura semántico-nocional del tesauro, en las que se agrupan y clasifican los conceptos registrados. Se pueden consultar en las secciones 3.1 y 3.2.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN MACROCATEGORÍA-CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL- GRUPOS SEMÁNTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-1]

CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que tienen su origen en el marco de pensamiento de la doctrina aristotélica. En relación con la presencia de la filosofía aristotélica en la dimensión cognoscitiva artística, véase también conceptos aristotélicos (reformulación), conceptos aristotélicos (externos), conceptos aristotélico-tomistas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	AGENTE AGENTE (Vr.) ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTI (Vr.) CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) MELANCOLÍA (1) SCIENZE (Vr.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : BI-26 Idea e Ideas de la representación artística HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa GA-21.1 Conceptos y categorías generales (agentes) HD-19.1 Sistemas y especies (artes) TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística HD-19 Artes. Sistemas y especies CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS TEMÁTICOS : MA-1 Ámbito de reflexión filosófica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) : CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico T-5 Teoría sobre la creación artística T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2.1]

CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (externos)

descripción: los conceptos formulados o teorizados ex profeso para las artes o en relación con ellas, pero un marco de pensamiento o conocimiento no específicamente artístico; en este caso concreto, en el contexto del sistema de pensamiento aristotélico. No deben confundirse, pues, con los préstamos conceptuales (v.), que son conceptos pertenecientes en su origen a otros sistemas o marcos teórico-nocionales que se redefinen o especializan cuando son incorporados al dominio pictórico. Estos los codificamos como conceptos aristotélicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA
SUBCLASES	ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) PINTURA (1b) (Figueroa)

CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación)

descripción: conceptos pictórico-artísticos que han sido reformulados o reinterpretados nocionalmente de acuerdo con el sistema de pensamiento aristotélico. En relación con esta categoría de conceptos, véase el registro conceptos reformulados. Distíngase, pues, de los conceptos aristotélicos, que son préstamos conceptuales, y de los conceptos aristotélicos (externos).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS REFORMULADOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTES ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTI (Vr.) CIENCIAS (1b) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.4.1]

CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del marco de pensamiento filosófico asociado a la doctrina aristotélico-tomista y al escolasticismo. En relación con la presencia de este marco de pensamiento en la dimensión cognoscitiva artística, véase también conceptos aristotélico-tomistas (reformulación).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	ALMA (1) (Mel.) DEBUXO (2) (Car.) DEBUXO (2) (macroconcepto) DEBUXO (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINATIVA (Car.) JUICIO (2) (Mel.) MEMORIA (Car.) MODO DE LA NATURALEZA NATURALEZA (1) NATURALEZA (2) POTENCIA OPERATIVA (Car.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) RAZÓN (2) (Car.) SENTIDO COMÚN (Car.) SENTIDO COMÚN (Mel.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Mel.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica BI-26 Idea e Ideas de la representación artística GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística MA-2 Ámbito de reflexión teológico-moral SM-37.3.1 Métodos de construcción o elaboración pictórica (general) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES GENÉSICAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS

	CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-5 Teoría sobre la creación artística M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.6.1]

CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS (reformulación)

descripción: conceptos pictórico-artísticos que han sido reformulados o reinterpretados nocionalmente de acuerdo con el sistema de pensamiento aristotélico-tomista. En relación con esta categoría de conceptos, véase el registro conceptos reformulados. No deben confundirse, pues, con los conceptos aristotélico-tomistas que son préstamos conceptuales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS REFORMULADOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ANIMO (Vs.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES REPRESENTATIVAS ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ESCULTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Pac.) FANTASIA (Vs.) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Pac.) PITTURA (1a) (Vr.) SCULTURA (1) (Vr.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.4.2]

CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA

descripción: los conceptos formulados o teorizados en un espacio no específicamente artístico (ej.: contexto eclesiástico, jesuítico, jurídico, etc.), pero sí de modo *ex profeso* para las artes o en relación con ellas. Por eso, no deben confundirse con los préstamos conceptuales (v.), que son conceptos pertenecientes en su origen a otros sistemas o marcos teórico-nocionales que se redefinen o especializan cuando son incorporados al dominio pictórico. También por lo que concierne a este aspecto, podemos hablar de conceptos teológicos, jurídicos, filosóficos, etc.; para diferenciarlos, pues, en la estructura del tesauro los hemos codificado con la determinación `externos´ entre paréntesis -ej.: conceptos aristotélicos (externos)-.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-8 CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (externos) DEBUXO (3) (ant.) ESCULTURA (1) (ant.) PINTURA (1a) (Gal.) PITTURA (1a) (Pal.) PLÁSTICA (Gal.) POESIA (1) (Pal.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19 Artes. Sistemas y especies TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [8-2]

CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS

descripción: conceptos ajenos en su origen al dominio de las artes -por lo que su naturaleza semántico-nocional no suele ser propiamente artística- que han experimentado un proceso de recategorización al incorporarse a la teoría pictórica, proceso que afecta a su contenido semántico, que se especializa o redefine; a su colocación en la estructura nocional o a ambos aspectos a la vez. Considérese, por ejemplo, el concepto filosófico *Naturaleza*; éste, conservando sus rasgos semánticos fundamentales, tal y como fueron formulados en su marco de pensamiento originario, es definido por la teoría artística como objeto de la *mímesis*, ocupando, en consecuencia, una determinada posición en el sistema teórico-nocional artístico que re-interpreta su sentido y valor en el nuevo contexto teórico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	AFICIÓN (Pac.) ALMA (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Pac.) ANIMO (Vs.) ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTES ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) BUENA MANERA (3) (Pac.) CASTIDAD DECORO (2) EDAD (2) ENTENDIMIENTO (1) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) FANTASIA (Vr.) FUROR POÉTICO HERMOSA MANERA (4a) HUMOR IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INCLINACIÓN (2) INGEGNO (3) (Vs.) INMAGINATIVA (Leo.) INTELLECTO (M. An.) INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) JUICIO (2) JUICIO (2) (Mel.) MALINCOLIA (Ripa) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA (3bc) MELANCOLÍA (1) MELANCOLÍA (2) MEMORIA (Car.) MEMORIA (Leo.) MEMORIA (macroconcepto) MEMORIA (Pac.) MEMORIA (Vs.) MODO DE LA NATURALEZA NATURAL DE PINTORES NATURALEZA (1) NATURALEZA (2) PINTURA (1a) (Gal.)

	POESÍA (1) POESIA (1) (Pal.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) PUREZA RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) SENTIDO COMÚN (Car.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES TEMPERAMENTO TIEMPO (2) VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Pac.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.2.2]

CONCEPTOS AXIOLÓGICOS

descripción: los conceptos relacionados con la teoría o reflexión sobre los valores y que, por tanto, o constituyen valores o implican un juicio de valor. En el dominio del arte, se encuentran representados, fundamentalmente, por aquéllos que genera el discurso teórico-crítico y la reflexión estética, aunque éstos no siempre tienen por qué comportar una dimensión de carácter estético. En el contexto seiscentista, por ejemplo, el componente ético-moral y religioso presente en las imágenes artísticas es uno de los factores que participan en su valoración y enjuiciamiento crítico. Atendiendo, pues, a este enfoque más amplio, hemos utilizado la denominación *categorías de calificación y enjuiciamiento,* que comprende todo este conjunto de conceptos, independientemente de cuál sea su naturaleza o componente semántico-nocional. Véase, por tanto, el registro categorías de calificación y enjuiciamiento (conceptos críticos).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)

CONCEPTOS AXIOMÁTICOS

descripción: constituyen los principios fundamentales o conceptos incuestionables sobre los que se fundamenta la construcción teórica, sin necesidad de demostración aparente. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica en la subcategoría [MT-6.2] de la estructura semántico-nocional. Véase en el campo *subclases* los dos tipos básicos constatados en los discursos analizados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-6.2 Conceptos axiomáticos de la teoría pictórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.3]

CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS

descripción: los conceptos axiomáticos(v.) que afirman una proposición o noción. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica en la subcategoría [MT-6.2.1] de la estructura semántico-nocional.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS AXIOMÁTICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-6.2.1 Conceptos axiomáticos asertivos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.3.1]

CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)

descripción: conceptos de naturaleza metodológica (v. el registro conceptos metodológicos pictórico-artísticos) que, al ser considerados ineludibles e incuestionables debido a su condición prescriptiva, acaban convirtiéndose en axiomas de la teoría pictórica en lo que concierne a las formas y procedimientos de actuación. Dicen qué es lo que se debe hacer -ej.: *guardar el decoro*- o cómo se debe llevar a cabo la ejecución de alguna cosa, dirigiendo y orientado, por tanto, la actividad de los artífices.

explicación: se encuentran vinculados, pues, a las normas y preceptos artísticos -v. preceptos y reglas pictórico-artísticas-, y a lo que hemos llamado *Pragmateia* o metodología teórica -v. el registro [T-3.1]-, esto es, la parte de la teoría pictórica de carácter pragmático que depende del sistema teórico-nocional. Asimismo, están relacionados con el carácter dogmático y normativo que adquiere la teoría artística en el periodo que tratamos. Este tipo de conceptos se recoge y clasifica específicamente en la subcategoría [MT-6.2.2] de la estructura semántico-nocional.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS AXIOMÁTICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)

	IMITACIÓN (2a) IMITACIÓN (2c) IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) manera de obrar con ciencia y arte (Car.) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) MANIERA MODERNA (Vs.) MODO DE LA NATURALEZA OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) proceder con razón y arte (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-37.3.4.1.2 Procedimientos imitativos selectivos y correctores SM-37.3.4 Procedimientos representativos e imitativos propiamente dichos SM-37.3.1 Métodos de construcción o elaboración pictórica (general) SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general) SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales MT-6.2.2 Conceptos axiomáticos directivos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.2 *Pragmateia* sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1.1.2] CÓDIGO : [C-2.1.2.3.2]

CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del ámbito de las disciplinas científico-matemáticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SA-35.1 Sistema de las proporciones y medidas SA-34 Artificios. Conceptos generales y tipos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.1]

CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos que, además de describir la unidad nocional sobre la que se aplican y distinguirla como un tipo o una especie dada -situándola, por tanto, en una clase o categoría determinada-, entrañan un juicio de valor que califica y evalúa dichas unidades descritas y clasificadas. Forman parte, pues, de la axiología pictórico-artística.

explicación: son los que están más vinculados al sistema teórico y a la ideología particular del autor y de la época. A su vez, en la medida en que categorizan y evalúan cualitativamente las nociones sobre las que se aplican, también funcionan como categorías de calificación o enjuiciamiento crítico. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA GÉNEROS PICTÓRICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1]

CONCEPTOS CLASIFICATORIOS GENERALES

descripción: los conceptos clasificatorios susceptibles de aplicarse en cualquier ámbito de la actividad o del conocimiento. Éstos pueden ser simples (unidades, grupos) o complejos (sistema, estructura).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.1]

CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos que nos permiten clasificar u ordenar los diversos aspectos de la realidad pictórica, pero sin comportar ninguna carga connotada o evaluación crítica implícita. Por ejemplo: tipologías de pigmentos, materiales, instrumentos, etc. Constituyen los tipos de clasificaciones que hemos llamado *nomenclaturas*, al propiciar en su mayor parte la ordenación de objetos o realidades empíricas más que la construcción de un sistema nocional lógico-jerárquico propiamente dicho.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS
SUBCLASES	MODOS DE CLARO Y OSCURO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-39 Instrumentos pictóricos NP-62.3 Clasificación tipológica de los productos pictóricos SU-38 Materias y materiales pictóricos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TAXONÓMICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.2]

CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS

descripción: conceptos que no se derivan de objetos físicos, sino que sirven para ordenar y clasificar otros conceptos. Véase en el registro conceptos clasificatorios o tipológicos artísticos los específicos de nuestro ámbito de especialidad constatados durante el periodo analizado.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA
SUBCLASES	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS GENERALES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1]

CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS

descripción: los conceptos clasificatorios específicos del ámbito artístico. Constituyen los conceptos o categorías que, además de describir la entidad nocional sobre la que se aplican, la sitúan también en una clase o categoría determinada al distinguirla como un tipo o especie dada.

explicación: Están relacionados en su mayor parte con los discursos teóricos, ya que es en ellos donde se lleva a cabo la labor de ordenación y racionalización de la realidad empírica o mental sobre la que se construye el discurso. A su vez, algunas de estas categorías clasificatorias son en sí mismas objetos de teorización, por lo que en estos casos también pueden considerarse como conceptos teóricos propiamente dichos.

Por su parte, en relación con este ejercicio de ordenación que llevan a cabo en las construcciones teóricas, son susceptibles de ser considerados igualmente conceptos metateóricos pictóricos-artísticos, en la medida en que la clasificación es uno de los mecanismos intelectuales con los que cuenta el teórico para proceder a la ordenación del universo epistémico y de la realidad factual sobre la que trabaja. Y si tenemos en cuenta que hacen posible la organización del ámbito geográfico-espacial, temporal, disciplinar, etc. en el que se sitúan las artes en general y la pintura en particular, también pueden ser considerados parte de la dimensión cognoscitiva metadisciplinar pictórico-artística. V. conceptos metadisciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS

RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS GENERALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.1] CÓDIGO : [C-4.1.2] CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2]

CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES

descripción: conceptos complejos formados por la adecuada integración e interrelación de los elementos plástico-formales. La composición es definida como "la ordenación de medios plásticos por la cual se establecen las relaciones fundamentales de la obra, las que se refieren a la distribución de la superficie, a la disposición de las formas o a sus proporciones". (BERGER (1961), vol. II, p. 140).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN
SUBCLASES	COMPOSICIÓN (1) DISPOSICIÓN (1) INVENCIÓN (5b) RELIEVO (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-59.2 Composición, estructura y conceptos relacionados TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.6.1]

CONCEPTOS CUALIFICADOS

descripción: los conceptos valorados positivamente en el discurso teórico-doctrinal. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3.), estos conceptos se señalan con el símbolo (º) situado a la derecha del concepto.

Para más información sobre esta tipología, consúltese el registro [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA alegre (lo) (1b) alegría de colorido (s.t.) ALMA (2) (Pac.) ANATOMÍA (1) ANDALUCÍA ANIMO (Vs.) ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1b) AQUEL TIEMPO (1b) ARITMÉTICA ARITMETICA (Lom.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTE (5) ARTE (6) ARTE (Vr.) ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTE ORATORIA ARTES ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES REPRESENTATIVAS ARTES Y CIENCIAS ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) BUONI GIUDICI (Raf.) BUSCADO CASTIDAD CAUDAL (2a) (met.) CAUDAL (2b) (Pac.) CIENCIAS (1b) CIENCIAS MATEMÁTICAS CIENCIAS NATURALES COGNITIONE (Dur.) CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES DEBUXO (10) DEBUXO (3) (ant.) DEBUXO (4) (Pac.) DESTREZA (1a) DESTREZA (1b) DILIGENCIA (1) (Pac.) DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS DISCREZIONE (Vs.)

DOTTRINA (Vr.)
ELECCIÓN (1a)
ELECCIÓN (1b)
ENCARNACIONES DE MATE
ENTENDIMIENTO (1)
ENTENDIMIENTO (2) (Car.)
ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto)
ENTENDIMIENTO (2) (Pac.)
ERUDICIÓN (1)
ESCULTURA (1) (Car.)
ESPANTOSO (1) (Ces.)
etapa de la pintura linear (Plinio)
etapa de la pintura monochromaton (Plinio)
etapa de la quinta pintura (Plinio)
etapa de la tercera pintura (Plinio)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
FACILIDAD (2a)
FACILIDAD (2b)
FACILITÁ (1a) (Arm.)
FACILITÁ (1b) (Arm.)
FANTASIA (Vr.)
FANTASIA (Vs.)
FILOSOFIA NATURALE (Lom.)
FLORENCIA
FUROR POÉTICO
GENTIL MANIERA (Dol.)
GENTILEZA (1a)
GENTILEZA (2)
GEOMETRÍA
GEOMETRIA (Lom.)
GIUDICIO (Dol.)
GIUDICIO (Lom.)
GIUDITIO (Leo.)
GIUDIZIO (1b) (Vs.)
GRACIA (1)
GRECIA (1)
HERMOSA MANERA (4a)
HERMOSA MANERA (4b)
HERMOSURA (1a)
HERMOSURA (1b)
HERMOSURA (1c)
HISTORIA (1)
IDEA (1) (Pac.)
IDEA (1) (Vs.)
IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto)
IMAGINACIÓN (1) (Pac.)
IMAGINATIVA (Car.)
INGEGNIO (Al.)
INGEGNO (2) (Dol.)
INGEGNO (3) (Dol.)
INGEGNO (3) (Vs.)
INGENIO (2)
INGENIO (3)
INGENIO (3) (macroconcepto)
INMAGINATIVA (Leo.)
INTELLECTO (M. An)
INTELLETO (Vr.)
INTELLETO (Vs.)
INVENCIÓN (2)
INVENTIONE (Arm.)
INVENZIONE (Dol.)
JUICIO (1b)
JUICIO (2)
JUICIO (2) (Mel.)

LETRAS (1a)
LETRAS DIVINAS
LETRAS HUMANAS
LETTERE
MAESTRÍA (1)
MANERA (1)
MANERA (3a)
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (1)
MANERA DE RAFAEL (Car.)
MANERA DE RAFAEL (Pac.)
MANERA DE TICIANO
MANERA DEL PINTOR CRISTIANO
MANERA DELICADA (Pac.)
MANERA GENTIL
MANERA SUAVE (Pac.)
MANERA VALIENTE (Pac.)
MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.)
MANIERA DI RAFAELLO (Dol.)
MATEMÁTICAS
MEMORIA (Car.)
MEMORIA (Leo.)
MEMORIA (macroconcepto)
MEMORIA (Pac.)
MEMORIA (Vs.)
MENTE (1) (Raf.)
MODO ALEGRE (Pac.)
MODO BUSCADO
MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.)
MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
MODO RICERCATO (DOL.)
MÚSICA
NATURAL (2)
NATURAL DE PINTORES
NOTICIA (2)
PERSPECTIVA (1)
PERSPECTIVA PRÁCTICA
PERSPETTIVA (1) (Lom.)
PINTURA (1a) (Gal.)
PINTURA (1a) (macroconcepto)
PINTURA (1b) (Figueroa)
PINTURA (1e)
PINTURA A BORRÓN (1b)
PINTURA A BORRÓN (2)
PINTURA A FRESCO (1)
PINTURA ACABADA (1b)
pintura de uñas y dientes (Pac.)
PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.)
PITTURA (1a) (Vr.)
POESÍA (1)
POESIA (1) (Pal.)
POTENCIA OPERATIVA (Car.)
POTENCIAS DEL ALMA (Pac.)
PRÁCTICA (2b)
PRATICA (2) (Leo.)
PRATICA (Vr.)
PRATICA (Vs.)
PRESTEZA (1b) (Pac.)
PRESTEZZA (Arm.)
PRIMA ETÁ (Vs.)
PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
proceder con razón y arte (Pac.)
PROPORCIÓN (1)

	PROSPETIVA (1) (Ces.) PRUDENCIA (2) PRUDENZA (Lom.) PUREZA QUEL TEMPO (1b) (Vs.) RESOLUCIÓN (1) (Pac.) RICERCATO (Dol.) ROMA (1) ROMA (2) SCIENZE (Vr.) SCULTURA (1) (Vr.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES SUAVIDAD (1a) SUAVIDAD (1b) SUAVIDAD (1c) SUELTA (Car.) TALENTO (1) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERRIBLE (1a) TERRIBLE (1b) (Pac.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO UNIÓN (1) VALENTÍA (1a) VALENTÍA (1b) VALENTÍA (2) VALENTÍA DE MÚSCULOS VALENTÍA DE PERFILES Y MOVIMIENTOS VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b) VISTA (1) (Car.) VISUM (Al.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5.1]

CONCEPTOS DESCALIFICADOS

descripción: son los conceptos enjuiciados negativamente o considerados no válidos en el discurso teórico-doctrinal. Por ejemplo, conceptos descalificados serían la *pintura a borrón*, en lo que tiene de falta de dibujo; *el pintor práctico* que sólo se vale del conocimiento empírico y el trabajo manual; el *tiempo medio* o Edad Media, etc. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3.), estos conceptos se indican con el símbolo (#) situado a la derecha del concepto. Para más información sobre esta tipología, consúltese el registro [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa.*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTI MECHANICHE (Lom.) barbare nazioni (tempi) (Vs.) CRUDEZA (1a) (Pac.) CRUDEZA (1b) (Pac.) ENCARNACIONES DE POLIMENTO escuela de la especulación científica (Car.) FACILIDAD (2c) IMITACIÓN (2b) LIBERTAD (2a) MALA MANERA (1a) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2a) manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) MELANCOLÍA (2) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) OFICIO (1b) PINTURA (1f) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA PRÁCTICA (Car.) SECO (1) (macro) SECO (1a) (Car.) SECO (1b) (Car.) SECO (1c) (Car.) SECO Y ATADO SECO Y DESGRACIADO (Pac.) SECO Y TÍMIDO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS

	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5.3]

CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS

descripción: los conceptos cualitativa y teóricamente desacreditados, aunque no descalificados de manera absoluta. La diferencia con los conceptos descalificados (v.) es, pues, únicamente de grado. En la estructura nocional (sección 3.3.), se representan utilizando el mismo símbolos. Para más información sobre esta tipología, consúltese el registro [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa.*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) escuela del colorido (1b) (Car.) ESCULTURA (1) (Pac.) IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) modo particular de borrones pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) secolo che noi viviamo (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS CUALIFICADOS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5.4]

CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

descripción: los conceptos relativos al las facultades y disciplinas, artes y oficios, que configuran la estructura de conocimiento, el ámbito profesional y el sistema de las artes durante el periodo considerado.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS OCUPACIONES
SUBCLASES	ARTES MECÁNICAS CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES PROFESIÓN
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura Equivalente conceptual de : CARRERAS Y PROFESIONES TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.5.1]

CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES

descripción: los conceptos disciplinares y profesionales que no constituyen ninguna profesión o disciplina en concreto. (Ej.: facultad, oficio, profesión, etc.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
SUBCLASES	arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS OFICIO (1b) PROFESIÓN PROFESSIONE
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-18.2 Tipos generales de disciplinas y profesiones HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) HD-18 Organización general del ámbito disciplinar y profesional TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.5.1.1]

CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES

descripción: conceptos relacionados con la actividad económico-mercantil. Véanse los tipos específicos establecidos en el campo *subclases*, especialmente los vinculados al dominio pictórico-artístico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	OBJETOS COMERCIALES OBJETOS FINANCIEROS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : JS-78 Conceptos socioeconómicos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5]

CONCEPTOS EQUIVALENTES

descripción: conceptos definidos por autores diversos o pertenecientes a distintos marcos de pensamiento que coinciden en los rasgos generales que configuran su descripción semántico-nocional básica. Con todo, y al igual que ocurre con los términos pertenecientes a diferentes idiomas, hablamos en este caso de equivalentes y no de sinónimos, ya que el simple hecho de que estos conceptos se vinculen a marcos de pensamiento distintos supone la presencia de una serie de connotaciones diferenciadoras que nos impiden proceder a su identificación absoluta.

explicación: por ejemplo, el concepto de juicio (crítico) definido por Pacheco [v. juicio (1b)] tendría como equivalente conceptual el giudizio definido por Dolce, utilizándose así, en realidad, en el discurso teórico del Arte de la Pintura; sin embargo, el distinto contexto ideológico-cultural y teórico en el que se mueve cada uno de estos autores lleva implícito una serie de rasgos distintivos y de matices diferenciadores que no debemos obviar en su consideración.

Por su parte, esta categoría de conceptos que distinguimos en nuestro tesauro responde fundamentalmente a la relevancia que en el periodo considerado adquiere el argumento de autoridad como mecanismo de construcción teórico-discursiva, de tal manera que el discurso doctrinal se construye a partir de otros discursos o desarrollos teóricos, tanto nacionales como extranjeros, mediante los que se fundamenta y legitima la propia doctrina. En consecuencia, esto da lugar a la concurrencia en un mismo contexto discursivo, doctrinal o ideológico de unidades nocionales formuladas y definidas por autores diferentes, que pueden funcionar o ser utilizadas intencionalmente como equivalentes conceptuales. En el caso particular de los discursos analizados, a esta circunstancia hay que añadir el carácter compilatorio y enciclopédico que éstos asumen, pretendiendo glosar en sus páginas más de dos siglos de teorización pictórica.

En la representación visual y gráfica de la estructura cognoscitiva del tesauro (sección 3.3.), estos conceptos aparecen en cursiva, con la determinación pleonástica -(Vs.), (Pac.), (Car.)- que los adscribe a su marco doctrinal correspondiente situada a la derecha, y bajo la unidad nocional de la que funcionan como equivalente. En relación con esta tipología conceptual, véase también conceptos equivalentes falsos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	AGENTE (Vr.) ALMA (1) (Mel.) ALMA (2) (Med.) anima della pittura (met.) (Pal.) ANIMO (Vs.) ANTICHITÁ ARITMETICA (Lom.) ARTE (Vr.) ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTI (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) ARTIFICIO (Pino) BUONI GIUDICI (Raf.) COGNITIONE (Dur.) DISCREZIONE (Vs.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ESCULTURA (1) (ant.) ESPANTOSO (1) (Ces.) ESPANTOSO (1) (Jáuregui) ETÀ (1b) (Vs.) FACILITÁ (1a) (Arm.) FACILITÁ (1b) (Arm.) FANTASIA (Vs.) FILOSOFIA NATURALE (Lom.) GENTIL MANIERA (Dol.) GEOMETRIA (Lom.) GIUDICIO (Dol.) GIUDICIO (Lom.) GIUDITIO (Leo.) GIUDIZIO (1b) (Vs.) IDEA (1) (Vs.) IMAGINACIÓN (1) (Med.) INGEGNIO (Al.) INGEGNO (2) (Dol.) INGEGNO (3) (Dol.) INGEGNO (3) (Vs.) INTELLETO (Vr.) INVENTIONE (Arm.) INVENZIONE (Dol.) JUICIO (2) (Mel.) LETTERE MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) MEMORIA (Vs.) MODO RICERCATO (Dol.)

	NOSTRA ETÁ (Dol.) OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PENSAMIENTO (1) (Med.) PERSPETTIVA (1) (Lom.) PINTARE DI NATURALE (Leo.) PINTURA (1a) (Gal.) PITTURA (1a) (Pal.) POESIA (1) (Pal.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) PRATICA (2) (Leo.) PRATICA (Vr.) PRATICA (Vs.) PRESTEZZA (Arm.) PRIMA ETÁ (Vs.) PROFESSIONE PROSPETIVA (1) (Ces.) PRUDENZA (Lom.) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) RAGIONE (Lom.) RICERCATO (Dol.) SCIENZE (Vr.) SECONDA ETÁ (Vs.) SENTIDO COMÚN (Mel.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERRIBILE (Dol) TERZA ETÀ (Vs.) VECCHIO (tempo) (Vs.) VISUM (Al.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ITALIANISMOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-7.1]

CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS

descripción: o falsos equivalentes conceptuales. Los conceptos que son utilizados en el discurso como equivalentes conceptuales, es decir, como si se tratasen de la misma unidad nocional, pero sin que lo sean en realidad.

En la representación visual y gráfica de la estructura cognoscitiva (sección 3.3.), estos conceptos se señalan con el símbolo (¹) dispuesto a la derecha del concepto, situándose éste, a su vez, debajo del que funciona como falso equivalente. Para más información sobre esta tipología conceptual, consúltese el registro conceptos equivalentes.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	DILIGENZA (Leo.) DOTTRINA (Vr.) MEMORIA (Leo.)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS EQUIVALENTES RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-7.2]

CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS

descripción: los conceptos que se definen y formulan dentro del ámbito concreto y específico del dominio de la pintura. Esta es la categoría que empleamos por defecto en el tesauro, por lo que entendemos que, si no se indica lo contrario, los conceptos registrados pertenecen a esta tipología. Por lo que concierne a este aspecto, pues, sólo se clasifican los conceptos extraartísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-8 CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-8.1]

CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS

descripción: conceptos abstractos relativos a las cuestiones ético-morales y religiosas, esto es, las que afectan a los estados, acciones y actitudes de los individuos desde el punto de vista de su bondad o malicia para consigo mismo y los demás hombres, y desde el punto de vista de su relación con la divinidad, en virtud esto último del conjunto de convicciones y creencias asumidas. La presencia que tienen estos conceptos en el dominio de la pintura se explica bajo el marco ideológico contrarreformista, que supondrá el predominio de una concepción moralista y teológica de la pintura durante el siglo XVII español.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	ARTES LIBERALES ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PINTURA (1a) (Pac.) PITTURA (1a) (Pal.) POESÍA (1) POESIA (1) (Pal.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica HD-19 Artes. Sistemas y especies HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS TEOLÓGICOS M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-3.2 *Pragmateia* sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.4]

CONCEPTOS FILOSÓFICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del ámbito de conocimiento de la Filosofía.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	ARTES ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES LIBERALES

	ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) CATEGORÍAS DEFINICIONALES CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CIENCIAS (1b) CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS PRUDENCIA (2) SCIENZE (Vr.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19 Artes. Sistemas y especies MA-1 Ámbito de reflexión filosófica GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas MT-6.1 Categorías generales con un valor definicional y calificativo GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística MT-6.1.1 Categorías definicionales directivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CATEGORÍAS DEFINICIONALES CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS FILOSÓFICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2]

CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que tienen su origen en el marco de pensamiento filosófico relativo a las cuestiones ético-morales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	VIRTUD (1a) (Car.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MA-1 Ámbito de reflexión filosófica GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2.3]

CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA)

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que tienen su origen en el marco de pensamiento filosófico relativo a las cuestiones concernientes al conocimiento y su teoría.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	ALMA (1) (Mel.) ALMA (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Med.) ALMA (2) (Pac.) anima della pittura (met.) (Pal.) ANIMO (Vs.) ENTENDIMIENTO (1) ENTENDIMIENTO (2) (Car.)

	ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) FANTASIA (Vr.) FANTASIA (Vs.) IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INGEGNO (3) (Vs.) INMAGINATIVA (Leo.) INTELLECTO (M. An) INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) JUICIO (2) JUICIO (2) (Mel.) MEMORIA (Car.) MEMORIA (Leo.) MEMORIA (macroconcepto) MEMORIA (Pac.) MEMORIA (Vs.) MENTE (1) (Raf.) PENSAMIENTO (1) (Med.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Pac.) SENTIDO COMÚN (Car.) SENTIDO COMÚN (Mel.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (macroconcepto) VISTA (1) (Mel.) VISTA (1) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS POTENCIAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto T-5 Teoría sobre la creación artística M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2.5]

CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA)

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que tienen su origen en el marco de pensamiento filosófico relativo a las cuestiones psíquicas y psicológicas de los individuos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	AFICIÓN (Pac.) ALMA (1) (Mel.) ALMA (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Med.) ALMA (2) (Pac.) ANIMO (Vs.) ENTENDIMIENTO (1) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) FANTASIA (Vr.) FANTASIA (Vs.) FUROR POÉTICO HUMOR IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INCLINACIÓN (2) INGEGNO (3) (Dol.) INGEGNO (3) (Vs.) INGENIO (3) INGENIO (3) (macroconcepto) INGENIO (4) INMAGINATIVA (Leo.) INSTINTO INTELLECTO (M. An) INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) MELANCOLÍA (1) MELANCOLÍA (2) MEMORIA (Leo.) MEMORIA (Vs.) MENTE (1) (Raf.) NATURAL (2) PENSAMIENTO (1) (Med.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) TALENTO (1)

	TEMPERAMENTO TEMPERAMENTO SATURNINO VISTA (1) (Mel.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR Conceptos relacionados con la recepción pictórica GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas MA-1 Ámbito de reflexión filosófica GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2.4]

CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES

descripción: aquéllos que no tienen ningún contenido nocional particular o específico (ej.: región, área, comarca, etc.), susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización geográfico-espacial. No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los conceptos geográficos generales artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES GEOGRÁFICAS
SUBCLASES	CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ARTÍSTICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.2.1]

CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ARTÍSTICOS

descripción: conceptos geográficos generales que han sido desarrollados en el ámbito pictórico-artístico para su propia conceptualización geográfico-espacial. Son generales en la medida que no tienen ningún contenido nocional particular o específico, pero su área de aplicación se encuentra restringida al ámbito de especialidad, a cuyas peculiaridades concretas responde.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH-17.2.1 Conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.2.1.1]

CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES

descripción: los conceptos o entidades geopolíticas de contenido general que no constituyen ninguna entidad concreta o particular (ej.: país, estado, etc.); susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización geográfico-espacial.

No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los conceptos geopolíticos generales artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES GEOPOLÍTICAS
SUBCLASES	CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ARTÍSTICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.2.1]

CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ARTÍSTICOS

descripción: conceptos geopolíticos generales que han sido desarrollados en el ámbito pictórico-artístico para su propia conceptualización geográfico-espacial. Son generales en la medida que no tienen ningún contenido nocional particular o específico, pero su área de aplicación se encuentra restringida al ámbito de especialidad, a cuyas peculiaridades concretas responde.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH-17.2.1 Conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.2.1.1]

CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS

descripción: en relación con esta categoría conceptual, véase el registro objetos temporales y sus tipologías específicas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1b) barbare nazioni (tempi) (Vs.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) EDAD (1b) (Car.) EDADES DE LA PINTURA (Car.) edades de la pintura (Ces.) edades de la pintura (Pac.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) era (1b) (Car.) ETÀ (1b) (Vs.) etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio)

	etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa mítico-religiosa (s.t.) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) GRECIA (1) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) NOSTRA ETÁ (Dol.) NUESTRA EDAD NUESTROS TIEMPOS (1b) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) ROMA (1) secolo che noi viviamo (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERZA ETÀ (Vs.) TIEMPO (1) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.) tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : Edades de la pintura moderna (faceta) HH-16.1 Conceptos temporales generales HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) subetapas de constitución pictórica (faceta) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas Edades de la pintura antigua (faceta) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES OBJETOS TEMPORALES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS

	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-4.1.1]

CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES

descripción: los conceptos que han sido establecidos específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro, y que son los que nos han servido para llevar a cabo la construcción de la macroestructura y los sistemas nocionales que configuran su dimensión cognoscitiva: categorías temáticas, macrocategorías; así como para el establecimiento de las tipologías conceptuales en función de las cuales se clasifican y describen los conceptos y los términos pictórico-artísticos: marcos de teorización, tipos de teorías, tipologías conceptuales, tipologías de relaciones, etc. En relación con esta categoría de conceptos, consúltese también el registro relaciones intraestructurales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES DISCURSO CRÍTICO DISCURSO METODOLÓGICO O DIDÁCTICO DISCURSO PANEGÍRICO O LAUDATORIO DISCURSO TÉCNICO DISCURSO TEÓRICO-CIENTÍFICO MACROCONCEPTO MARCOS DE TEORIZACIÓN RELACIONES INTRAESTRUCTURALES RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS T TIPOS DE TEORÍAS T-1 Teoría orientada al concepto T-1.1 Parangón (1) T-1.2 Teoría metadisciplinar T-1.2.1 Historiografía T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-1.3.1 Construcción sistemática del concepto de pintura T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos

	T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOS DE DISCURSOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I]

CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden fundamentalmente del ámbito del Derecho, y que se relacionan con los aspectos jurídico-administrativos del dominio de la Pintura. Este tipo de conceptos se registra y clasifica de manera específica en la categoría [JS-79] de la estructura semántico-nocional.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : JS-79 Conceptos jurídicos y administrativos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.5 Marco jurídico M-3.2 Marcos socioeconómicos M-3.2.1 Defensa de la pintura M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales T-2 Teoría de la nobleza pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.3]

CONCEPTOS MÉDICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del campo de conocimiento de la Medicina.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	HUMOR MALINCOLIA (Ripa) MELANCOLÍA (1) MELANCOLÍA (2) TEMPERAMENTO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.4]

CONCEPTOS METADISCIPLINARES

descripción: categoría constituida por el propio concepto de Pintura en cuanto facultad disciplinar y profesional -(v. fig. 1 en la sección 2.1.3.)-, las unidades nocionales vinculadas a dicha condición y los conceptos que surgen del ejercicio de autorreflexión teórica que tiene como objeto específico la propia facultad disciplinar de la pintura.

explicación: son en su mayor parte conceptos teóricos, ya que este ejercicio de autorreflexión sólo puede llevarse a cabo desde posiciones teóricas, sean éstas más o menos rigurosas o formalizadas. Se asocian, por tanto, a la forma de aproximación teórica que hemos denominado *Teoría metadisciplinar* -v. [T-2.1]-, constituyéndose asimismo en síntomas de la autoconciencia que adquiere la Pintura de su condición como disciplina con entidad propia y autónoma. Este tipo de conceptos se recogen y clasifican de manera específica en la categoría [TP-8] de la estructura semántico-nocional, aunque no exclusivamente en ésta. También el área semántica [H] *Conceptualización del dominio de la pintura: sincronía y diacronía pictórico-artística*, y el ámbito [SP] *Preceptos y reglas de l´arte: la doctrina del pintor*, están relacionados con este tipo de conceptos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA (1) ANATOMÍA (1) ARITMÉTICA ARITMETICA (Lom.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTE DE TEJER ARTE DEL VACIAR ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTE FIGULAR ARTE ORATORIA ARTES ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) ARTES REPRESENTATIVAS ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTI (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) BORDADURA CASTILLA CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CIENCIAS MATEMÁTICAS CIENCIAS NATURALES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CÓRDOBA DEBUXO (3) (ant.) EL ESCORIAL ESCULTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Pac.) ESGRAFIADO (1) ESMALTE ESPAÑA EUROPA (1) FILOSOFÍA NATURAL FILOSOFIA NATURALE (Lom.) FLANDES

	FLORENCIA FRANCIA GÉNEROS PICTÓRICOS GEOMETRÍA GEOMETRIA (Lom.) GRANADA (1) GRECIA (2) HISTORIA (1) HUNGRÍA ITALIA jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) LETRAS DIVINAS LETRAS HUMANAS MADRID MADRID (Car.) MATEMÁTICAS MÉRIDA NÁPOLES NIELAR OSUNA Partes setentrionales (Car.) PERSPECTIVA (1) PERSPECTIVA PRÁCTICA PERSPETTIVA (1) (Lom.) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Gal.) PINTURA (1a) (macroconcepto) PINTURA (1a) (Pac.) PINTURA (1b) (Figueroa) PINTURA (1b) (Pac.) PINTURA (1e) PINTURA (1f) PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA PITTURA (1a) (Pal.) PITTURA (1a) (Vr.) PLATERÍA POESÍA (1) POLONIA (Car.) PRÁCTICA (1) PROPORCIÓN (1) PROSPETIVA (1) (Ces.) ROMA (2) SCULTURA (1) (Vr.) SEVILLA SIETE ARTES LIBERALES SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto) SUECIA (Car.) TAPICERÍA (1) TEÓRICA (1) TRASFLOR ÚBEDA VENECIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia HD-20.1 Facultades teórico-científicas relacionadas con la actividad artística HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas HD-19.1.7 Especies y clasificaciones artísticas según el material y los procedimientos HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral

	HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HH-17.2.1 Conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19 Artes. Sistemas y especies HH-17.2.2.1.3 Ámbito nórdico HH-17.2.1 Ámbito mediterráneo HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral TP-8 Epistemología metadisciplinar del Arte de la Pintura HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a) HD-19.2 Especies pictóricas HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-18.3.1 Ocupaciones lúdicas HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico SP Preceptos y reglas de L´arte. La doctrina del pintor HH-17.2.2.1.4 Otros ámbitos europeos HH-17.2.2.1.2 Italia y el ámbito italiano Núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid HH-17.2.2.1.1 España y el ámbito español HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo HD-18.3 Otras actividades y ocupaciones HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-4.1]

CONCEPTOS METAFÓRICOS

descripción: conceptos que, a partir de unidades nocionales tomadas de otros ámbitos del conocimiento o de la actividad, han sido generados en la epistemología artística mediante el proceso teórico de conceptualización metafórica, símil comparativo o paralelismo conceptual.

explicación: a modo de ejemplo, considérese el concepto metafórico *forma de la pintura*, que en la teoría de las artes se identifica con el *dibujo*, y que está tomado del concepto aristotélico *forma sustancial*. Debe distinguirse, a su vez, de los que hemos codificado como conceptos retórico-metafóricos, cuya función en el discurso no es teórica, sino únicamente poético-literaria o retórica.

En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3.), este tipo de conceptos se indica con el símbolo (met.) dispuesto a la derecha del concepto. Asimismo, hemos dedicado específicamente la categoría [TT-13] a su registro, análisis y clasificación.

Véase en el campo *subclases* las dos categorías básicas de conceptos metafóricos (teóricos) que hemos establecido.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.2.1]

CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS)

descripción: hablamos de conceptos metafóricos específicos cuando las unidades nocionales que se asocian para la explicación de la realidad pictórica son conceptos teóricos específicos de la epistemología de otras disciplinas, reformulándose mediante ese proceso de metaforización como conceptos teóricos pictórico-artísticos. Es el caso, por ejemplo, de los conceptos metafóricos *forma* o *materia de la pintura*, que proceden de los conceptos aristotélicos *forma y materia*, que son a su vez constructos teóricos específicos de este sistema de pensamiento. Estos conceptos se recogen y clasifican de manera específica en la categoría [TT-13] de la estructura semántico-nocional.

En relación con esta tipología conceptual, véanse también los registros conceptos metafóricos y conceptos metaforizados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS TEMÁTICOS : TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS FILOSÓFICOS RELACIONES GENÉSICAS RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS METAFORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS :

	T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.2.1.1]

CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS)

descripción: hablamos de conceptos metafóricos (no específicos) cuando los conceptos que se asocian para la explicación de la realidad pictórica son nociones generales, no pertenecientes, pues, a ninguna disciplina específica, pero que al ser utilizados en el discurso artístico como parte de algún proceso teórico de metaforización, asumen en esa situación concreta una función y una condición teórica determinada. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la noción *padre*, perteneciente al conocimiento general, que se reformula en el concepto teórico y metafórico padre de las artes, identificado con el *dibujo* en el sistema artístico vasariano. Distíngase, por tanto, de los conceptos retórico-metafóricos (v.), cuya función se limita a la poético-literaria o retórica. En relación con esta categoría, véase también la tipología conceptual conceptos metaforizados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) CAUDAL (2a) (met.) CAUDAL (4) (met.) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica HD-18 Organización general del ámbito disciplinar y profesional TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN CONCEPTOS METAFORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.2.1.2]

CONCEPTOS METAFORIZADOS

descripción: conceptos específicamente artísticos, con existencia previa al proceso de metaforización en el dominio de las artes, pero que experimentan una redefinición teórico-nocional al ser objeto de la proyección metafórica. Es el caso, por ejemplo, del concepto *debuxo*, que, en cuanto *forma de la pintura*, se redefine conceptualmente en los discursos teóricos. De esta manera, tendríamos *forma (sustancial)* como concepto metafórico específico (v.), procedente del campo de la filosofía aristotélica, y *debuxo*, como concepto metaforizado.

explicación: a partir de dicho proceso, los conceptos artísticos asumen ciertas características semánticas propias de los conceptos originarios que se le asocian, características que quedan incorporadas a su dimensión epistémica. Estas características no se circunscriben únicamente a los valores lógico-cognitivos, sino que también incluye los valores connotados de los conceptos asociados. Así, si la forma sustancial es un concepto calificado positivamente en el pensamiento aristotélico, esa valoración positiva también pasará al concepto artístico, en este caso, al debuxo.

La mayor parte de estos conceptos aparecen registrados y clasificados específicamente en la categoría [TT-13] de la estructura semántico-nocional, aunque no exclusivamente.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTES DEL DIBUJO (Car.) DEBUXO (2) (Car.) DEBUXO (2) (macroconcepto) DEBUXO (2) (Pac.) ESCULTURA (1) (Pac.) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES GENÉSICAS RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica

CONCEPTOS METATEÓRICOS

descripción: aquéllos conceptos que tienen por objeto la teoría en sí misma o que cumplen una función determinada en el proceso de construcción teórico-doctrinal, tanto desde el punto de vista textual-discursivo -ej.: instrumentos discursivos y de textualización- como teórico-nocional -operaciones conceptuales, categorías definicionales, etc.- Estos conceptos también pueden ser objeto de teorización y, en consecuencia, formar parte de la epistemología teórica pictórico-artística. Aparecen clasificados en el área semántica [M] de la estructura semántico-nocional. Según su pertenencia al sistema pictórico-artístico, los hemos clasificado en conceptos metateóricos asociados y conceptos metateóricos pictórico-artísticos; consúltense, por tanto, estos registros.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA
SUBCLASES	CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT Epistemología metateórica MA Conceptos y sistemas de pensamiento asociados a la teoría pictórico-artística M Metateoría. Conceptos, categorías y funciones de la teoría pictórico-artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : DOCTRINAS Y TEORÍAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1]

CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS

descripción: conceptos no pictórico-artísticos, pertenecientes a otras disciplinas o sistemas de pensamiento, que se utilizan en el ámbito de la teoría artística con el fin de fundamentar el desarrollo de la epistemología propia. Es lo que hemos llamado Epistemología no artística asociada, correspondiente a la macrocategoría [MA] de la estructura semántico-nocional. Éstos, a su vez, se clasifican según el marco de pensamiento o disciplina a la que pertenecen: filosófico (aristotélico, platónico...), teológico, escolástico, retórico-poético, etc.

explicación: en ocasiones, las distinciones entre lo que llamamos Epistemología asociada y Epistemología pictórico-artística no son más que teóricas, pero nos permiten establecer la diferencia que existe entre el concepto en su formulación y función original y el uso y redefinición que se hace de éste en el contexto de teorización específicamente artístico. Dicho de otro modo, nos permite apreciar la diferencia que existe entre, por ejemplo, el concepto *Naturaleza* en el sistema filosófico-aristotélico y en el sistema artístico. Estos conceptos, a su vez, se encuentran íntimamente relacionados con las operaciones de préstamo conceptual y metaforización que se utilizan frecuentemente en los procesos de teorización en el ámbito de las artes. Al respecto, consúltense los registros préstamos conceptuales, conceptos metafóricos y conceptos redefinidos o recategorizados. Asimismo, para más información sobre esta tipología, véase también el registro conceptos metateóricos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS METATEÓRICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MA-3 Retórica, Poética y Oratoria MA Conceptos y sistemas de pensamiento asociados a la teoría pictórico-artística MA-1 Ámbito de reflexión filosófica MA-2 Ámbito de reflexión teológico-moral TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PRÉSTAMOS CONCEPTUALES CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) RELACIONES GENÉSICAS RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS FILOSÓFICOS C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.1]

CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: los conceptos metateóricos (v.) que pertenecen propiamente a la dimensión cognoscitiva pictórico-artística. Hablaríamos, entonces, de una Epistemología metateórica, que se corresponde con la macrocategoría [MT] de la estructura semántico-nocional. En relación con esta categoría de conceptos, véanse también los tipos registrados en el campo *subclases*. Asimismo, consúltese el registro conceptos metateóricos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS METATEÓRICOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CATEGORÍAS DEFINICIONALES CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS CRITERIOS O ARGUMENTOS MANERA DEL PINTOR CRISTIANO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-7 Escalas de valor axiomático. Sistemas de las categorías de enjuiciamiento crítico MT-6 Categorías con una función específica en el sistema teórico-nocional MT-5 Recursos para la exposición y construcción teórico-doctrinal MT-4 Instrumentos discursivos y de textualización. Construcción lingüístico-textual MT Epistemología metateórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS RECURSOS LINGÜÍSTICOS Y DE TEXTUALIZACIÓN GÉNEROS Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS METATEÓRICOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2]

CONCEPTOS METODOLÓGICOS DIDÁCTICO-PEDAGÓGICOS

descripción: conceptos metodológicos pictórico-artísticos orientados a la instrucción y a la enseñanza, durante un proceso formativo, de los conocimientos teóricos, técnicos y prácticos que necesita el artífice para el ejercicio de su actividad artística. Están directamente relacionados con la metodología didáctico-pedagógica -v. [T-3.3]- que se desarrolla en los discursos teóricos, a fin de reglar, sistematizar y regular la enseñanza de la pintura dentro de un claro espíritu académico y academicista.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
SUBCLASES	DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) ORDEN (1) PRÁCTICA (3)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : C Aprendizaje y enseñanza de la pintura TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1.1.4]

CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS

descripción: los métodos y procedimientos de actuación pictórica que únicamente orientan la actividad de los artífices, planteándose como una alternativa entre otras. Carecen, por tanto, de connotaciones prescriptivas; son meramente instrumentales, útiles en cuanto que resultan eficaces, y, por tanto, modificables libremente si así se cree conveniente.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
SUBCLASES	FORTALECER CON PUNTOS PINTAR POR CUADRÍCULA PINTAR POR EL NATURAL PINTAR POR MANEQUÍ (maniquí) PINTAR POR MODELOS (estampas, dibujo, esculturas) PINTAR POR PATRÓN PINTAR POR PERFILES PINTARE DI NATURALE (Leo.) PINTURA IGUAL (Car.) PINTURA METAFÓRICA (Car.) PINTURA PARA DE CERCA (2) (Car.) PINTURA PARA DISTANCIA PINTURA SEMEJANTE (Car.) PRIMER MODO DE LA ILUMINACIÓN TRATIZAR

RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.9 Técnicas y procedimientos relacionados con los procesos de acabado SM-37.3.8 Técnicas auxiliares para la imitación y representación pictórica SM-37.3.4.2 Procedimientos imitativos según la correspondencia objetiva con la realidad SM-37.3.3 Procedimientos según la ubicación de la obra SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1.1.3]

CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: los modos que especifican y concretan el hacer pictórico-artístico, orientando o dirigiendo la actividad de los artífices según una determinada manera de proceder, más o menos codificada o reglada. Muy vinculados a la condición de las artes como actividad, a la *pragmateia* artística o metodología teórica -v. [T-3.1]- y al discurso didáctico-doctrinal orientado en general a la praxis artística. Podemos considerar varios niveles, que son los que aparecen enumerados en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	MÉTODOS
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS METODOLÓGICOS DIDÁCTICO-PEDAGÓGICOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS IMITACIÓN (2b) IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3bb) MANERA (5a) MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE EXECUTAR MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE OBRAR MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) manera de obrar con ciencia y arte (Car.)

	MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA DE PINTURA MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) MODO ACABADO MODO DE LA NATURALEZA MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO DEL BASÁN MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.) PINTURA PARA DE CERCA (2) (Car.) PINTURA PRÁCTICA (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) proceder con razón y arte (Pac.) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.1 Conceptos generales (procedimientos y técnicas) SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-37 Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general) SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada SM-37.3.1 Métodos de construcción o elaboración pictórica (general) SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS :

	T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.2 Pragmateia sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1.1]

CONCEPTOS NO TEÓRICOS

descripción: aquellos conceptos que no tienen una naturaleza teórica ni han sido objeto de conceptualización teórica, de ahí que su referente -sea empírico-material o abstracto- no se encuentre mediatizado por reflexiones intelectuales o construcciones teórico-nocional. Generalmente, se corresponden con lo que hemos llamado dimensión cognoscitiva tecnológico-factual o empírica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-1 CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-1.1]

CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que tienen su origen en el marco de pensamiento filosófico asociado a la doctrina platónica, así como en sus subsiguientes reformulaciones neoplatónicas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	FUROR POÉTICO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística MA-1 Ámbito de reflexión filosófica CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS TEMÁTICOS : BI-26 Idea e Ideas de la representación artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.2.2]

CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES

descripción: son los conceptos cualificados (v.) que ocupan la posición jerárquico-cualitativa superior en el sistema. Por ejemplo, los conceptos axiomáticos y los metodológicos prescriptivos serían un tipo de priorizados. También lo sería, en determinados contextos, el dibujo sobre el colorido; la pintura de historia sobre la de género; la tercera edad de la pintura moderna sobre la primera edad, etc. En la representación visual y gráfica de la estructura nocional (sección 3.3.), estos conceptos se señalan con el símbolo (*) situado a la derecha del concepto. Para más información sobre esta tipología, consúltese el registro [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa.*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA (1) ACADEMIA (3) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) BUENA MANERA (2) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (4) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) DECORO (2) EL ESCORIAL ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) IMITACIÓN (2a) IMITACIÓN (2c) IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.) ITALIA MADRID (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.)

	manera de obrar con ciencia y arte (Car.) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANIERA MODERNA (Vs.) MODO ACABADO MODO DE LA NATURALEZA NOSTRA ETÁ (Dol.) NUESTRA EDAD OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PERFECTO PINTOR (Car.) PINTOR ANTIGUO (1b) PINTOR CRISTIANO (1) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Pac.) PINTURA (1b) (Pac.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Pac.) RELIEVO (1a) RELIEVO (1b) SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERZA ETÀ (Vs.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.4.1.2 Procedimientos imitativos selectivos y correctores SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5.1.1]

CONCEPTOS REFORMULADOS

descripción: conceptos prestados o pertenecientes en su origen a la propia epistemología pictórico-artística que han experimentado un proceso de reformulación nocional al haber sido objeto de reinterpretación y definición de acuerdo con algún sistema de pensamiento, corriente filosófica o esquema ideológico determinado. En consecuencia, éstos conceptos reformulados podrán ser considerados conceptos de raigambre o filiación aristotélica, platónica, tomista, etc. Para su codificación en el tesauro, se han utilizado estas mismas denominaciones conceptos aristotélicos, conceptos platónicos, etc., pero determinándolos con la indicación (reformulación), a fin de diferenciarlos de los préstamos propiamente dichos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS (reformulación) CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación) CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación)
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.4]

CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN

descripción: los conceptos que establecen relaciones entre distintos elementos así como aquéllos que deben su existencia efectiva a la relación activa e interactuante que se establece entre componentes diversos, constituyendo en ocasiones unidades de relación en sí mismos. Desde el punto de vista artístico, buena parte de estos conceptos constituyen también las categorías estilísticas y estético-formales con las que se describe y enjuicia las imágenes pictóricas. Ej.: *ritmo, armonía, proporción*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-59.2.3.1 Conceptos de relación o relacionales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.6]

CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS

descripción: conceptos metafóricos que no desempeñan una función teórica concreta, ni forman parte de un sistema teórico-nocional determinado, sino que su función se limita a la poético-literaria, retórica o simplemente comparativa. No obstante, al ser conceptos metafóricos, llevan implícita una determinada manera de conceptualizar el aspecto de la realidad artística sobre el que se aplican, pudiendo encontrarse vinculados a un determinado esquema de pensamiento sobre el arte y las artes. Distíngase de los que hemos llamado conceptos metafóricos (v.), que son conceptos de naturaleza teórica.

explicación: por ejemplo, cuando F. Pacheco utiliza el concepto retórico-metafórico luz para referirse al juicio crítico del artífice [v. juicio (1b)], nos da a entender una determinada forma de concebir el proceso de creación pictórica y las facultades que intervienen en él. Igual ocurre cuando se utilizan los conceptos *Dios* y *Naturaleza* (agente) aplicados al pintor, en un sentido sobre todo laudatorio, pero que se nos revelan como síntomas bastante significativos de una determinada forma de entender la actividad pictórica, justificable, a su vez, bajo un marco ideológico particular y concreto. En consecuencia, se trata de conceptos que poseen un valor cognoscitivo y heurístico excepcional a la hora de interpretar y entender cómo se concibe la realidad pictórico-artística en un determinado momento histórico-cultural y, por tanto, cómo se configura su dimensión conceptual y epistémica. Esta circunstancia, unida a la frecuencia con la que suelen aparecer en los discursos -tendentes en este periodo a la literarización y retorización del estilo-, explica el porqué aparecen registrados en este tesauro, pese a no ser, en rigor, conceptos propios y específicos de la epistemología pictórica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	alma de la pintura (met.) anima della pittura (met.) (Pal.) artes señoras (met.) camino (1) (met.) (Pac.) camino (2) (met.) guía de todas las artes (met.) luz (1) (met.) (Car.) luz (2) (met.) (Pac.) luz del dibujo (1) (met.) luz del dibujo (2) (met.) (Pac.) PINTOR INTERIOR (met.) (Car.) verdadero camino (met.) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.4.1 Conceptos generales (pintores) GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente GA-21.4.2.2 Tipos de pintores según la manera de obrar (2) GA Sujetos agentes de la pintura GA-21 Agentes. Individuos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METAFORIZADOS RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS TÉRMINOS Y EXPRESIONES METONÍMICAS TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.3]

CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS)

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del ámbito de conocimiento de la Retórica y de la Oratoria. En relación con la presencia de estas disciplinas en la dimensión cognoscitiva artística, véase también conceptos retóricos (reformulación).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	BUENA MANERA (2) BUENA MANERA (3) (Pac.) CAUDAL (2a) (met.) DECORO (2) EDAD (2) ELECCIÓN (1b) HERMOSA MANERA (4a) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA (3bc) POESÍA (1) POESIA (1) (Pal.) TIEMPO (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica GA-21.2.1.2 Agentes no artistas relacionados con las letras humanas GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas MA-3 Retórica, Poética y Oratoria GF-23.1 Facultades y destrezas GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria

	M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* Doctrina del Docere et Delectare M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.5]

CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación)

descripción: conceptos que han sido reformulados o reinterpretados nocionalmente de acuerdo con los principios teórico-doctrinales y el aparato de conceptos propio de la Retórica y Oratoria. En relación con esta categoría de conceptos, véase el registro conceptos reformulados. Distíngase, pues, de los conceptos retóricos que son préstamos conceptuales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS REFORMULADOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.)
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.4.3]

CONCEPTOS SUBORDINADOS

descripción: son los conceptos que ocupan en el discurso teórico una posición jerárquico-cualitativa secundaria o inferior respecto de otras unidades nocionales. Por ejemplo, en determinados contextos, el *colorido* se nos presenta como un concepto subordinado al dibujo; la *pintura de flores* también lo es en relación con la *pintura de historia*; la *pintura profana*, en su relación con la *pintura sagrada*, etc.

Para más información sobre esta tipología, consúltese el registro [C-5] *Conceptos según su condición jerárquico-cualitativa*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ALEMANIA ANTIGÜEDAD (1b) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTE DEL VACIAR CASTILLA ESCULTURA (1) (ant.) ESCULTURA (1) (Pac.) ESGRAFIADO (1) ESMALTE etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) FLANDES FRANCIA HERMOSURA (1b) HUNGRÍA IMAGINATIVA (Car.) INSTINTO MADRID MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MODO DEL BASÁN NIELAR NUESTROS TIEMPOS (1b) Partes setentrionales (Car.) PINTOR ANTIGUO (1a) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA PINTURA PRÁCTICA (Car.) POLONIA (Car.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) PRESTEZZA (Leo.) PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SUAVIDAD (1b) SUECIA (Car.) TAPICERÍA (1) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.) TRASFLOR VENECIA VISTA (1) (Car.)

RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-5.2]

CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS

descripción: los objetos temporales que constituyen periodos temporales concretos y particulares. (Ej.: *Edad Moderna, Siglo de las Luces*...) Aplicado al dominio artístico, tendríamos los periodos histórico-artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS TEMPORALES
SUBCLASES	PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.2]

CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES

descripción: los objetos temporales que no constituyen periodos históricos concretos y particulares (ej.: edad, era, generación, etc.), susceptibles, pues, de utilizarse en cualquier ámbito del conocimiento y de la actividad para su propia conceptualización histórica y secuenciación cronológico-temporal. No obstante, cada área puede desarrollar sus propios conceptos generales, aunque de aplicación restringida a su ámbito de especialidad. Así tendríamos, por ejemplo, los Conceptos temporales generales artísticos (Ej.: *edades de la pintura*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS TEMPORALES
SUBCLASES	CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS TEMPO TIEMPO (1)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-16.1 Conceptos temporales generales HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.1]

CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS

descripción: conceptos temporales generales que han sido desarrollados en el ámbito pictórico-artístico para su propia conceptualización histórica y secuenciación cronológica. Son generales en la medida en que no aluden a ningún periodo histórico concreto, pero su área de aplicación se encuentra restringida al ámbito pictórico-artístico, a cuyas peculiaridades concretas responde.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES
SUBCLASES	EDAD (1b) (Car.) EDADES DE LA PINTURA (Car.) edades de la pintura (Ces.) edades de la pintura (Pac.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) era (1b) (Car.) ETÀ (1b) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.1.1]

CONCEPTOS TEOLÓGICOS

descripción: conceptos pertenecientes a la epistemología pictórico-artística que proceden del ámbito de conocimiento de la Teología. En relación con la presencia de la disciplina teológica en la dimensión cognoscitiva artística, véase también conceptos teológicos (reformulación).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
SUBCLASES	CASTIDAD CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) PUREZA VIRTUD (1b)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MA-2 Ámbito de reflexión teológico-moral GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas GA-21.2.1.3 Agentes no artistas relacionados con las disciplinas sagradas GF-23.1 Facultades y destrezas GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEOLÓGICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-3.2 *Pragmateia* sagrada M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1.1.6]

CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación)

descripción: conceptos que han sido reformulados o reinterpretados nocionalmente de acuerdo con los principios teórico-doctrinales y el aparato de conceptos propio de la disciplina teológica. En relación con esta categoría de conceptos, véase el registro conceptos reformulados. Distíngase, pues, de los conceptos teológicos que son préstamos conceptuales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS REFORMULADOS CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ARTES LIBERALES ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.) PINTURA (1a) (Pac.) PINTURA (1b) (Figueroa) PITTURA (1a) (Pal.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.4.4]

CONCEPTOS TEÓRICOS

descripción: aquellos conceptos que tienen una naturaleza teórica al haber sido objeto de conceptualización, construcción mental y definición, y, por tanto, se encuentran mediatizados ideológica e intelectualmente. Pueden ser abstractos - los constructos puramente teóricos, ej.: *Idea, creatividad, belleza*, etc.- o tener un referente empírico -ej.: *naturaleza, pintor*, etc.- Asimismo, dependen de sistemas nocionales y de marcos de pensamiento mayores, en los que se integran y en función de los cuales se definen. Por su parte, el grado de rigurosidad, sistematización y consistencia teórica puede variar, existiendo conceptos muy sólidamente definidos y netamente delimitados dentro del sistema teórico-nocional que se desarrolla a lo largo del discurso, y otros, más vagos y difusos. Se corresponden con lo que hemos denominado dimensión cognoscitiva teórico-científica o epistemología teórica pictórico-artística.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-1 CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) AFICIÓN (Pac.) alegría de colorido (s.t.) ALMA (1) (Mel.) ALMA (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Med.) ALMA (2) (Pac.) ANATOMÍA (1) ANATOMÍA (2) ANIMO (Vs.) ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1b) ARITMÉTICA ARITMETICA (Lom.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTE (1) ARTE (5) ARTE (Vr.) ARTE DISEGNATIVA (Ar.) ARTE ORATORIA ARTES ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) ARTES REPRESENTATIVAS ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTI (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) barbare nazioni (tempi) (Vs.) BUENA MANERA (1)(Pac.) BUENA MANERA (2) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (4) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional

C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización
C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL
CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES
CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES
CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA
CATEGORÍAS DEFINICIONALES
CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS
CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES
CAUDAL (1)
CAUDAL (2a) (met.)
CAUDAL (2b) (Pac.)
CAUDAL (3)
CIENCIAS (1b)
CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS
CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación)
CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS (reformulación)
CONCEPTOS ARTÍSTICOS DE PROCEDENCIA EXTERNA
CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS
CONCEPTOS AXIOMÁTICOS
CONCEPTOS AXIOMÁTICOS ASERTIVOS
CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)
CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
CONCEPTOS CLASIFICATORIOS ARTÍSTICOS
CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS
CONCEPTOS CUALIFICADOS
CONCEPTOS DESCALIFICADOS
CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS
CONCEPTOS EQUIVALENTES
CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS
CONCEPTOS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICOS
CONCEPTOS FILOSÓFICOS
CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)
CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA)
CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA)
CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS
CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS
CONCEPTOS MÉDICOS
CONCEPTOS METADISCIPLINARES
CONCEPTOS METAFÓRICOS
CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS)
CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS)
CONCEPTOS METAFORIZADOS
CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS
CONCEPTOS PLATÓNICOS
CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES
CONCEPTOS REFORMULADOS
CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS)
CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación)
CONCEPTOS SUBORDINADOS
CONCEPTOS TEOLÓGICOS
CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación)
CONCEPTOS VINCULADOS (tipología)

CRITERIOS O ARGUMENTOS
CRUDEZA (1a) (Pac.)
CRUDEZA (1b) (Pac.)
DEBUXO (1)
DEBUXO (10)
DEBUXO (2) (Car.)
DEBUXO (2) (macroconcepto)
DEBUXO (2) (Pac.)
DEBUXO (3) (ant.)
DEBUXO (4) (Pac.)
DECORO (1)
DECORO (2)
DESTREZA (1b)
DILIGENCIA (1) (Pac.)
DILIGENCIA Y CUIDADO
DISCREZIONE (Vs.)
EDAD (1b) (Car.)
EDADES DE LA PINTURA (Car.)
edades de la pintura (Ces.)
edades de la pintura (Pac.)
EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.)
ELECCIÓN (1a)
ELECCIÓN (1b)
ELECCIÓN (4)
ENTENDIMIENTO (1)
ENTENDIMIENTO (2) (Car.)
ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto)
ENTENDIMIENTO (2) (Med.)
ENTENDIMIENTO (2) (Mel.)
ENTENDIMIENTO (2) (Pac.)
ERUDICIÓN (1)
ESCULTURA (1) (Car.)
ESCULTURA (1) (Pac.)
ESPAÑA
ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología)
ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS
ETÀ (1b) (Vs.)
etapa de la adumbración (Atenágoras)
etapa de la pintura linear (Plinio)
etapa de la pintura monochromaton (Plinio)
etapa de la quinta pintura (Plinio)
etapa de la tercera pintura (Plinio)
etapa mítico-religiosa (s.t.)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
FACILIDAD (2a)
FACILIDAD (2b)
FACILITÁ (1a) (Arm.)
FANTASIA (Vr.)
FANTASIA (Vs.)
FLORENCIA
FUROR POÉTICO
GÉNEROS PICTÓRICOS
GEOMETRÍA
GEOMETRIA (Lom.)
GIUDICIO (Dol.)
GIUDICIO (Lom.)
GIUDITIO (Leo.)
GIUDIZIO (1b) (Vs.)
GRACIA (1)
GRECIA (1)
HERMOSA MANERA (4a)
HERMOSURA (1a)
HERMOSURA (1b)

HERMOSURA (1c)
HISTORIA (1)
HUMOR
IDEA (1) (Car.)
IDEA (1) (macroconcepto)
IDEA (1) (Pac.)
IDEA (1) (Vs.)
IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto)
IMAGINACIÓN (1) (Med.)
IMAGINACIÓN (1) (Mel.)
IMAGINACIÓN (1) (Pac.)
IMAGINATIVA (Car.)
IMITACIÓN (2a)
IMITACIÓN (2b)
IMITACIÓN (2c)
IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.)
IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.)
INCLINACIÓN (2)
INGEGNIO (Al.)
INGEGNO (2) (Dol.)
INGEGNO (3) (Dol.)
INGEGNO (3) (Vs.)
INGENIO (2)
INGENIO (3)
INGENIO (3) (macroconcepto)
INGENIO (4)
INMAGINATIVA (Leo.)
INTELLECTO (M. An)
INTELLETO (Vr.)
INTELLETO (Vs.)
INVENCIÓN (1)
INVENCIÓN (2)
INVENTIONE (Arm.)
INVENZIONE (Dol.)
ITALIA
JUICIO (1b)
JUICIO (2)
JUICIO (2) (Mel.)
jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.)
LETRAS (1a)
LETRAS DIVINAS
LETRAS HUMANAS
LETTERE
MAESTRÍA (1)
MALA MANERA (1a)
MALA MANERA (1b) (Car.)
MANERA (1)
MANERA (3) (macroconcepto)
MANERA (3a)
MANERA (3b)
MANERA (3ba)
MANERA (3bb)
MANERA (3bc)
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS
MANERA DE CARAVAGGIO
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)
MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.)
MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.)
manera de obrar con ciencia y arte (Car.)
MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente)
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (1)
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2b)

manera de obrar sin dibujo (Pac.)
MANERA DE RAFAEL (Car.)
MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
MANERA DE RAFAEL (Pac.)
MANERA DE TICIANO
MANERA DEL PINTOR CRISTIANO
MANERA EN EL COLORIDO
MANERA EN EL DIBUJO
MANERA FLAMENCA (Pac.)
MANERA GRIEGA (Ces.)
MANERA SUAVE (Pac.)
MANERA VALIENTE (Pac.)
MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.)
MANIERA DI RAFAELLO (Dol.)
MANIERA GRECA MODERNA (Vs.)
maniera greca vecchia (tempo) (Vs.)
MANIERA MODERNA (Vs.)
MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.)
MARCOS DE TEORIZACIÓN
MATEMÁTICAS
MELANCOLÍA (1)
MELANCOLÍA (2)
MEMORIA (Car.)
MEMORIA (Leo.)
MEMORIA (macroconcepto)
MEMORIA (Pac.)
MEMORIA (Vs.)
MODO ACABADO
MODO BUSCADO
MODO DE LA NATURALEZA
MODO DEL BASÁN
MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.)
MODO RICERCATO (DOL.)
NATURAL (2)
NATURAL DE PINTORES
NATURALEZA (1)
NATURALEZA (2)
NOSTRA ETÁ (Dol.)
NOTICIA (1) (Pac.)
NOTICIA (2)
NUESTRA EDAD
OPERARE DIVOTAMENTE (Pal.)
PENSAMIENTO (1) (Med.)
PERSPECTIVA (1)
PERSPECTIVA (2)
PERSPECTIVA PRÁCTICA
PERSPETTIVA (1) (Lom.)
PINTURA (1a) (Car.)
PINTURA (1a) (Gal.)
PINTURA (1a) (macroconcepto)
PINTURA (1a) (Pac.)
PINTURA (1b) (Figueroa)
PINTURA (1b) (Pac.)
PINTURA (1f)
PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)
PINTURA A BORRÓN (2)
PINTURA ACABADA (1b)
pintura de cosas menudas y delicadas (Car.)
pintura de uñas y dientes (Pac.)
PINTURA IGUAL (Car.)
PINTURA METAFÓRICA (Car.)

PINTURA PARA DE CERCA (2) (Car.)
PINTURA PARA DISTANCIA
PINTURA PRÁCTICA (Car.)
PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.)
PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.)
PINTURA SEMEJANTE (Car.)
PITTURA (1a) (Pal.)
PITTURA (1a) (Vr.)
PLÁSTICA (Gal.)
POESÍA (1)
POESIA (1) (Pal.)
POTENCIA OPERATIVA (Car.)
POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.)
POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.)
POTENCIAS DEL ALMA (Car.)
POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto)
POTENCIAS DEL ALMA (Mel.)
POTENCIAS DEL ALMA (Pac.)
POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.)
PRÁCTICA (2b)
PRATICA (2) (Leo.)
PRATICA (Vr.)
PRATICA (Vs.)
PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
PRESTEZA (1b) (Pac.)
PRESTEZZA (Arm.)
PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
proceder con razón y arte (Pac.)
PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
PROPORCIÓN (1)
PROPORCIÓN (2)
PROSPETIVA (1) (Ces.)
PRUDENCIA (2)
PRUDENZA (Lom.)
RAGIONE (Lom.)
RAZÓN (1)
RAZÓN (2) (Car.)
RAZÓN (2) (macroconcepto)
RAZÓN (2) (Pac.)
REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología)
RELIEVO (1a)
RELIEVO (1b)
RELIEVO (3)
RESOLUCIÓN (1) (Pac.)
ROMA (1)
ROMA (2)
SCIENZE (Vr.)
SCULTURA (1) (Vr.)
SECO (1) (macro)
SECO (1a) (Car.)
SECO Y ATADO
SECO Y DESGRACIADO (Pac.)
SECO Y TÍMIDO
secolo che noi viviamo (Vs.)
SECONDA ETÁ (Vs.)
SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
SENTIDO COMÚN (Car.)
SENTIDO COMÚN (Mel.)
SENTIDOS EXTERIORES (Car.)
SETTE ARTI LIBERALI (Pal.)
SIETE ARTES LIBERALES
SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto)

	siglo de oro que gozó Italia (Pac.) SUAVIDAD (1a) SUAVIDAD (1c) SUELTA (Car.) TALENTO (1) TEMPERAMENTO TEMPERAMENTO SATURNINO TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERRIBILE (Dol) TERRIBLE (1b) TERZA ETÀ (Vs.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VALENTÍA (1a) VALENTÍA (1b) VALENTÍA (2) VECCHIO (tempo) (Vs.) VENECIA VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (macroconcepto) VISTA (1) (Mel.) VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-19 Artes. Sistemas y especies Edades de la pintura antigua (faceta) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas Edades de la pintura moderna (faceta) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) subetapas de constitución pictórica (faceta) HD-19.1 Sistemas y especies (artes) GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica SM-37.2.1.3 Modos de actuación pictórica según el grado de libertad y licencia subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES TEÓRICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-1.2]

CONCEPTOS VINCULADOS (tipología)

descripción: aquellas nociones, generalmente de naturaleza teórica, que forman parte del concepto de pintura, esto es, que participan en su definición y en su construcción epistemológica, siendo, por tanto, inherentes y constitutivas de dicho concepto. Por ejemplo, razón, certeza, ser, etc. Este tipo de conceptos se recogen y clasifican de manera específica en la categoría [TP-10] de la estructura semántico-nocional.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TP-10 Conceptos vinculados y constitutivos del concepto de pintura TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.3.1 Construcción sistemática del concepto de pintura T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3 Construcción del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-4.2]

CRITERIOS O ARGUMENTOS

descripción: categorías o conceptos pertenecientes a la teoría pictórico-artística que funcionan como criterios o argumentos a partir de los cuales se reivindica la superioridad de la pintura, se fundamenta la defensa de su liberalidad o se legitima su nobleza.

explicación: aunque estos debates, en principio, son distintos -para lo cual remitimos al registro [T-2] *Teoría sobre la nobleza pictórica* y sus subtipos específicos-, los argumentos empleados en cada caso se repiten y reutilizan.

Estos conceptos, definidos como tales en los tratados y discursos teóricos, constituyen buena parte de las categorías calificativo-críticas de las artes (v.) y, por tanto, contribuyen a configurar la escala de valor a partir de la cual éstas se enjuician y califican.

K. Hellwig (1999, pp. 152-153) considera que es posible que estos argumentos constituyan alguna especie de sistema jerárquico, para lo cual plantea la necesidad de un estudio detallado. Puesto que compartimos esta opinión, hemos planteado su ordenación sistemática como parte de la estructura semántico-nocional del tesauro -concretamente, en la subcategoría [MT-7.1]-, adecuándonos lo más posible al modo en que éstos aparecen definidos en los tratados.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que estos argumentos o criterios aducidos por los autores son de muy diversa índole, constituyendo algunos auténticos temas más que conceptos propiamente dichos, distinción que aparece convenientemente señalada en los registros correspondientes. Asimismo, también existe una estrecha vinculación entre estos argumentos y las propiedades constitutivas (v.) que define la calidad intrínseca de las artes, ya que en ocasiones, son estas mismas propiedades las que funcionan como criterios o argumentos de legitimación.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-7.1 Categorías de calificación y criterios de la nobleza de las artes TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROPIEDADES CONSTITUTIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.1 Parangón (1) M-3.2.1 Defensa de la pintura T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-2.1.2.5]

CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS

descripción: los aspectos de índole ético-moral y religiosa -adquiridos e innatos-, considerados en abstracto, que definen la naturaleza y carácter de los individuos. Desde el punto de vista de la teoría pictórica, forman parte del conjunto de facultades y cualidades que se atribuyen y requieren de los artífices para el correcto y adecuado desarrollo de su actividad artística y como parte de su imagen personal y social.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS
SUBCLASES	CASTIDAD PUREZA VIRTUD (1a) (Car.) VIRTUD (1b)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1 Facultades y destrezas GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA)

	CONCEPTOS TEOLÓGICOS FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.4.1]

DOCTRINAS Y TEORÍAS

descripción: conjuntos de ideas y opiniones sustentadas por un individuo, colectividad, corriente ideológica, etc., así como los cuerpos estructurados de conocimientos sobre algún objeto o tema concreto. Ej.: *doctrina de Aristóteles, doctrina del decoro*, etc. Por lo que respecta al ámbito pictórico, éstos se pueden utilizar como autoridad y fundamento para legitimar la propia exposición y desarrollo doctrinal o como parte del conjunto de conocimientos que debe adquirir el artífice para llevar a cabo su actividad artística.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	IDEOLOGÍAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SP Preceptos y reglas de L´arte. La doctrina del pintor MT-5.2. Contexto metateórico. Autoridad y fundamento TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS CONCEPTOS METATEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.7.1]

DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS

descripción: unidades textuales y discursivas concretas que, o bien son el resultado de la propia reflexión teórico-artística; o bien, tomados de otros ámbitos del saber y de la actividad, se utilizan en el dominio pictórico como fundamento y autoridad de la propia doctrina o como parte del conocimiento que el artífice debe adquirir durante su periodo formativo. El criterio para su registro ha sido el que dichas fuentes y documentos aparezcan citados expresamente en los discursos, en la medida en que es así como adquieren una entidad sustantiva y consciente en el contexto de la teoría.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SF-30 Fuentes y documentos para la creación pictórica MT-5.2.5 Autoridad y fundamento. Fuentes literarias y teóricas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : DOCTRINAS Y TEORÍAS CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.3.3]

ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES

descripción: los elementos considerados individualmente -*luz, dibujo, color*, etc.-, de naturaleza visual, plástica y expresiva, a partir de los cuales se elaboran y configuran los objetos o productos artísticos desde el punto de vista formal y visual.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES
SUBCLASES	COLORES ALEGRES (2) COLORIDO (1) DEBUXO (9) PRESTEZA (3)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-59.1 Elementos plástico-formales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.4.1.2]

ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS

descripción: los objetos físicos que constituyen el ámbito objetual y material de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FÍSICOS
SUBCLASES	INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.1]

ENTIDADES DE INFORMACIÓN

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Conceptos abstractos relacionados con la información sobre alguna cuestión.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	NORMAS PROCEDIMIENTOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8]

ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES

descripción: los conceptos disciplinares y profesionales que constituyen facultades, disciplinas y profesiones concretas y particulares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
SUBCLASES	ANATOMÍA (1) ARITMÉTICA ARITMETICA (Lom.)

	ARTES ARTES Y CIENCIAS CIENCIAS MATEMÁTICAS CIENCIAS NATURALES ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS FILOSOFIA NATURALE (Lom.) GEOMETRÍA GEOMETRIA (Lom.) HISTORIA (1) LETRAS (1a) LETRAS DIVINAS LETRAS HUMANAS LETTERE MATEMÁTICAS MÚSICA PERSPECTIVA (1) PERSPECTIVA ESPECULATIVA PERSPECTIVA PRÁCTICA PERSPETTIVA (1) (Lom.) PROPORCIÓN (1) PROSPETIVA (1) (Ces.) SCIENZE (Vr.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas HD-20.3 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Letras (1a) HD-20.2 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Ciencias (1b) HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ESPECÍFICAS CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.5.1.2]

ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS

descripción: las entidades disciplinares y profesionales propias y específicas del ámbito artístico, esto es, las artes y los oficios artísticos que configuran el sistema de las artes, según éste se conceptúe y defina en cada periodo histórico-cultural.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
SUBCLASES	ARQUITECTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTE DE TEJER ARTE DEL VACIAR ARTE FABRIL ARTE FIGULAR ARTE ORATORIA ARTES ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES DEL DIBUJO (Car.)

	ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) ARTES REPRESENTATIVAS ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTI (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) BORDADURA DEBUXO (3) (ant.) ESCULTURA (1) (ant.) ESCULTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Pac.) ESGRAFIADO (1) ESMALTE NIELAR PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Gal.) PINTURA (1a) (macroconcepto) PINTURA (1a) (Pac.) PINTURA (1b) (Figueroa) PINTURA (1b) (Pac.) PINTURA (1f) PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA PITTURA (1a) (Pal.) PITTURA (1a) (Vr.) PLÁSTICA (Gal.) PLATERÍA POESÍA (1) POESIA (1) (Pal.) SCULTURA (1) (Vr.) SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto) TAPICERÍA (1) TRASFLOR
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas HD-19 Artes. Sistemas y especies HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su utilidad práctico-material HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa

	HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a) HD-20.1 Facultades teórico-científicas relacionadas con la actividad artística HD-19.2 Especies pictóricas HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico HD-19.1.7 Especies y clasificaciones artísticas según el material y los procedimientos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR GENERAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR ARTÍSTICA RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES GENERALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-7.1.4.5.1.2.1]

ENTIDADES GEOGRÁFICAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Lugares a lo largo de la superficie de la tierra, que puede ser tanto un lugar natural como hecho por el hombre.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	LUGARES
SUBCLASES	ARTE DISEGNATIVA (Ar.) CONCEPTOS GEOGRÁFICOS GENERALES ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.2]

ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: conceptos geográficos específicos; es decir, ámbitos geográficos que cuentan con una cierta entidad individualizadora y distintiva en el ejercicio y concepción de la pintura. Constituyen también un tipo de núcleo pictórico-artístico, aunque definido más específicamente por su condición y características geoespaciales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES GEOGRÁFICAS NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
SUBCLASES	Partes setentrionales (Car.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17.2.2.1.3 Ámbito nórdico HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-AGENTES RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS RELACIONES ARGUMENTALES UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.2.2]

ENTIDADES GEOPOLÍTICAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Subdivisiones políticas de la superficie terrestre.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS SOCIALES
SUBCLASES	CONCEPTOS GEOPOLÍTICOS GENERALES ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.2]

ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: conceptos geopolíticos específicos; es decir, ámbitos geopolíticos que cuentan con una cierta entidad individualizadora y distintiva en el ejercicio y concepción de la pintura. Constituyen también un tipo de núcleo pictórico-artístico, aunque definido más específicamente por su condición y características geopolíticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES GEOPOLÍTICAS NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
SUBCLASES	ALEMANIA ANDALUCÍA ANTEQUERA CASTILLA CÓRDOBA ESPAÑA EUROPA (1) FLANDES FLORENCIA FRANCIA GRANADA (1) GRECIA (2) HUNGRÍA ITALIA MADRID MADRID (Car.) MÉRIDA NÁPOLES OSUNA POLONIA (Car.) ROMA (2) SEVILLA SUECIA (Car.) ÚBEDA VENECIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17.2.2.1.4 Otros ámbitos europeos HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura HH-17.2.1 Ámbito mediterráneo HH-17.2.2.1.3 Ámbito nórdico HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2.2.1.2 Italia y el ámbito italiano HH-17.2.2.1.1 España y el ámbito español TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS

	RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-AGENTES RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.2.2]

ENTIDADES SEPARABLES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Toda entidad discreta; objeto formado que existe en el mundo físico, distinto de las sustancias, materiales, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FÍSICOS
SUBCLASES	ARTEFACTOS NATURALEZA (2) PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.3]

ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología)

descripción: aquellos conceptos que, a partir de una noción más amplia y general en la que tienen su origen -generalmente, un macroconcepto-, se constituyen a lo largo del proceso de teorización en unidades conceptuales más específicas y concretas en su alcance semántico-nocional, alcanzando una autonomía propia como tales, pero sin dejar de estar ligadas en sus rasgos semánticos básicos a la noción originaria de la que proceden y parten.

En la representación visual y gráfica de la estructura cognoscitiva (sección 3.3.), estos conceptos se señalan con el símbolo (§) dispuesto a la izquierda del concepto, situado a su vez debajo de la categoría nocional a la que se asocian.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba)

	MANERA (3bb) MANERA (3bc)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE ESPECIFICACIÓN CONCEPTUAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-7.4]

ESPECTADORES-RECEPTORES

---

descripción: los sujetos que se constituyen en espectadores y receptores de los productos pictórico-artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS PSICO-FÍSICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR-75 Espectadores y potencias de la recepción TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA ACTIVIDADES COMUNICATIVAS ACTIVIDADES PERCEPTUALES DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA POTENCIAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.3.2]

ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS

---

descripción: las diversas tendencias estético-estilísticas, con mayor o menor consistencia y entidad en cuanto tales, que se van sucediendo a lo largo del devenir histórico-artístico, y que, en la medida en que pueden ser definidas como conjunto determinado de rasgos estético-formales vinculados a una concepción concreta en torno al hecho pictórico, funcionan como factor de caracterización e identificación del periodo, grupo o comunidad artística que las asume y desarrolla.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS TEÓRICOS OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto)

	BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) ESCUELA (2) escuela de la especulación científica (Car.) escuela del colorido (1b) (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANERA EN EL COLORIDO MANERA EN EL DIBUJO MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA MODERNA (Vs.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) MODO ACABADO MODO BUSCADO MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO DEL BASÁN MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) modo particular de borrones PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.3 Escuelas pictóricas SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS Y MODOS RELACIONADOS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS

	RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ESTILÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.2]

EVENTOS O ACONTECIMIENTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: actividades sociales que tienen lugar y son propias de dominio de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES SOCIALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AA-48 Eventos y acontecimiento del ámbito pictórico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.3.1]

EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Cualquier actividad, acontecimiento o situación, que se desarrolla en el tiempo, y que puede ser llevada a cabo por algún sujeto-agente o ser producto de algún fenómeno reactivo. Constituye, pues, la clase de conceptos que se obtiene a partir de la abstracción de procesos identificables separadamente o de operaciones o acontecimientos llevados a término por un conjunto de entidades.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ALL
SUBCLASES	ACTIVIDADES PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2]

FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS)

descripción: las capacidades y aptitudes humanas -adquiridas o innatas- consideradas en abstracto y en cuanto categorías generales susceptibles de aplicarse y manifestarse en los individuos concretos. Ej.: *la ingeniosidad, la maestría, diligencia, virtuosismo*, etc. La materialización de dichas categorías generales en los sujetos particulares es lo que denominamos propiedades o atributos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	DESTREZA (1a) EXPEDICION FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3]

FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS

descripción: facultades pictórico-artísticas, generalmente de carácter innato e intuitivo, relacionadas sobre todo con la sensibilidad, el criterio del ojo y el sentido del gusto. Más que una destreza o habilidad, se trata, pues, de una capacidad individual para apreciar y sentir las cualidades de belleza o hermosura que pueden residir en las realidades que contemplamos. Asimismo, también son susceptibles de adquisición y desarrollo.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ARTE (6) BUENA MANERA (2) FACILIDAD (2a) GIUDICIO (Dol.) GIUDIZIO (1b) (Vs.) JUICIO (1b)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza

	GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.2.3]

FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS

descripción: las facultades y destrezas pictórico-artísticas específicas -adquiridas o innatas-, de carácter físico, material o empírico, relacionadas, pues, con la vertiente empírico-manual de la actividad pictórica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) BUENA MANERA (2) DEBUXO (4) (Pac.) DESTREZA (1b) DILIGENCIA (1) (Pac.) EXPEDICION FACILIDAD (1b) (Pac.) FACILIDAD (2a) FACILIDAD (2b) FACILIDAD (2c) FACILITÁ (1a) (Arm.) FACILITÁ (1b) (Arm.) MAESTRÍA (1) MANERA (1) PRÁCTICA (2b) PRATICA (2) (Leo.) PRATICA (Vr.) PRATICA (Vs.) PRESTEZA (1b) (Pac.) PRESTEZZA (Arm.) PRESTEZZA (Leo.) RESOLUCIÓN (1) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas) GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.2.2]

FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES

descripción: las facultades y destrezas pictórico-artísticas específicas -adquiridas o innatas-, de carácter mental, intelectual o espiritual, relacionadas, pues, con la vertiente ideativa, intelectiva, especulativa y creativa de la actividad pictórica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ARTE (5) ARTE (Vr.) ARTIFICIO (1) ARTIFICIO (Pino) BUONI GIUDICI (Raf.) CAUDAL (2a) (met.) CAUDAL (2b) (Pac.) COGNITIONE (Dur.) DEBUXO (4) (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) DOTTRINA (Vr.) ELECCIÓN (1a) ELECCIÓN (1b) FACILIDAD (1b) (Pac.) FACILITÁ (1a) (Arm.) GIUDICIO (Dol.) GIUDICIO (Lom.) GIUDITIO (Leo.) GIUDIZIO (1b) (Vs.) INGEGNIO (Al.) INGEGNO (2) (Dol.) INGENIO (2) INVENCIÓN (2) INVENTIONE (Arm.) INVENZIONE (Dol.) JUICIO (1b) MAESTRÍA (1) MANERA (1) NOTICIA (2) PRESTEZA (1b) (Pac.) PRESTEZZA (Arm.) PRESTEZZA (Leo.) PRUDENCIA (2) PRUDENZA (Lom.) RESOLUCIÓN (1) (Pac.) rico de invención
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.2.1]

FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES

descripción: las facultades y destrezas generales -esto es, susceptibles de ser aplicables a cualquier sujeto- de carácter mental, intelectual o espiritual.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES
SUBCLASES	COGNITIONE (Dur.) ERUDICIÓN (1) INGEGNIO (Al.) INGEGNO (2) (Dol.) INGENIO (2) PRUDENCIA (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.1.1]

FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES

descripción: las facultades y destrezas que se pueden aplicar a cualquier sujeto, pero que en nuestro caso concreto se caracterizan por ser operativas en el dominio pictórico-artístico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS)
SUBCLASES	DESTREZA (1a) FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES EMPÍRICO-FÍSICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza GF-23.1 Facultades y destrezas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.1]

FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES EMPÍRICO-FÍSICAS

descripción: las facultades y destrezas generales -esto es, susceptibles de ser aplicadas a cualquier sujeto- que se relacionan con las aptitudes de carácter físico, material o empírico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.3.1.2]

FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: las facultades y destrezas -adquiridas o innatas- específicas para el ejercicio del arte y de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS)
SUBCLASES	FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1 Facultades y destrezas TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) RELACIONES ARGUMENTALES DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.1.4.3.2]

GÉNEROS PICTÓRICOS

descripción: los conceptos clasificatorios artísticos, de carácter connotado, que nos permiten clasificar los objetos o productos pictóricos según los géneros temáticos representados. Su condición connotada y, en consecuencia, su carácter crítico y calificativo deviene de la jerarquización que la teorización artística lleva a cabo de estas tipologías pictóricas durante el periodo estudiado. En relación con este tipo de conceptos, véanse también los registros conceptos clasificatorios artísticos y conceptos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS TEÓRICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NP-62.3.6 Productos pictóricos según los géneros TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9.1.2.1.6]

GÉNEROS Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES

descripción: los géneros y tipos de textos utilizados en la construcción y elaboración de los discursos artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE
SUBCLASES	ARTE (8)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-4.1 Géneros y tipologías textuales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.3.1]

GRADOS (ACADÉMICOS)

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Título académico dado por una universidad a un estudiante que ha completado su curso de estudios.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN ARTÍSTICA
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.1]

GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN ARTÍSTICA

descripción: adecuamos el concepto a las particularidades del ámbito pictórico-artístico en el siglo XVII, teniendo en cuenta que la mayoría de las veces los títulos, como el de maestro, no hacen referencia a un grado académico tal y como lo entendemos en la actualidad . En la medida en que éstos son detentados por los sujetos agentes, aparece recogidos en la macrocategoría dedicada a su clasificación.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	GRADOS (ACADÉMICOS)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.4.3.4.2 Tipos de pintores según el grado de formación (F. Pacheco) GA-21.4.3.4.1 Tipos de pintores según el grado de titulación o formación (general) GA-21.4.3.4 Tipos de pintores según su titulación o grado de formación GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.3.2.2 Artistas y artífices relacionados con la escultura GA-21.3.2.1 Artistas y artífices relacionados con la arquitectura GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores) GA-21.4.3 Tipología general de pintores GA-21.4.2.1 Tipos de pintores según la manera de obrar (1) GA Sujetos agentes de la pintura GA-21 Agentes. Individuos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.1.1]

GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS

descripción: objetos iconográficos constituidos por la reunión de varios iconos, de configuración más o menos establecida, que conforman un conjunto figurativo y semántico unitario.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ICONOGRÁFICOS
SUBCLASES	JUICIO FINAL
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SA-35.2.2 Conjuntos iconográficos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS) ICONOS PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.2.1.3]

ICONOS

descripción: objetos iconográficos constituidos por motivos o figuras independientes e individuales, que poseen una carga semántica determinada y que responden a un esquema figurativo establecido, reconocible e identificable.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ICONOGRÁFICOS
SUBCLASES	PRUDENCIA (4) TÉRMINO (2) VIRTUD (3)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-58.1.4.5 Figuras significativas o simbólicas. Tipología iconográfica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS) PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.2.1.1] CÓDIGO : [O-1.2.2.1]

IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS

descripción: las imágenes interiores y objetos mentales de distinta naturaleza y procedencia, que habitan en la imaginación y mente de los artistas, y que se definen como los modelos efectivos de las representaciones pictóricas, las cuales no vienen a ser más que su materialización visual externa.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS MENTALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : BI-26 Idea e Ideas de la representación artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS ACTIVIDADES MENTALES POTENCIAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.2]

IDEOLOGÍAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Doctrinas y opiniones de una clase, individuo, marco teórico, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	DOCTRINAS Y TEORÍAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.7]

INSTRUMENTOS PICTÓRICOS

descripción: objetos físicos o entidades objetuales utilizadas en la realización de los objetos o productos artísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ARTEFACTOS ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS

SUBCLASES	BASTIDOR BROCHA BROCHITA DE SEDA CABALLETE CAÑÓN CAÑÓN DE BUITRE CAÑÓN DE CISNE CAÑÓN DE GANSO CAÑÓNCILLO DE HOJA DE LATA CEDAZO CONCHA CUADRÍCULA CUCHILLO ESCOBILLA ESCUDILLA ESPEJO ESPEJO LLANO ESTATUA GRAFIO (Car.) INSTRUMENTO INSTRUMENTOS DEL COLORIDO (Ces.) INSTRUMENTOS DEL DIBUJO (Ces.) LÁPIZ LÁPIZ COLORADO LÁPIZ NEGRO LIBRETE LIXA LOSA MACETA DE L´AGUA MANIQUÍ MODELO MOLETA PAPEL ACEITADO PATRÓN PIEDRA POMIZ PINCEL (2) PINCEL ÁSPERO PINCEL BLANDO PINCEL DE CABRA PINCEL DE MELONCILLO PINCEL DE PELO DE ARDILLA PINCEL DE PELO DE PERRO PINCEL DE PEXE PINCEL DE PUNTA PINCEL DE SEDAS PINCEL DE TURÓN PINCEL DE VERO PINCEL GRANDE PINCEL PEQUEÑO PINCEL SUAVE PLOMO SUTIL PLUMA PORCELANA TABLÓN TIENTO TOCA LÁPIZ TRAPITO TRINCHETA útil para borrar
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-39 Instrumentos pictóricos TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO

	PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TAXONÓMICOS TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.3.1.1]

LUGARES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Espacios que pueden contener objetos físicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FÍSICOS
SUBCLASES	ENTIDADES GEOGRÁFICAS LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5]

LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS

descripción: lugares o espacios físicos susceptibles de albergar algún tipo de actividad pictórico-artística o aspectos relacionados con la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	LUGARES
SUBCLASES	ACADEMIA (3) NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : E Espacios de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES DE LUGAR-ACCIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.1]

MACROCONCEPTO

descripción: categoría nocional amplia, difusa en sus límites, pero que sin embargo cuenta con un núcleo de características claras y precisas, integrando una potencialidad de conceptos particulares, fruto de las diferentes redefiniciones y reinterpretaciones -diacrónicas y sincrónicas, individuales, culturales o ideológicas- operadas sobre dicha categoría cognoscitiva por los diversos autores, marcos teóricos o corrientes de pensamiento a lo largo del proceso de teorización. El macroconcepto se define, por tanto, como una unidad epistemológica que se define por oposición a lo que tradicionalmente se entiende por concepto en cuanto que entidad del pensamiento determinada, delimitada y circunscrita en su individualidad nocional. Así definido, el macroconcepto responde plenamente a la naturaleza de los conceptos sociales y humanísticos, en la mayoría de los casos, auténticos nudos o aglomerados conceptuales en los que concurren las sucesivas y diversas recategorizaciones que se van dando a lo largo del proceso de teorización.

Por lo que concierne a su descripción, debemos precisar que, aunque desarrolladas independientemente, existe una auténtica convergencia de pensamiento respecto de la noción de *shelter concept* desarrollada por F. W. Riggs (*Shelter concepts: A necessary bridge*, 1998), en el contexto de su metodología onomántica, en la medida en que compartían unos mismos objetivos y una misma concepción general básica.

Para identificarlos en la presentación gráfica del tesauro (sección 3.3), las unidades nocionales que hemos considerado como tales aparecen acompañadas por la determinación macroconcepto entre paréntesis. En relación con esta categoría conceptual, consúltense también los registros conceptuales reinterpretaciones conceptuales y especificaciones conceptuales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	ALMA (2) (macroconcepto) ARTES DEL DIBUJO (macroconcepto) ARTES LIBERALES (macroconcepto) ARTES MECÁNICAS (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) DEBUXO (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) IDEA (1) (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) INGENIO (3) (macroconcepto) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MEMORIA (macroconcepto) PINTURA (1a) (macroconcepto) PINTURA (1b) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) RAZÓN (2) (macroconcepto) SECO (1) (macroconcepto) SIETE ARTES LIBERALES (macroconcepto) VISTA (1) (macroconcepto)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-7]

MARCOS DE TEORIZACIÓN

descripción: apoyándonos en una reflexión implícita en los presupuestos de F. W. Riggs (*The Intercocta Manual*..., p. 25), lo que llamamos marco de teorización se fundamenta en la idea de que en la descripción que se hace de los conceptos y de sus representantes terminológicos, es necesario tener en cuenta y hacer, además, explícito el contexto teórico e ideológico en el que dichos conceptos, sistemas y términos se definen y utilizan, y del que en consecuencia forman parte, en la medida en que contextos ejercen una influencia decisiva sobre dichos conceptos y términos. Así pues, entendemos por marco de teorización cualquier contexto que funcione precisamente como "marco" en el desarrollo y formulación de los conceptos y que, como tal, condicione, influya y determine la conceptualización y definición que se haga de ellos. El marco es, por tanto, el ámbito donde el concepto adquiere su significación propia y específica, pero también donde el término es utilizado con una función designativa concreta.

Bajo esta categoría se engloban varios parámetros: los sistemas de pensamiento y teorías pictórico-artísticas generales; las teorías individuales y los sistemas nocionales pertenecientes a autores particulares; los contextos histórico-culturales e ideológicos; las situaciones coyunturales o inmediatas; los diversos ámbitos o espacios de actividad, siempre que impliquen una concepción determinada y una relación singular con el ejercicio de las artes y sus producciones, las concepciones explícitas o implícitas desde las que se aborda o entiende el hecho artístico; y los tipos de teorías pictórico-artísticas a través de las cuales se lleva a cabo los ejercicios de reflexión teórica y construcción epistémica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	M-1 Concepciones pictórico-artísticas M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales M-3 Marcos pragmáticos M-4 Otros marcos relacionados con los discursos teóricos T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN-CONCEPTOS ASOCIADOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-6]

MATERIAL

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Materia básica de la que están compuestos los objetos físicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FÍSICOS
SUBCLASES	MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.2]

MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS

descripción: materias básicas y materiales de los que están compuestos las entidades objetuales de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS MATERIAL
SUBCLASES	ACEITE ACEITE DE ESPLIEGO ACEITE DE LINAZA ACEITE DE NUECES ACEITE GRASO DE AZARCÓN AGUA AGUARRÁS AJO MOLIDO ALBAYALDE ALBAYALDE DE VENECIA ALBÍN ALMAGRA ALMAGRA COMÚN ALMAGRA DE LEVANTE ALMARTAGA ALUMBRE ANCORCA AÑIL APAREJO APAREJO DE BARRO APAREJO DE CENIZA APAREJO DE HARINA APAREJO DE YESO ATRAMENTO AZAFRÁN AZARCÓN AZARCÓN DE LA TIERRA AZUL DE CABEZA AZUL DE SANTO DOMINGO AZUL DE TRAPILLO (Car.) BARNIZ BARRO DE SEVILLA BERMELLÓN BERMELLÓN ARTIFICIAL BERMELLÓN MINERAL BLANCO DE CAL BLANCO DE LA CAL DE MARCHENA BLANCO DE LA CAL DE PORTUGAL BRASIL CAL CAL MUERTA CAL NEGRA CARBÓN CARBÓN DE MIMBRE CARBÓN ORDINARIO CARDENILLO CARMÍN CARMÍN DE FLORENCIA CARMÍN DE INDIAS CARMÍN FINO

CENIZAS (AZULES)
CLARIÓN
COLA
COLA DE RETAZO DE GUANTES
COLA DE TAJADAS
COLA ESPESA
COLA FLACA
COLA FUERTE
COLA HELADA
COLORES ALEGRES (1)
COLORES AMARILLOS
COLORES ARTIFICIALES
COLORES AUSTEROS
COLORES AZULES
COLORES BLANCOS
COLORES COLORADOS
COLORES DE MINAS
colores de países y de árboles
COLORES FLORIDOS
colores líquidos
COLORES MORADOS
COLORES NATURALES
COLORES NEGROS
COLORES OSCUROS
colores que no ve l´agua
colores que pertenecen a l´agua
COLORES SECOS
COLORES VERDES
EMPRIMACIÓN A OLIO
ENCORCA
ESMALTE (2)
ESMALTÍN
ESPALTO
ESTUQUE
GACHA DE HARINA
GENULÍ
GISCOLA DE GUANTES
GOMA
GOMA ARÁBIGA
HIEL DE VACA
JALDE
JALDE QUEMADO
LÁMINA
LIENZO
LITARGILLO
MATERIA (Car.)
MATERIA DEL COLORIDO
MATERIALES (Car.)
MATERIALES CON LOS QUE SE PINTA (Car.)
MATERIALES SOBRE LOS QUE SE PINTA (Car.)
MELINO
MIEL
MINIO (ant.)
NEGRO DE BAÑO
OCRE
OCRE CLARO
OCRE DE FLANDES
OCRE OSCURO
OCRE QUEMADO
ORCHILLA
ORNACHA (Car.)
ORO
ORO MOLIDO
PABONAZO (Car.)

	PABONAZO DE INGLATERRA PABONAZO DE SAL PAN DE ORO PAPEL PAPEL DE AZUL PAPEL DE OLLÍN PAPEL PARDO PAPEL TEÑIDO PARED PARED DE LADRILLO PARED DE PIEDRA PARED DE YESO PERGAMINO PIEDRA PIZARRA PLATA PLATA MOLIDA PRETOLIO PURPURISO (ant.) RASO ROJO DE VITRIOLO SARGA SECANTE SECANTE DE LITARGILLO SECANTE DE VIDRIO SEDA SIL ÁTHICO SINABARIS (ant.) SNADIER (ant.) SOLIMÁN CRUDO SOMBRA (1) SOMBRA DE HUESO SOMBRA DE ITALIA TABLA TABLA DE BORNE TABLA DE CEDRO TAFETÁN TEMPLA TEMPLA DE COLA TEMPLA DE GOMA Y AGUA TEMPLA DE HUEVO tesela TIERRA DE SINÓPIDE PÓNTICA (ant.) TIERRA NEGRA TREMENTINA ULTRAMARINO VERDACHO VERDE GRANILLO VERDE MONTAÑA VERDE TERRA VIDRIO VIDRIO MOLIDO VITELA VITRIOLO (Pal.) YESILLO YESO YESO MUERTO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-38 Materias y materiales pictóricos TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO RELACIONES ARGUMENTALES MATERIAL-ACCIÓN RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

	REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TAXONÓMICOS TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.2.1]

MÉTODOS

---

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Manera organizada de llevar a cabo algo para lograr algún fin; esto es, las unidades de información que determinan cómo hacer algo.

explicación: aunque somos conscientes de que en ocasiones procedimientos y métodos se identifican (véase, por ejemplo, SIERRA BRAVO (1983), p. 146), en este caso hemos optado por mantener la distinción que se realiza en la ontología de Mikrokosmos, a fin de ajustarnos a la estructura establecida en ella.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PROCEDIMIENTOS
SUBCLASES	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1]

MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos)

---

descripción: los conceptos metodológicos pictórico-artísticos -métodos y procedimientos- que constituyen los conjuntos de reglas, instrucciones y modos de actuación, sistematizados y codificados con diversa rigurosidad, que guían al artífice en la ejecución, realización y concepción de sus obras. Existe toda una variedad de métodos y procedimientos, desde los más generales, los teóricos y especulativos, hasta los más específicamente técnicos.

explicación: no se debe confundir con los procesos, actividades u operaciones, que son unidades de acción. El método, por el contrario, es la forma o modo, no consiste en la actividad misma, sino en la manera de llevarla a cabo. Ej.: *el primer modo del temple* es uno de los modos posibles de ejecutar la pintura al temple. Asimismo, el método contiene reglas y normas, y se compone de diversas técnicas o procedimientos más concretos y particulares para realizar las distintas fases de actuación.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
SUBCLASES	IMITACIÓN (2a) IMITACIÓN (2b) IMITACIÓN (2c) IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.) IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.) IMITACIÓN EXTERIOR (Car.) MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) manera de obrar con ciencia y arte (Car.) manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) MODO DE LA NATURALEZA MODO DEL BASÁN PINTURA IGUAL (Car.) PINTURA METAFÓRICA (Car.) PINTURA PARA DE CERCA (2) (Car.) PINTURA PARA DISTANCIA PINTURA PRÁCTICA (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) PINTURA SEMEJANTE (Car.) PRIMER MODO DE LA ILUMINACIÓN proceder con razón y arte (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.4.2 Procedimientos imitativos según la correspondencia objetiva con la realidad SM-37.3.4.1.2 Procedimientos imitativos selectivos y correctores SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos SM-37.3.4 Procedimientos representativos e imitativos propiamente dichos SM-37.3.3 Procedimientos según la ubicación de la obra SM-37.3.1 Métodos de construcción o elaboración pictórica (general) SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES MENTALES ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1.1.1.1]

NORMAS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Instrucción o regla que se debe seguir o a la que se deben ajustar las conductas (DRAE, 2001).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES DE INFORMACIÓN
SUBCLASES	PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O.1.7.4.8.2]

NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: lugares o espacios pictóricos, ligados a algún ámbito territorial determinado, en los que el desarrollo de la actividad pictórica o el tipo de obras asociado los convierten en núcleos significativos y ejemplares en el contexto histórico-cultural, social o ideológico abordado. (Ej.: El Escorial en la segunda mitad del siglo XVI).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS
SUBCLASES	EL ESCORIAL ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-17.2.2.1.1 España y el ámbito español Núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.5.1.1]

OBJETOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Las cosas estáticas que existen en el mundo físico, mental y social; y añadamos también en el mundo psico-espiritual. Clase conceptual obtenida a partir de la abstracción de los elementos de nuestra experiencia y reflexión.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ALL
SUBCLASES	CONCEPTOS RELACIONALES Y UNIDADES DE RELACIÓN OBJETOS FÍSICOS OBJETOS MENTALES OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES OBJETOS PSICO-FÍSICOS OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS OBJETOS SOCIALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1]

OBJETOS ABSTRACTOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos mentales, tales como ideas, creencias, información, etc. Incluye todas las entidades no materiales, esto es, no directamente perceptibles, necesarias para organizar los procesos de pensamiento y los elementos de nuestra experiencia. Representan unidades de conocimiento abstractas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO CONCEPTOS AXIOLÓGICOS CARRERAS Y PROFESIONES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS ENTIDADES DE INFORMACIÓN ESCUELA (2) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) IDEOLOGÍAS LIBERTAD (2a) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3a) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb)

	MANERA (5a) MANERA DE EXECUTAR MANERA DE OBRAR MANERA DE PINTURA NATURALEZA DE LOS ARTÍFICES OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES OCUPACIONES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras) SM-37.1 Conceptos generales (procedimientos y técnicas) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4]

OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA

descripción: categoría en la que se clasifican los conceptos de naturaleza abstracta que se caracterizan por desempeñar una función específica, especialmente desde el punto de vista teórico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.9]

OBJETOS COMERCIALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos representacionales utilizados en negocios y comercio.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES
SUBCLASES	OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.2]

OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS

descripción: objetos comerciales y mercantiles, generales y específicos, operativos en el dominio pictórico; vinculados, pues, con la actividad económica-mercantil propia de este ámbito.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS COMERCIALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : JS-78 Conceptos socioeconómicos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.2 Marcos socioeconómicos M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.2.1]

OBJETOS FINANCIEROS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos abstractos que representan un valor monetario, incluyendo dinero, bancos, acciones, cuentas bancarias, facturas, depósitos, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES
SUBCLASES	OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.1]

OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS

descripción: objetos financieros generales y específicos operativos en el dominio de la pintura; vinculados, pues, con la actividad económica-mercantil propia de este ámbito.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FINANCIEROS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : JS-78 Conceptos socioeconómicos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.2 Marcos socioeconómicos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.1.1]

OBJETOS FÍSICOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos que son perceptibles, que poseen una posición en el espacio y dimensiones físicas. Conceptos derivados directamente de objetos con una sustancia física.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS ENTIDADES SEPARABLES LUGARES MATERIAL OBJETOS PERCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1]

OBJETOS ICONOGRÁFICOS

descripción: aquellos objetos representativos y figurativos que además comportan una carga semántica determinada -más o menos expresable verbalmente- y responden a un esquema figurativo establecido -generalmente por convención-, reconocible e identificable. En cuanto que integrantes de imágenes pictóricas, se constituyen asimismo en motivos representativos y figurativos de éstas. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS OBJETOS SIGNIFICATIVOS O SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS)
SUBCLASES	ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS) GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS ICONOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SA-35.2.2 Conjuntos iconográficos NE-58.1.2.3.2 Partes significativas y simbólicas. Atributos NE-58.1.4.5 Figuras significativas o simbólicas. Tipología iconográfica TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.2.1]

OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS

descripción: los objetos relacionados con la legislación y los aspectos de índole jurídico-administrativa propios y específicos del dominio pictórico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS LEGALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : JS-79 Conceptos jurídicos y administrativos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.2 Marcos socioeconómicos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.4.1]

OBJETOS LEGALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Los objetos relacionados con la ley y las actividades legales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.4]

OBJETOS MENTALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos que no se derivan directamente de objetos físicos ni de fenómenos directamente observables, sino que son producto de la actividad mental.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS CONCEPTOS TEÓRICOS IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS OBJETOS ABSTRACTOS OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS OBJETOS REPRESENTACIONALES OBJETOS-INTANGIBLES

OBJETOS MENTALES DE LA MÍMESIS

descripción: dentro de los elementos que se definen como objetos de la imitación pictórica, aquéllos que no tienen un referente empírico-visual; esto es, que son enteramente productos de la imaginación o de la mente.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	INVENCIÓN (5a)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : BI 25.2.2 Objetos de la *mímesis* sin referente empírico-visual TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.1]

OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: las manifestaciones artísticas en cuanto entidades empírico-físicas; esto es, objetos materiales con propiedades físicas, perceptibles y cuantificables (medidas, peso, etc.), que son el resultado de la actividad pictórica; y en cuanto entidades de y para la percepción visual.

explicación: en la ontología de Mikrokosmos, la pintura aparece bajo artefactos decorativos (*decorative artifacts*); obviamente, nosotros no podemos reducirla sólo a esto. Adviértase también que el concepto objeto artístico es dual, de ahí que aparezca al menos dos veces en la clasificación: como tipo de entidad física, con un peso, medida, dimensiones, etc., realizado por el hombre (artefacto); y como un objeto de percepción visual (bajo objetos perceptuales visuales). En la estructura cognoscitiva aparecen como entidades empírico-visuales bajo el área semántica [N], reuniendo así su doble condición.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ARTEFACTOS ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES
SUBCLASES	ADUMBRACIÓN ANTIGÜEDADES DEBUXO (8) GRUTESCOS INVENCIÓN (5a) INVENCIÓN (6) OBRAS EFÍMERAS PAÍS (1) PINTURA ANTIGUA (1a) PINTURA ANTIGUA (1b)

	pintura de cosas pastoriles (s.t.) PINTURA HONESTA PINTURA LINEAR MONOGRAMON PINTURA MODERNA (1a) PINTURA MONOCHROMATON PINTURA QUINTA PINTURA SAGRADA (1) RUINAS TERCERA PINTURA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE Pintura e imágenes. Elementos, partes y componentes NP Productos de la actividad pictórico-artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS GÉNEROS PICTÓRICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal) TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL) TÉRMINOS TAXONÓMICOS TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.3.1.2] CÓDIGO : [O-1.1.4.1.1]

OBJETOS PERCEPTUALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos físicos percibidos a través de las facultades perceptuales o sentidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS FÍSICOS
SUBCLASES	OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.4]

OBJETOS PERCEPTUALES VISUALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos físicos cuyos atributos perceptuales son percibidos a través del sentido de la vista (lo que no excluye las reacciones sinestésicas).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS PERCEPTUALES
SUBCLASES	ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.4.1]

OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

descripción: entidades, substancias, etc. que no pueden ser percibidas ni tocadas pero que forman parte de la dimensión mental, espiritual y afectiva del hombre, ejerciendo una influencia efectiva sobre ella.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	AFICIÓN (Pac.) ALMA (1) (Mel.) ALMA (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Med.) ALMA (2) (Pac.)

ANIMO (Vs.)
ARTE (6)
BUONI GIUDICI (Raf.)
COGNITIONE (Dur.)
DISCREZIONE (Vs.)
ENTENDIMIENTO (1)
ENTENDIMIENTO (2) (Car.)
ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto)
ENTENDIMIENTO (2) (Med.)
ENTENDIMIENTO (2) (Mel.)
ENTENDIMIENTO (2) (Pac.)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
FANTASIA (Vr.)
FANTASIA (Vs.)
FUROR POÉTICO
GIUDICIO (Dol.)
GIUDICIO (Lom.)
GIUDITIO (Leo.)
GIUDIZIO (1b) (Vs.)
IDEA (1) (Car.)
IDEA (1) (macroconcepto)
IDEA (1) (Pac.)
IDEA (1) (Vs.)
IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto)
IMAGINACIÓN (1) (Med.)
IMAGINACIÓN (1) (Mel.)
IMAGINACIÓN (1) (Pac.)
IMAGINATIVA (Car.)
INCLINACIÓN (2)
INGEGNIO (Al.)
INGEGNO (2) (Dol.)
INGEGNO (3) (Dol.)
INGEGNO (3) (Vs.)
INGENIO (2)
INGENIO (3)
INGENIO (3) (macroconcepto)
INGENIO (4)
INMAGINATIVA (Leo.)
INSTINTO
INTELLECTO (M. An)
INTELLETO (Vr.)
INTELLETO (Vs.)
INVENCIÓN (2)
INVENTIONE (Arm.)
INVENZIONE (Dol.)
JUICIO (1b)
JUICIO (2)
JUICIO (2) (Mel.)
MALINCOLIA (Ripa)
MELANCOLÍA (2)
MEMORIA (Car.)
MEMORIA (Leo.)
MEMORIA (macroconcepto)
MEMORIA (Pac.)
MEMORIA (Vs.)
MENTE (1) (Raf.)
NATURAL (2)
NATURAL DE PINTORES
PENSAMIENTO (1) (Med.)
POTENCIA OPERATIVA (Car.)
POTENCIAS
POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.)
POTENCIAS DEL ALMA (Car.)
POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto)

	POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) PRESTEZA (1b) (Pac.) PRESTEZZA (Arm.) PRUDENCIA (2) PRUDENZA (Lom.) RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) (Pac.) SENTIDO COMÚN (Car.) SENTIDO COMÚN (Mel.) TALENTO (1) TEMPERAMENTO TEMPERAMENTO SATURNINO VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1 Facultades y destrezas GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1.3 Potencias específicamente artísticas GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES OBJETOS PSICO-FÍSICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4]

OBJETOS PSICO-FÍSICOS

descripción: objetos o entidades que poseen una naturaleza dual indisociable, física y psico-espiritual. Como se puede observar, los dos tipos de conceptos clasificados bajo esta categoría comparten la misma naturaleza; su diferencia radica en la distinta posición que ocupan en el esquema conceptual pictórico-artístico: plano de la producción-creación, plano de la recepción, atribuyéndoseles en cada caso propiedades distintas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	ALMA (1) (Mel.) ESPECTADORES-RECEPTORES POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (macroconcepto) VISTA (1) (Mel.) VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.3]

OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Entidades objetuales de carácter representacional que se relacionan con el lenguaje y sus manifestaciones.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	DOCUMENTOS Y FUENTES TEÓRICO-LITERARIAS GÉNEROS Y TIPOLOGÍAS TEXTUALES RECURSOS LINGÜÍSTICOS Y DE TEXTUALIZACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.3]

OBJETOS REPRESENTACIONALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS MENTALES
SUBCLASES	CONCEPTOS ECONÓMICO-MERCANTILES GRADOS (ACADÉMICOS) OBJETOS LEGALES OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE OBJETOS TEMPORALES UNIDADES DE MEDIDA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3]

OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS

descripción: entidades u objetos que son perceptibles, que poseen una presencia efectiva en nuestra experiencia de lo real, pero que existen en otra cosa distinta de ellos mismos (en nuestro caso, la imagen) donde representan o figuran algo, pudiendo tomar su apariencia visual y formal de entidades pertenecientes al mundo real, aunque dichas entidades sean de naturaleza diferente. Si representan entidades o aspectos concretos de la realidad, los llamaremos *representativos*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	OBJETOS ICONOGRÁFICOS OBJETOS SIGNIFICATIVOS O SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS) PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2]

OBJETOS SIGNIFICATIVOS O SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS)

descripción: los objetos representativos y figurativos que además de responder a dicha naturaleza comportan una dimensión significativa o simbólica determinada. En cuanto que integrantes de imágenes pictóricas, se constituyen asimismo en motivos representativos y figurativos de éstas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS
SUBCLASES	OBJETOS ICONOGRÁFICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-58.1.4.5 Figuras significativas o simbólicas. Tipología iconográfica NE-58.1.2.3.2 Partes significativas y simbólicas. Atributos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.2]

OBJETOS SOCIALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Objetos que existen únicamente por el acuerdo de algunas personas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS
SUBCLASES	ENTIDADES GEOPOLÍTICAS ORGANIZACIONES ROLES SOCIALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5]

OBJETOS TEMPORALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Periodo de tiempo durante el cual algo, como una acción, un proceso, condición, etc., existe o se desarrolla; periodo medido y mensurable. Desde el punto de vista de la teorización artística, estos objetos constituyen los conceptos historiográficos (un tipo de conceptos metadisciplinar), en la medida en que se sistematizan y definen dentro de una determinada construcción teórica, que implica, además, una concepción particular sobre el devenir y la evolución temporal artística.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5]

OCUPACIONES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS ABSTRACTOS
SUBCLASES	CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES OCUPACIONES LÚDICAS Y APROFESIONALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-18.3 Otras actividades y ocupaciones
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.5]

OCUPACIONES LÚDICAS Y APROFESIONALES

descripción: ocupaciones que no tienen un carácter ni una finalidad profesional.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OCUPACIONES
SUBCLASES	ENTRETENIMIENTOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HD-18.3.1 Ocupaciones lúdicas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.5.2]

ORGANIZACIONES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Grupos de personas unidas bajo unos determinados principios.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS SOCIALES
SUBCLASES	ACADEMIA (1) ACADEMIA DE S. LUCAS ACADEMIA DEL DISEGNO ACADEMIA FLORENTINA SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.1]

PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS

descripción: partes y componentes de naturaleza pictórica que constituyen los objetos o productos artísticos en su condición de entidades visuales y empírico-materiales (acabado, texturas, etc.) En realidad, muchos de estos componentes se pueden considerar en sí mismos ambivalentes, ya que, si bien tienen una naturaleza material, al mismo tiempo comportan ciertos y determinados valores plástico-expresivos y visuales. Considérense, por ejemplo, los denominados *borrones*, de ahí que en la mayoría de los casos estén clasificados bajo esta categoría y la que hemos denominado elementos plástico-formales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES SEPARABLES
SUBCLASES	ARTIFICIO (4) BORRÓN COMPOSICIÓN (1) DISPOSICIÓN (1) RELIEVO (2)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-60.1 Acabados, texturas y factura NE-57 Conceptos generales y partes pictóricas generales TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.1.3.2]

PARTES Y MOTIVOS FIGURATIVOS Y REPRESENTATIVOS

descripción: objetos representativos y figurativos que constituyen partes y motivos de las imágenes pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS
SUBCLASES	FIGURA (2) FIGURA DESNUDA GRUTESCOS HISTORIADO INVENCIÓN (6) PAÍS (2)

	PRUDENCIA (4) TÉRMINO (2) VIRTUD (3)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE-58 Motivos y componentes figurativos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : OBJETOS SIGNIFICATIVOS O SIMBÓLICOS (REPRESENTATIVOS) GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS) ICONOS OBJETOS ICONOGRÁFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.2.1]

PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: conceptos temporales específicos que constituyen periodos histórico-culturales a los que se les reconoce una cierta entidad distintiva e individualizadora en lo que respecta a la concepción y ejercicio de la actividad artística y a las categorías estilísticas o estético-formales predominantes. En la medida en que se sistematizan y definen dentro de una determinada construcción teórica, que implica, además, una concepción particular sobre el devenir y la evolución temporal artística, hay que considerarlos conceptos historiográficos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES ESPECÍFICOS
SUBCLASES	ANTICHITÁ ANTIGÜEDAD (1a) ANTIGÜEDAD (1b) AQUEL TIEMPO (1b) barbare nazioni (tempi) (Vs.) etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa mítico-religiosa (s.t.) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) GRECIA (1) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) NOSTRA ETÁ (Dol.) NUESTRA EDAD NUESTROS TIEMPOS (1b) PRIMA ETÁ (Vs.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) ROMA (1) secolo che noi viviamo (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.)

	TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERZA ETÀ (Vs.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio tiempo pre-Cimabue (Ces.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos Edades de la pintura antigua (faceta) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) Edades de la pintura moderna (faceta) HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) subetapas de constitución pictórica (faceta) subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.5.2.1]

POTENCIAS

descripción: facultades pertenecientes a la naturaleza humana, de naturaleza psico-espiritual, causas y principios generadores de las distintas operaciones y actividades -intelectuales, afectivas, psíquicas, etc.- que puede realizar el alma. Existen distintas especies de potencias, en función de las actividades a ellas atribuidas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
SUBCLASES	POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS POTENCIAS GENERALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica RR-75.3 Potencias que intervienen en la recepción de las obras pictóricas GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES MENTALES IDEA E IDEAS DE LA MÍMESIS ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES ESPECTADORES-RECEPTORES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1]

POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS

descripción: las potencias (v.) que además de su función cognoscitiva e intelectiva, también pueden ejercer una actividad propiamente creativa, configurando, por ejemplo, imágenes inventadas, producto de la capacidad creadora del sujeto, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	POTENCIAS GENERALES
SUBCLASES	FANTASIA (Vr.) FANTASIA (Vs.) IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.)

	IMAGINATIVA (Car.) INGEGNO (3) (Dol.) INGEGNO (3) (Vs.) INGENIO (3) INGENIO (3) (macroconcepto) INMAGINATIVA (Leo.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.3.1.2 Potencias creativo-cognitivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS POTENCIAS INTELECTIVO-COGNITIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1.1.2]

POTENCIAS ESPECÍFICAMENTE ARTÍSTICAS

descripción: las potencias (v.) que podemos considerar específicamente artísticas, esto es, las que pertenecen de manera específica al contexto teórico sobre las artes y a las que se les atribuye también una función propiamente artística

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	POTENCIAS
SUBCLASES	IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (macroconcepto) IDEA (1) (Pac.) IDEA (1) (Vs.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.3 Potencias específicamente artísticas GF-24.1.2.3.1.2 Potencias creativo-cognitivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1.2]

POTENCIAS GENERALES

descripción: las potencias que poseen todos los hombres para realizar sus operaciones psico-espirituales, afectivas e intelectuales, y que, en tanto que también pertenecen a los artífices, pueden formar parte del proceso de creación pictórico-artística.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	POTENCIAS
SUBCLASES	ENTENDIMIENTO (1) MEMORIA (Car.) MEMORIA (Leo.) MEMORIA (macroconcepto) MEMORIA (Pac.) MEMORIA (Vs.) PENSAMIENTO (1) (Med.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) POTENCIAS INTELECTIVO-COGNITIVAS POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS SENTIDO COMÚN (Car.) SENTIDO COMÚN (Mel.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (macroconcepto) VISTA (1) (Mel.) VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.) VOLUNTAD (Mel.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1.1]

POTENCIAS INTELECTIVO-COGNITIVAS

descripción: las potencias a través de las cuales se realizan las operaciones propiamente intelectivas, esto es, a través de las que la mente humana conoce, entiende, discrimina y razona.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	POTENCIAS GENERALES
SUBCLASES	ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) INTELLECTO (M. An) INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) JUICIO (2) JUICIO (2) (Mel.) RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Pac.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.2.3.1.1 Potencias intelectivo-cognitivas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1.1.1]

POTENCIAS PURAMENTE INVENTIVAS Y CREATIVAS

descripción: las potencias cuya actividad específica es la inventiva y creativa.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	POTENCIAS GENERALES
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : POTENCIAS INTELECTIVO-COGNITIVAS POTENCIAS COGNITIVO-CREATIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.4.1.1.3]

PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: cada una de las instrucciones establecidas para el desarrollo de la actividad pictórico-artística en sus diferentes aspectos y vertientes. Éstas son de muy distinto tipo y naturaleza: orientativas o absolutamente prescriptivas; de índole científico-matemático; reguladoras de las fases de actuación o de carácter técnico, etc. Pueden formar parte de los procedimientos y métodos de actuación (conceptos metodológicos pictórico-artísticos).

explicación: al igual que los conceptos metodológicos prescriptivos, muchas de ellas están relacionadas con el carácter dogmático y normativo que adquiere la teoría artística en el periodo que tratamos. También se asocian a la con la concepción del arte como una disciplina que posee sus propias reglas, las cuales garantizan la corrección y perfección de sus productos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	NORMAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SP Preceptos y reglas de L´arte. La doctrina del pintor TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES MENTALES CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.2.1]

PRÉSTAMOS CONCEPTUALES

descripción: conceptos prestados de disciplinas, marcos teóricos o sistemas de pensamiento ajenos al dominio teórico-artístico propiamente dicho, y que se adecuan a través de un proceso de redefinición y especialización a la particularidad de este ámbito concreto.

explicación: generalmente, son utilizados para la propia sistematización doctrinal, por lo que asimismo suelen ser de naturaleza teórica. En consecuencia, estos préstamos conceptuales se relacionan directamente con los metateóricos asociados (v.), puesto que de ellos proceden. Considérese, por ejemplo, el concepto forma sustancial, préstamo de la filosofía aristotélica, que se constituye en uno de los conceptos teóricos más significativos de la epistemología pictórico-artística durante el periodo que consideramos. En relación con estos préstamos conceptuales, hemos establecido dos criterios básicos de clasificación, según se puede ver en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEOLÓGICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS ARTÍSTICOS PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-3.1]

PROCEDIMIENTOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Información sobre cómo realizar alguna actividad.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ENTIDADES DE INFORMACIÓN
SUBCLASES	MÉTODOS
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.4.8.1]

PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS

descripción: fases generales y formas de actuación práctica; esto es, los distintos modos en virtud de los cuales se pueden realizar las actividades humanas, así como utilizar los instrumentos y las máquinas para llevarlas a cabo . El conjunto de las fases sucesivas que constituyen una operación o fenómeno es lo que denominamos proceso. Las técnicas y modos (terminología seiscentista), en cuanto que implican una secuenciación sucesiva para su realización, implican un proceso; asimismo, en cuanto que son formas de actuación determinadas, también pueden considerarse conceptos metodológicos generales. Deben distinguirse de los métodos y procedimientos, que son instrucciones y directrices codificadas que informan sobre cómo llevar a efecto dichos procesos y técnicas, regulándolos y racionalizándolos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS
SUBCLASES	PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCEDIMIENTOS MÉTODOS ACTIVIDADES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.3]

PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: las distintas formas de actuación práctica y los diversos procesos que existen en el ámbito pictórico-artístico. *(es)*

explicación: debe distinguirse de los métodos y procedimientos, que son instrucciones y directrices codificadas que informan sobre cómo llevar a efecto dichos procesos y técnicas, regulándolos y racionalizándolos. Asimismo, se trata de una tipología conceptual amplia, ya que es posible interpretarla desde un enfoque más extensivo o más restringido. Así, en el dominio pictórico, existen técnicas generales, como *el temple* o *el óleo* -es decir, formas concretas de practicar la pintura-, constituidas a su vez por diversos métodos o procedimientos -el *primer modo de temple*, por ejemplo, que es un procedimiento determinado de ejecutar la técnica del temple-; y conformadas también por técnicas más específicas y concretas: por ejemplo, la técnica de realizar la templa o de ejecutar las carnes..., las cuales cuenta con su propio método -o métodos- de actuación. Atendiendo a esta circunstancia, podemos establecer una primera distinción básica, que es la que aparece reflejada en el campo *subclases*.

Ahora bien, los modos de actuación que encontramos en los discursos analizados no son ni homogéneos ni equiparables entre sí; por el contrario, su variedad nos permite realizar una variada y heterogénea clasificación tipológica tomando como base diversos criterios: según su función específica; según el grado de inmediatez de su aplicación práctica; según su implicación o independencia respecto del sistema teórico; según su naturaleza y carácter -específicamente técnicos, de índole estético-expresiva, etc.; según su carácter más o menos amplio o concreto -modos generales, técnicas particulares, etc.-

En líneas generales, puede decirse que estos procesos y técnicas responden a la diversificación conceptual que se opera en el ámbito pictórico entre la pintura en cuanto ejercicio representativo, con su componente de actividad intelectiva y racional inherente, y la pintura en cuanto oficio artístico. Así, junto a los procesos relacionados con las operaciones más técnicas y materiales, absolutamente prácticos y exentos de cualquier componente teórico, connotación ideológica o elección estético-formal, están los que se asocian a los procesos de invención e ideación y a la construcción representativa y figurativa de la imagen pictórica, más implicados, pues, en el discurso teórico-doctrinal y en la sistematización metodológica teórica que hemos llamado *pragmateia* -v. [T-3.1]-. La diferencia se puede apreciar con mayor claridad si confrontamos, por ejemplo, el proceso de mezclar los colores o aparejar los lienzos, con el proceso de determinar las figuras durante la fase de acabado, vinculado este último a una concepción estético-formal que prima la pintura dibujística y acabada frente a la pintura colorista a borrón.

Además, teniendo en cuenta la propia amplitud y complejidad del proceso de creación y elaboración pictórica, los modos y técnicas también nos ofrecen una amplia gama de posibilidades: desde los más específicos y concretos, relacionados con operaciones o actuaciones específicas -de índole técnico-material, ideativa, representativa, estético-expresiva, etc.-, hasta los más amplios, que implican modos generales de abordar, en su globalidad, la elaboración artística -ej.: *manera de obrar científicamente*, *pintura práctica*, etc.- *(es)*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS
SUBCLASES	ARTIFICIO (3) DEBUXO (5) DEBUXO (6) EJECUCIÓN INVENCIÓN (7) MANERA DE EXECUTAR MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) manera de obrar con ciencia y arte (Car.) MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (1) MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2b) manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA DE PINTURA MANERA DEL PINTOR CRISTIANO MANERA SUELTA (Car.) PINTAR POR CUADRÍCULA PINTAR POR EL NATURAL PINTAR POR MANEQUÍ (maniquí) PINTAR POR MODELOS (estampas, dibujo, esculturas) PINTAR POR PATRÓN PINTAR POR PERFILES PINTARE DI NATURALE (Leo.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA DE BLANCO Y NEGRO PINTURA DE CLARO Y OSCURO PINTURA DE COLORES pintura de uñas y dientes (Pac.) PINTURA PRÁCTICA (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) PRÁCTICA (3) proceder con razón y arte (Pac.) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS GENERALES PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.8 Técnicas auxiliares para la imitación y representación pictórica

	SM-37.3.6 Maneras de pintura según el uso del color SM-37.2.1.3 Modos de actuación pictórica según el grado de libertad y licencia SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general) SM-37.1 Conceptos generales (procedimientos y técnicas) SM-37 Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS PRECEPTOS Y REGLAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO) TÉRMINOS TAXONÓMICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.2 Pragmateia sagrada T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) T-3.1 Pragmateia o metodología teórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.3.1]

PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS GENERALES

descripción: los que convencionalmente identificamos con las técnicas artísticas propiamente dichas -*óleo, temple, iluminación, fresco*, etc.- En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro procesos, modos y técnicas pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	AGUADA DE COLORES DORADO DE ORO BRUÑIDO DORADO DE ORO MATE ENCARNACIÓN A TEMPLE ENCARNACIONES DE LAS FIGURAS DE BULTO ENCARNACIONES DE MATE ENCARNACIONES DE MATE SOBRE METALES ENCARNACIONES DE POLIMENTO ENCÁUSTICA ESTOFADO (1) ESTOFADO SOBRE ORO BRUÑIDO

	ILUMINACIÓN (1) ILUMINACIÓN SOBRE PAPEL ILUMINACIÓN SOBRE PIELES MANERA A OLIO MANERA A TEMPLE MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2a) MANERA DE PINTAR CON CERAS OLIO SOBRE JASPES OLIO SOBRE LIENZO OLIO SOBRE PARED OLIO SOBRE TABLAS olio sobre tejidos OPUS TECTORIUM PINTURA A FRESCO (1) PINTURA AGUAZO PINTURA DE LAS SARGAS TEMPLE ANTIGUO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.5.1 Técnicas de pintura según los materiales. Antigüedad SM-37.3.5.2.2 Técnicas anejas a la pintura (arroyos de la pintura) SM-37.3.5.2.1 Técnicas propias y específicas de la pintura SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.3.1.1]

PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES

descripción: los procesos, modos y técnicas pictórico-artísticas que pueden desarrollarse durante la práctica de las técnicas pictóricas generales, formando parte de ellas de manera consustancial -por ejemplo, el proceso de moler el oro sería propio de la técnica de la iluminación- o bien circunstancialmente. En relación con este tipo de conceptos, véase también el registro procesos, modos técnicas pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	ENTUNICAR FORTALECER CON PUNTOS IMPRIMACIÓN (1) MANERA DE OBRAR MODO ACABADO modo particular de borrones MODOS DE CLARO Y OSCURO PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA DE AGUADA Y REALCE PINTURA EN FRESCO PINTURA EN SECO TRATIZAR

RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3.11 Técnicas y procedimientos relacionados con la preparación de los soportes SM-37.3.10 Técnicas y procedimientos según el estado de la base SM-37.3.9 Técnicas y procedimientos relacionados con los procesos de acabado SM-37.3.7 Técnicas y procedimientos relacionados con el tratamiento de los elementos cromáticos SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS GENERALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.1.3.2]

PROPIEDADES CONSTITUTIVAS

descripción: conceptos que se definen teóricamente como las propiedades que forman parte de la pintura de manera constitutiva. Ej.: *liberalidad, utilidad, eficacia*, etc. Hay que distinguirlas, por tanto, de las propiedades o atributos generales, que son contingentes, y que realizan únicamente una función descriptiva y calificativo-crítica. Muchas de estas propiedades constitutivas coinciden con las categorías calificativas de las artes, que son las configuran la escala de valor axiomática que rige en el enjuiciamiento crítico de las disciplinas y facultades artísticas, y, por tanto, también concurren con el tipo de conceptos que hemos llamado criterios o argumentos (v.), mediante los cuales se fundamenta y legitima su superioridad jerárquica o su nobleza intrínseca.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA CONCEPTOS TEÓRICOS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología)
SUBCLASES	ARTIFICIO (5) (Car.)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-7.1 Categorías de calificación y criterios de la nobleza de las artes TP-10 Conceptos vinculados y constitutivos del concepto de pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CRITERIOS O ARGUMENTOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.1 Parangón (1) T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-4.2.1]

REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS

descripción: las reacciones de naturaleza físico-químicas experimentadas por las objetos o productos pictóricos y sus materiales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-38.5 Reacciones físico-químicas relacionadas con la materiales pictóricos TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.2.2]

REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). Acción o cambio experimentado por una entidad o substancia como consecuencia de la incidencia previa de algún estímulo, factor, principio, etc., y que provoca en aquéllas una transformación de distinta naturaleza.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	EVENTOS, ACTIVIDADES Y PROCESOS
SUBCLASES	REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.2]

REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA

descripción: reacciones y estados afectivos relacionados con la recepción de las imágenes pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR-74.2.2 Efectos afectivo-emocionales de las obras pictóricas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO POTENCIAS ESPECTADORES-RECEPTORES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-2.2.1]

RECURSOS LINGÜÍSTICOS Y DE TEXTUALIZACIÓN

descripción: las unidades terminológicas, los recursos lingüístico-expresivos y los mecanismos de textualización utilizados por los autores para la exposición de las doctrinas artísticas y la elaboración de los discursos. La autorreflexión sobre este tipo de conceptos nos indica el desarrollo de una conciencia que empieza a asumir la especificidad de su vocabulario disciplinar.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS RELACIONADOS CON EL LENGUAJE
SUBCLASES	TÉRMINO (1)
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : MT-4.2 Recursos y categorías lingüísticas TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.3.2]

REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología)

descripción: conceptos definidos por autores distintos o en marcos de pensamiento diversos que se nos presentan como recategorizaciones con ligeras variaciones semánticas de una categoría nocional más amplia, que es lo que llamamos macroconcepto. Aunque es cierto que en cada caso obtenemos unidades conceptuales distintas, la estrecha vinculación que mantienen entre sí y las ligeras variaciones de sentido que los diferencian impiden, a nuestro juicio, el que puedan ser considerados absolutamente diferentes e independientes. Estas reinterpretaciones mantienen entre sí relaciones de solapamiento, es decir, comparten un mismo núcleo semántico-nocional, teniendo comunes algunas características y divergiendo en otras.

explicación: estos conceptos reinterpretados son la consecuencia de uno de los fenómenos más característicos del dominio artístico, y en general de las ciencias sociales y humanísticas: la concurrencia sobre un mismo objeto epistémico de una multiplicidad de ejercicios reflexivos y teóricos, que lo redefinen y reformulan.

En la representación visual y gráfica de la estructura cognoscitiva (sección 3.3.), estos conceptos se señalan con el símbolo («) dispuesto a la izquierda del concepto, que a su vez se sitúa debajo de la categoría nocional a la que se asocia.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS TEÓRICOS
SUBCLASES	ALMA (2) (Med.) ALMA (2) (Pac.) ANIMO (Vs.) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTI DEL DISEGNO (Vr.) ARTI DEL DISEGNO (Vs.) ARTI INGENUE E LIBERALI (Pal.) ARTI LIBERALI (Lom.) ARTI MECHANICHE (Lom.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (Pac.) DEBUXO (2) (Car.) DEBUXO (2) (Pac.) DEBUXO (3) (ant.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ESCULTURA (1) (Pac.) ESPANTOSO (1) (Ces.) ESPANTOSO (1) (Jáuregui) FANTASIA (Vr.)

	FANTASIA (Vs.) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (Pac.) IDEA (1) (Vs.) IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INGEGNO (3) (Dol.) INGEGNO (3) (Vs.) INGENIO (3) INMAGINATIVA (Leo.) INTELLECTO (M. An) INTELLETO (Vr.) INTELLETO (Vs.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANIERA MODERNA (Vs.) MEMORIA (Car.) MEMORIA (Leo.) MEMORIA (Pac.) MEMORIA (Vs.) MENTE (1) (Raf.) PINTURA (1a) (Car.) PINTURA (1a) (Gal.) PINTURA (1a) (Pac.) PINTURA (1b) (Figueroa) PINTURA (1b) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PITTURA (1a) (Pal.) PITTURA (1a) (Vr.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) RAGIONE (Lom.) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (Pac.) SECO (1a) (Car.) SECO (1b) (Car.) SECO (1c) (Car.) SECO Y ATADO SECO Y DESGRACIADO (Pac.) SECO Y TÍMIDO SETTE ARTI LIBERALI (Pal.) SIETE ARTES LIBERALES TERRIBLE (1b) (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Mel.) VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.)
RELACIONES	TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE REINTERPRETACIÓN TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [C-7.3]

RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: tipología de relaciones conceptuales detectadas en los discursos teóricos sobre la pintura durante el primer tercio del siglo XVII. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS RELACIONES ATRIBUTIVAS RELACIONES DE COMPLEMENTARIEDAD RELACIONES DE CONSUSTANCIALIDAD RELACIONES DE INFLUENCIA RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN RELACIONES JERÁRQUICAS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-5]

ROLES ARTÍSTICOS

descripción: roles -funciones, papeles o cargos- específicamente artísticos. En la medida en que éstos son desempeñados por los sujetos-agentes, aparecen registrados y clasificados en la macrocategoría dedicada a su clasificación [GA].

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ROLES SOCIALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.4.3.4.1 Tipos de pintores según el grado de titulación o formación (general) GA-21.4.3.4 Tipos de pintores según su titulación o grado de formación GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.3.2.4 Artífices relacionados con las artes mecánicas GA-21.3.2.3 Artistas y artífices relacionados con la orfebrería y las artes decorativas GA-21.3.2.2 Artistas y artífices relacionados con la escultura GA-21.3.2.1 Artistas y artífices relacionados con la arquitectura GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores) GA-21.4.3 Tipología general de pintores GA-21 Agentes. Individuos GA Sujetos agentes de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.3.1]

ROLES SOCIALES

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*). El papel o función que las personas pueden tener en la sociedad.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS SOCIALES
SUBCLASES	ROLES ARTÍSTICOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.2.3 Otros agentes no artistas relacionados con la pintura GA-21.2.2 Agentes no artistas relacionados con las pinturas sagradas GA-21.2 Agentes relacionados con la pintura (no específicamente artistas) GA-21 Agentes. Individuos GA Sujetos agentes de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.3]

SISTEMAS DE PROPORCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: los sistemas de proporciones codificados y establecidos, generalmente de acuerdo con un canon de perfección, para ser utilizados en la construcción de las imágenes pictórico-artísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	UNIDADES Y SISTEMAS DE MEDIDA PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SA-35.1 Sistema de las proporciones y medidas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.2.1.1]

SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS

descripción: organizaciones, corporaciones e instituciones de carácter general, aunque en nuestro caso concreto caracterizadas por ser operativas en el dominio pictórico-artístico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ORGANIZACIONES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-22.3.1 Colectivos e instituciones no artísticas generales GA-22.3 Colectivos e instituciones no artísticas GA-22.1 Conceptos generales (colectivos e instituciones) GA-22 Agentes. Colectivos e instituciones GA Sujetos agentes de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE PERTENENCIA INSTITUCIONAL O CORPORATIVA SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.1.1]

SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS

descripción: organizaciones, corporaciones e instituciones específicas del dominio de las artes y de la pintura.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ORGANIZACIONES
SUBCLASES	ACADEMIA (1) ACADEMIA DE S. LUCAS ACADEMIA DEL DISEGNO ACADEMIA FLORENTINA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-22.2 Colectivos e instituciones artísticas GA-22 Agentes. Colectivos e instituciones GA Sujetos agentes de la pintura TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES DE AFILIACIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS RELACIONES ARGUMENTALES UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.5.1.2]

SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES

descripción: sujetos individuales que se constituyen en agentes del arte pictórico, en sus distintas vertientes y dimensiones. Se trata, pues, de una categoría amplia, de la que los artistas, artífices y pintores sólo conformarían una parte. Al respecto, véase su categoría semántico-nocional específica [GA-21] en la sección 3.2.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS PSICO-FÍSICOS
SUBCLASES	ACADÉMICO (1) AGENTE AGENTE (Vr.) ARTISTA (2) BUEN PINTOR DEBUXADOR INGENIO (1) INVENTOR (1) MAESTRO (2) (Pac.) MAESTRO (3) PERFECTO PINTOR (Car.) PINTOR ANTIGUO (1a) PINTOR ANTIGUO (1b) pintor contemporáneo PINTOR CRISTIANO (1) PINTOR DIESTRO (1a) PINTOR DIESTRO (1b) PINTOR DILIGENTE (1) PINTOR DILIGENTE (2) PINTOR ERUDITO PINTOR GRIEGO PINTOR HONESTO PINTOR LETRADO PINTOR MODERNO (1a) PINTOR MODERNO (1b) PINTOR PRÁCTICO (1) PINTOR PRÁCTICO (2) PINTOR SANTO PINTOR SATURNINO PINTOR VIEJO MODERNO PRUDENTE (3) SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES SAGRADOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21.4.3.4.1 Tipos de pintores según el grado de titulación o formación (general) GA-21.4.3.8.1.1 Tipos de pintores según su capacidad para la *mímesis* (2) GA-21.3.2.4 Artífices relacionados con las artes mecánicas GA-21.4.3.1 Tipos de pintores según las partes de la pintura GA-21.4.3.2 Tipos de pintores según la técnica pictórica GA-21.4.3.3 Tipos de pintores según el género pictórico GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.3.2.2 Artistas y artífices relacionados con la escultura GA-21.4.3.4 Tipos de pintores según su titulación o grado de formación GA-21.3.2.1 Artistas y artífices relacionados con la arquitectura GA-21.4.3.4.2 Tipos de pintores según el grado de formación (F. Pacheco) GA-21.4.3.5 Tipos de pintores según el tipo de dedicación GA-21.4.3.6 Tipos de pintores según el marco cronológico (concepción historiográfica) GA-21.4.3.7 Tipos de pintores según el ámbito geográfico

	GA-21.4.3.8 Tipos de pintores según su calidad. Categorización jerárquico-cualitativa GA-21 Agentes. Individuos GA-21.4.1 Conceptos generales (pintores) GA-21.4.2.1 Tipos de pintores según la manera de obrar (1) GA-21.2 Agentes relacionados con la pintura (no específicamente artistas) GA-21.2.1 Agentes no artistas según las disciplinas y facultades GA-21.2.1.1 Agentes no artistas relacionados con las ciencias GA-21.2.1.2 Agentes no artistas relacionados con las letras humanas GA-21.2.1.3 Agentes no artistas relacionados con las disciplinas sagradas GA-21.2.2 Agentes no artistas relacionados con las pinturas sagradas GA-21.3.2.3 Artistas y artífices relacionados con la orfebrería y las artes decorativas GA Sujetos agentes de la pintura GA-21.4.3.8.1.2 Tipos de pintores según el conocimiento de la teórica (1) pictórica GA-21.4.2.2 Tipos de pintores según la manera de obrar (2) GA-21.4.3 Tipología general de pintores GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores) GA-21.3.1 Conceptos (agentes) de aplicación general en las artes GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente GA-21.2.3 Otros agentes no artistas relacionados con la pintura GA-21.4.3.8.1.3 Tipos de pintores según su conocimiento teórico-literario GA-21.4.3.8.5 Tipos de pintores según el uso de la invención (7) GA-21.4.3.8.6 Tipos de pintores según el uso del decoro GA-21.4.3.8.2 Tipos de pintores según su calidad religioso-moral GA-21.4.3.9 Tipos de pintores según los efectos que causan las pinturas GA-21.4.3.8.1 Tipos de pintores según su calidad artística o capacitación para el arte TIPOLOGÍA DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ACTIVIDADES FÍSICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-ACCIÓN ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS FANTÁSTICAS RELACIONES DE AFILIACIÓN ACTIVIDADES CREATIVO-COGNITIVAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-AGENTES RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE ACTIVIDADES MENTALES POTENCIAS ROLES SOCIALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES ROLES ARTÍSTICOS GRADOS (ACADÉMICOS) GRADOS DE FORMACIÓN Y TITULACIÓN ARTÍSTICA FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.3.1]

SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES SAGRADOS

descripción: incluimos esta categoría por la importancia que desempeñan los personajes santos y sagrados en el contexto teórico-artístico del periodo que consideramos, invocados en numerosas ocasiones como argumentos de autoridad, fundamento doctrinal, etc. No confundir con los iconos o tipologías figurativas codificadas para su representación pictórica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21 Agentes. Individuos GA-21.2 Agentes relacionados con la pintura (no específicamente artistas) GA-21.2.2 Agentes no artistas relacionados con las pinturas sagradas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.3.1.1]

T TIPOS DE TEORÍAS

descripción: los tipos de aproximaciones o enfoques teóricos detectados en los discursos sobre la pintura durante el primer tercio del siglo XVII; esto es, las distintas perspectivas que se van a ir adoptado en la reflexión, análisis, definición y sistematización del hecho pictórico-artístico, el cual se define y redefiniendo en función del tipo de enfoque teórico del que sea objeto.

Cada uno de estos tipos o formas de teoría, con todas sus implicaciones conceptuales y epistemológicas, lleva implícita una determinada concepción de lo qué es y debe ser la teoría sobre las artes, una determinada manera de entender el hecho pictórico y el establecimiento de una determinada relación teórico-teoría-objeto de reflexión. Así pues, cuando hablamos de *tipos de teorías o formas de aproximación teórica*, no nos estamos refiriendo a una ideología o doctrina particular, esto es, al contenido o resultado de la reflexión teórica, sino a la perspectiva o enfoque desde la que se aborda dicha reflexión: aspectos del objeto epistémico que se analizan, objetivos y finalidades, expectativas, nivel de abstracción, inmediatez o practicidad, etc.

La diversificación de las formas de aproximación teórica tiene lugar en función de un devenir temporal y cronológico, que es el que acompaña al propio proceso de desarrollo, constitución y consolidación de la teoría artística, no obstante, en el contexto del siglo XVII, que es el que nosotros estamos analizando, estas distintas formas de aproximación teórica, ya establecidas, pueden y suelen concurrir en un mismo discurso. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos codificados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES MARCOS DE TEORIZACIÓN
SUBCLASES	T-1 Teoría orientada al concepto T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

	T-5 Teoría sobre la creación artística T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOS DE TEORÍA-OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-2]

TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA

descripción: tipología de categorías conceptuales detectadas en los discursos teóricos sobre la pintura durante el primer tercio del siglo XVII. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	C-1 CONCEPTOS SEGÚN SU NATURALEZA O CONDICIÓN TEÓRICA C-2 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LA TEORÍA O FUNCIÓN TEÓRICA C-3 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN CON LAS FORMAS DE CONCEPTUALIZACIÓN C-4 CONCEPTOS SEGÚN SU RELACIÓN TEÓRICA CON LA PINTURA C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL C-8 CONCEPTOS SEGÚN EL ÁMBITO DE TEORIZACIÓN ONTOLOGÍA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL- GRUPOS SEMÁNTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-4]

TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA

descripción: los tipos de términos y recursos lingüístico-expresivos detectados en los discursos teóricos sobre la pintura durante el primer tercio del siglo XVII. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	L-1 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA PROCEDENCIA L-10 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL L-12 OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS L-2 FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS L-3 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN L-5 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN L-7 TÉRMINOS SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD L-9 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN SU CONNOTACIÓN
RELACIONES	TIPOLOGÍAS DE CONCEPTOS Y DE RELACIONES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-3]

UNIDADES DE MEDIDA

descripción: concepto de Mikrokosmos (*ontology hook*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	OBJETOS REPRESENTACIONALES
SUBCLASES	UNIDADES Y SISTEMAS DE MEDIDA PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.2]

UNIDADES Y SISTEMAS DE MEDIDA PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: las unidades y los sistemas de medida operativos en el ámbito artístico para la elaboración y construcción de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	UNIDADES DE MEDIDA
SUBCLASES	SISTEMAS DE PROPORCIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SA-35.1 Sistema de las proporciones y medidas
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [O-1.7.3.2.1]

SECCIÓN 4.2.2 CORPUS DE TIPOLOGÍAS DE RELACIONES

MENU SALIR

RELACIÓN: MARCOS DE TEORIZACIÓN-CONCEPTOS ASOCIADOS

descripción: las relaciones intraestructurales que establecen la relación entre los marcos de teorización establecidos y los conceptos que se encuentran relacionados con dichos marcos. Responden al **enunciado:** "marco de teorización..." / "conceptos asociados..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ENUNCIADO ASOCIADO MARCO DE TEORIZACIÓN : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MARCOS DE TEORIZACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.4]

RELACIÓN: MACROCATEGORÍA-CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS

descripción: las relaciones intraestructurales que establecen la relación entre la macrocategoría y los subgrupos semántico-nocionales que la constituyen. Responden al **enunciado:** "macrocategoría..." / "categorías y subgrupos temáticos..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS TEMÁTICOS : ENUNCIADO ASOCIADO MACROCATEGORÍA : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.5]

RELACIÓN: TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS

descripción: las relaciones intraestructurales que conectan entre sí las diferentes tipologías terminológicas codificadas. Responde el **enunciado:** "Tipologías terminológicas relacionadas..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.7]

RELACIÓN: TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS

descripción: las relaciones intraestructurales que conectan las distintas tipologías conceptuales y relacionales codificadas para la construcción del tesauro con los diversos marcos de teorización y tipos de teorías establecidos. Responden al **enunciado:** "Tipología conceptual y relacional asociada..." / "Tipos de teorías y de marcos de teorización asociados..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MARCOS DE TEORIZACIÓN T TIPOS DE TEORÍAS RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.3]

RELACIÓN: TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS

descripción: las relaciones intraestructurales que se establecen entre las diferentes tipologías terminológicas codificadas y las teorías, marcos de teorización y tipos de conceptos asociados. Responden al **enunciado:** "conceptos, teorías y marcos relacionados..." / "Tipología terminológica asociada..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MARCOS DE TEORIZACIÓN T TIPOS DE TEORÍAS TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.6]

RELACIÓN: TIPOLOGÍA CONCEPTUAL- GRUPOS SEMÁNTICOS

descripción: las relaciones intraestructurales que conectan los distintos grupos semántico-nocionales que conforman la macroestructura del tesauro con las tipologías de conceptos que podemos encontrar en ellos. Responden al **enunciado:** "tipología conceptual relacionada... " / "categorías y subgrupos relacionados..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍA CONCEPTUAL RELACIONADA : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS Y MACROCATEGORÍAS SEMÁNTICO-NOCIONALES TIPOLOGÍA CONCEPTUAL PICTÓRICO-ARTÍSTICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.1]

RELACIÓN: TIPOS DE TEORÍA-OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS

---

descripción: las relaciones intraestructurales que conectan los distintos tipos de teoría establecidos con los objetos, conceptos, etc. sobre los que dichas teorías reflexionan, así como con los ámbitos semántico-nocionales en los que son operativas. Responden al **enunciado:** "tipos de teorías..." / "objetos y ámbitos relacionados..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES INTRAESTRUCTURALES
RELACIONES	OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : ENUNCIADO ASOCIADO TIPO DE TEORÍA : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : T TIPOS DE TEORÍAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9.2]

RELACIONES GENÉRICAS

---

descripción: también llamadas inclusivas, lógicas, de clase o hiponímicas. Son las relaciones lógico-jerárquicas que establecen relaciones de género-especie. Responden al **enunciado** "tipo o especie de..." Ej.: *pinturas* (género de...) - *pintura de historia*, *bodegón* (especies de...); *artes* (género de...) - *artes liberales*, *artes mecánicas* (especies de...) Éstas son el tipo de relaciones a partir de las cuales se han construido -salvo algunas excepciones convenientemente señaladas- los sistemas nocionales y clasificaciones de la estructura cognoscitiva del tesauro. En los registros conceptuales, aparecen indicadas respectivamente en los campos *conceptos genéricos* y *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.1.1]

RELACIONES ARGUMENTALES: AGENTE-OBJETO

descripción: también llamadas genéticas. Son las relaciones argumentales que establecen una conexión entre el agente de una acción y la entidad u objeto producido por él durante dicha acción. También podrían ser consideradas de causalidad eficiente (véase). Responden al **enunciado** "agente de..." / "producido por..." Ej.: *iluminador* (agente de...) / *iluminación* (producido por...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA
RELACIONES	Agente de : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NP Productos de la actividad pictórico-artística GA Sujetos agentes de la pintura Producido por : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES RELACIONES DE CAUSALIDAD EFICIENTE OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1.1]

RELACIONES ARGUMENTALES: ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre los núcleos significativos desde el punto de vista de la actividad artística y el ámbito geoespacial en el que estos se ubican. Responden al **enunciado** : "ámbito geoespacial de..." / "núcleo artístico vinculado a..." Ej.: El Escorial (núcleo artístico vinculado a...) / Madrid (ámbito geoespacial de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS
RELACIONES	Ámbito geoespacial de : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados Núcleos pictórico-artísticos vinculados a : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.6]

RELACIONES ARGUMENTALES: ÁMBITO TERRITORIAL-AGENTES

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre un ámbito geoespacial determinado y el tipo de agentes que ejercen su actividad en dicho ámbito. Responden al **enunciado** : "agentes operativos..." / "ámbito territorial de actuación..." Ej.: Italia (agentes operativos...) / *pintor italiano* (ámbito territorial de actuación...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS
RELACIONES	Agentes operativos : ENUNCIADO ASOCIADO Ámbito territorial de actuación : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-21 Agentes. Individuos HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.2]

RELACIONES ARGUMENTALES: ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre un ámbito geoespacial concreto y las escuelas pictórico-artísticas activas en dicho ámbito. Responden al **enunciado** : "escuelas activas..." / "ámbito territorial de actividad..." Ej.: Italia (escuelas activas...) / *escuela italiana* (ámbito territorial de actividad...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	Ámbito territorial de actividad : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados Escuelas activas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.4]

RELACIONES ARGUMENTALES: ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre un ámbito geoespacial determinado y los tipos de maneras, modos, estilos, técnicas, etc. que se desarrollan de modo significativo en dicho ámbito. Responden al **enunciado** : "maneras asociadas..." / "ámbito geoespacial asociado..." Ej.: Italia (maneras asociadas...) / *manera italiana* (ámbito territorial asociado...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	Ámbito geoespacial asociado : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM Modos y maneras de la pintura HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados Maneras asociadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.3]

RELACIONES ARGUMENTALES: ÁMBITO TERRITORIAL-PRODUCTOS ARTÍSTICOS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre un ámbito geoespacial determinado y el tipo de manifestación artísticas que se desarrollan de manera significativa en dicho ámbito. Responden al **enunciado** : "productos artísticos desarrollados..." / "ámbito territorial de desarrollo..." Ej.: Italia (productos artísticos desarrollados...) / *escultura antigua* (ámbito territorial de desarrollo...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS
RELACIONES	Ámbito territorial de desarrollo : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NP Productos de la actividad pictórico-artística HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados Productos artísticos desarrollados : ENUNCIADO ASOCIADO

	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.1]

RELACIONES ARGUMENTALES DE LUGAR-ACCIÓN

descripción: las relaciones argumentales que establecen una conexión entre una acción o actividad y el lugar en el que ésta se desarrolla. Responden al **enunciado** "lugar para..." / "se desarrolla en..." Ej.: *academia* (lugar para...) / *estudiar* (se desarrolla en...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : E Espacios de la pintura AF Actividades y fases del proceso de creación pictórica Lugar para : ENUNCIADO ASOCIADO Se desarrolla en : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ACTIVIDADES LUGARES O ESPACIOS PICTÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1.4]

RELACIONES ARGUMENTALES: DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre los diversos aspectos de la actividad y de la creación artística -productos, técnicas, maneras, etc.- y las destrezas o facultades que son requeridas en cada caso. Responden al **enunciado** "destreza para..." / "destreza requerida..." Ej.: *pintura sagrada (1b)* (destreza requerida...) / *decoro (1b)* (destreza para...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM Modos y maneras de la pintura NP Productos de la actividad pictórico-artística A Fases, operaciones y actividad. El ejercicio de la Pintura GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística Destreza para : ENUNCIADO ASOCIADO

	Destreza requerida : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4.5]

RELACIONES ARGUMENTALES: FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre las facultades o destrezas y las fases del proceso artístico en las que dichas facultades se consideran necesarias y operativas. Responden al **enunciado** "fases relacionadas..." / "destrezas empleadas..." Ej.: *destreza (1b)* (fases relacionadas...) / *ejecución* (destrezas empleadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-44 Fases del proceso de creación pictórica GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística Destrezas empleadas : ENUNCIADO ASOCIADO Fases relacionadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4.4]

RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES

descripción: las relaciones argumentales que establecen una conexión entre el instrumento y el uso o aplicación que se le da a ese instrumento. Responden al **enunciado** : "instrumento para..." / "instrumentos empleados..." Ej.: *moleta* (instrumento para...) / *moler los colores* (instrumentos empleados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas SU-39 Instrumentos pictóricos AF Actividades y fases del proceso de creación pictórica Instrumento para : ENUNCIADO ASOCIADO Instrumentos empleados : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ACTIVIDADES INSTRUMENTOS PICTÓRICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.3.1 Taller-gremio T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1.6]

RELACIONES ARGUMENTALES: INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre las facultades o destrezas artísticas y los instrumentos metodológicos o formativos a partir de los cuales dichas facultades pueden ser adquiridas por los artistas. Responden al **enunciado** "destrezas desarrolladas..." / "instrumentos metodológicos..." Ej.: *elección (1b)* (instrumentos metodológicos...) / *imitación (7)* (destrezas desarrolladas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : CC-51.3 Instrumentos metodológicos GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística Destrezas desarrolladas : ENUNCIADO ASOCIADO Instrumentos metodológicos : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4.3]

RELACIONES ARGUMENTALES: MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre los diversos modos pictórico-artísticos y las maneras o estilos de alcance más general en los que éstos se inscriben o de los que forman parte. Responden al **enunciado** : "se inscribe en ..." / "modos, maneras y escuelas vinculadas..." Ej.: *manera de Corregio* (se inscribe en...) / *buena manera de colorido (1)* (modos, maneras y escuelas vinculadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas Modos, maneras y escuelas vinculadas : ENUNCIADO ASOCIADO Se inscribe en : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.5.3]

RELACIONES ARGUMENTALES: MANERAS Y MODOS RELACIONADOS

descripción: las relaciones argumentales que conectan entre sí, en virtud de su vinculación o interrelación mutua, los diversos modos, maneras y estilos -presentes y pasados- que conforman el panorama estilístico pictórico-artístico durante el periodo considerado. Responden al **enunciado** : "maneras o estilos asociados..." / "modos asociados..." Ej.: *manera de Miguel Ángel* (modos asociados...) / *modo buscado* (maneras y estilos asociados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas Maneras y estilos asociados : ENUNCIADO ASOCIADO Modos asociados : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.5.4]

RELACIONES ARGUMENTALES: MATERIAL-ACCIÓN

descripción: las relaciones argumentales que establecen una conexión entre una acción o actividad y los materiales o materias empleados para el desarrollo de dicha actividad. Responden al **enunciado** "material o materia para..." / "materiales o materias empleados..." Ej.: *pintar a olio* (materiales o materias empleadas...) / *olio* (material para...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-38 Materias y materiales pictóricos AF Actividades y fases del proceso de creación pictórica Material o materia para : ENUNCIADO ASOCIADO Materiales o materias empleadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS ACTIVIDADES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.3.1 Taller-gremio T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1.5]

RELACIONES ARGUMENTALES: MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre los diversos modos, maneras o estilos y las categorías estético-formales a las que dan lugar o por las que se definen. Responden al **enunciado** : "categorías y propiedades estético-formales asociadas..." / "manera o modo relacionado..." Ej.: *hermosa manera (4)* (categorías o propiedades estético-formales relacionadas...) / *gracia (1)* (manera o modo relacionado...)
Por lo que respecta a este tipo de relación, véase también la que hemos codificado como Relaciones atributivas según la categoría nocional vinculada, puesto que las que aquí consideramos también conectan entre sí atributos y propiedades y las respectivas categorías nocionales a las que se encuentran asociadas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS
RELACIONES	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas TE-12 Conceptos y categorías estilísticas, estéticas y críticas Maneras o modos asociados : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS

	ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.5.1]

RELACIONES ARGUMENTALES: MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES

descripción: las relaciones argumentales que interconexionan los diversos modos, maneras y estilos con el componente plástico-formal, estructural o figurativo sobre el que se proyectan especialmente. Responde al **enunciado** : "maneras o modos relacionados..." / "se proyecta sobre..." Ej.: *buena manera de colorido (1)* (se proyecta sobre...) / *colorido(1)* (maneras o modos relacionados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NE Pintura e imágenes. Elementos, partes y componentes SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas Maneras y modos relacionados : ENUNCIADO ASOCIADO Se proyecta sobre : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.5.2]

RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS

descripción: las relaciones que están basadas en la contigüidad y proximidad temática de los aspectos conectados. Estas relaciones constituyen los escenarios de relaciones específicos de cada uno de los ámbitos en los que hemos articulado la estructura semántico-nocional del tesauro. Se pueden establecer, pues, varios grupos, que son los que se listan en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2]

RELACIONES ARGUMENTALES: PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE

descripción: las relaciones argumentales que establecen una relación entre un periodo histórico-artístico concreto y los tipos de agentes que desarrollan su actividad en dicho periodo. Responden al **enunciado** : "periodo de actuación..." / "agente asociado..." Ej.: *pintor antiguo (1b)* (periodo de actuación...) / *Antigüedad* (1b) (agente asociado...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA
RELACIONES	Agente asociado : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística GA-21 Agentes. Individuos Periodo de actuación : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.2.2]

RELACIONES ARGUMENTALES: PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre un periodo histórico-artístico concreto y el ámbito geoespacial que durante dicho periodo tuvo una significación especial como lugar de desarrollo de las artes. Responden al **enunciado** : "ámbito geoespacial asociado..." / "periodo asociado..." Ej.: *Antigüedad(1b)* (ámbito geoespacial asociado...) / *Grecia(2)* (periodo asociado...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA
RELACIONES	Ámbito geoespacial asociado : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística Periodo asociado : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.2.4]

RELACIONES ARGUMENTALES: PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre un periodo histórico-artístico concreto y los modos, maneras, estilos, técnicas, etc. que se desarrollan durante dicho periodo. Responden al **enunciado** : "periodo de desarrollo..." / "maneras desarrolladas..." Ej.: *manera moderna* (periodo de desarrollo...) / *Tercera edad de la pintura moderna* (maneras desarrolladas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM Modos y maneras de la pintura HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística Maneras desarrolladas y escuelas activas : ENUNCIADO ASOCIADO Periodo de desarrollo : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.2.3]

RELACIONES ARGUMENTALES: PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS

descripción: las relaciones argumentales que establecen una conexión entre un periodo histórico-artístico concreto y las manifestaciones características durante ese periodo en el ámbito de las artes. Responden al **enunciado** : "periodo histórico asociado..." / "productos artísticos asociados..." Ej.: *pintura linear monogramon* (periodo histórico asociado...) / *Antigüedad(1b)* (productos artísticos asociados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NP Productos de la actividad pictórico-artística HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística Periodo histórico asociado : ENUNCIADO ASOCIADO Productos artísticos asociados : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.2.1]

RELACIONES ARGUMENTALES: POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES

descripción: las relaciones argumentales que establecen la conexión entre las facultades o destrezas artísticas y el tipo de potencias a las que se vinculan. Responden al **enunciado** : "potencia asociada..." / "destrezas relacionadas..." Ej.: *artificio (1)* (potencia asociada...) / *ingenio (3)* (destrezas relacionadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística Destreza o facultad relacionada : ENUNCIADO ASOCIADO Potencia asociada : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS POTENCIAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4.2]

RELACIONES ARGUMENTALES: UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS

descripción: las relaciones argumentales que establecen la relación entre las academias artísticas y el ámbito geoespacial en el que éstas se ubican. Responden al **enunciado** : "ubicación geoespacial..." / "academias vinculadas..." Ej.: *Academia de S. Lucas* (ubicación geoespacial...) / *Venecia* (academias vinculadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS
RELACIONES	Academias vinculadas : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-22 Agentes. Colectivos e instituciones HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ORGANIZACIONES SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS Ubicación geoespacial : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3.5]

RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA

descripción: las relaciones argumentales asociadas a la dimensión pragmática de la pintura, esto es, a la pintura entendida como actividad específica. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO RELACIONES ARGUMENTALES DE LUGAR-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES ARGUMENTALES MATERIAL-ACCIÓN
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1]

RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA

descripción: relaciones argumentales relacionadas con la periodización histórico-artística y, en consecuencia, con el enfoque teórico historiográfico. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.2]

RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS

descripción: relaciones argumentales asociadas a las facultades y destrezas que se reconoce, requieren y atribuyen a los artífices, pintores y artistas, esto es, los sujetos agentes del dominio artístico. Consúltense los tipos de relaciones enumeradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD RELACIONES ARGUMENTALES DESTREZAS O FACULTADES REQUERIDAS RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GF-23.1 Facultades y destrezas TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4]

RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS

descripción: relaciones argumentales asociadas a la configuración geoespacial y territorial de la pintura. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-AGENTES RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES ARGUMENTALES UBICACIÓN GEOESPACIAL-ACADEMIAS
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.3]

RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS

descripción: relaciones argumentales asociadas a los modos, maneras y estilos que conforman el panorama estilístico de la pintura durante el periodo considerado. Consúltense los tipos de relaciones enumeradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS Y MODOS RELACIONADOS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS :

	CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.5]

RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LA DETERMINACIÓN CONCEPTUAL

descripción: relaciones atributivas establecidas entre un atributo o propiedad y los conceptos a los que dicho atributo puede determinar o describir. En líneas generales, responden al **enunciado** : "atributos o categorías críticas relacionadas..." / "determinaciones conceptuales..." Ej.: *artificiosa (2b)* (determinaciones conceptuales...) / *sombra (2)* (atributos o categorías críticas relacionadas...), *escorzo (2)* (atributos o categorías críticas relacionados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ATRIBUTIVAS
RELACIONES	Atributos o categorías críticas relacionadas : ENUNCIADO ASOCIADO Determinaciones conceptuales : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-5.1]

RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS

descripción: las relaciones que se establecen entre los atributos o propiedades (lingüísticamente expresados en forma adjetival) y las categorías nocionales abstractas y teóricas a las que se vinculan (lingüísticamente expresadas en forma nominal). Responden al **enunciado** : "atributos y propiedades vinculadas..." / "conceptos o categorías relacionadas..." Ej.: *diligente (1)* (conceptos o categorías relacionadas...) / *diligencia (1)* (atributos y propiedades vinculadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ATRIBUTIVAS
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS
RELACIONES	Atributos y propiedades vinculadas : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas

	HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística TE-12 Conceptos y categorías estilísticas, estéticas y críticas AB Sistema atributivo pictórico-artístico Conceptos o categorías relacionadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-5.2]

RELACIONES ATRIBUTIVAS

descripción: relaciones en las que los atributos o propiedades constituyen el referente básico de la relación. Son, pues, las que conforman en su mayor parte el *sistema atributivo pictórico-artístico* de la estructura ontológica del tesauro. Sobre las características de este sistema, consúltese el registro atributos y propiedades pictórico-artísticas y sus tipos específicos. Por su parte, estas relaciones se pueden establecer en función de varios parámetros, que son los que aparecen registrados en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LA DETERMINACIÓN CONCEPTUAL RELACIONES ATRIBUTIVAS SEGÚN LAS CATEGORÍAS VINCULADAS RELACIONES ENTRE ATRIBUTOS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB Sistema atributivo pictórico-artístico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-5]

RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO

descripción: relaciones causales que establecen una relación causa-efecto de naturaleza físico-química. Por ejemplo, deformaciones o deterioros ocurridos en los materiales de las pinturas debido a diversas reacciones químicas. Responden al **enunciado** "causa físico-química de..." / "efecto físico-químico de..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-38.5 Reacciones físico-químicas relacionadas con la materiales pictóricos Causa físico-química de : ENUNCIADO ASOCIADO Efecto físico-químico de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS REACCIONES FÍSICO-QUÍMICAS PICTÓRICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.3.1 Taller-gremio
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.2.1]

RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO

descripción: las relaciones causales que establecen una relación de causa-efecto de naturaleza psico-espiritual o afectiva. Por ejemplo, efectos de carácter psicológico-afectivo experimentados por los receptores de las imágenes a partir de ciertos estímulos. Responden al enunciado "estímulo psicológico-afectivo de..." / "reacción o efecto psicológico-afectivo de..." Ej.: *persuasión* (estímulo psicológico-afectivo de...) / *mover el ánimo* (reacción o efecto psicológico-afectivo de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : RR-74.2.2 Efectos afectivo-emocionales de las obras pictóricas Estímulo psicológico-afectivo de : ENUNCIADO ASOCIADO Reacción o efecto psicológico-afectivo de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.2.2]

RELACIONES CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO

descripción: las relaciones secuenciales que establecen una relación de causa / efecto de diversa naturaleza. Responden al **enunciado** "causa de..." / "efecto de..."

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
SUBCLASES	RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO
RELACIONES	Causa de : ENUNCIADO ASOCIADO Efecto de : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.2]

RELACIONES CUASIGENÉRICAS

descripción: cuando la relación género-especie establecida por las relaciones genéricas es sólo reconocida por una parte de la comunidad científica o disciplinar. Este tipo de relaciones corresponde a una diferenciación establecida por J. C. Sager (1990, p. 58) en el ámbito de la Terminología. El problema que se plantea en el dominio específico que a nosotros nos compete es que, debido a la inestabilidad de la dimensión cognoscitiva artística y las variantes que se producen en la consideración de los conceptos según los distintos autores, marcos teóricos y contextos culturales, es difícil establecer un consenso absoluto por lo que se refiere al establecimiento de relaciones genéricas, de ahí que muchas de ellas hubiera que considerarlas cuasigenéricas. Por eso, resulta complicado establecer una distinción categórica en el ámbito de las artes y sobre todo de la teoría artística.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.1.2]

RELACIONES DE AFILIACIÓN

descripción: las relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes se definen como miembros que pertenecen a algún tipo de entidad social colectiva (corporación, organización, etc.) Responden al **enunciado** "miembro de..." / "miembros afiliados..." Ej.: *pintor* (miembro de...)- *gremio de pintores* (miembros afiliados...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-22 Agentes. Colectivos e instituciones GA-21 Agentes. Individuos Miembros afiliados : ENUNCIADO ASOCIADO Miembros de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.5]

RELACIONES DE CAUSALIDAD EFICIENTE

descripción: véase relaciones argumentales de agente / objeto.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.4]

RELACIONES DE COMPLEMENTARIEDAD

descripción: las relaciones que se establecen entre conceptos que se complementan o que son complementarios. Pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos de la realidad empírica y factual. Responden al **enunciado** "complementario de..." / "complementa a...". Ej.: *juicio (1b)* (complementario de...) / *destreza (manual) (1b)* (complementa a...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	Complementa a : ENUNCIADO ASOCIADO Complementario de : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-3]

RELACIONES DE CONSUSTANCIALIDAD

descripción: las relaciones que se establecen entre aquellos aspectos pertenecientes al mundo real o conceptual que se encuentran consustancialmente unidos. Responden al **enunciado** : "inherente a..." / "conceptos inherentes..." Ej.: *talento* (inherente a...) / *temperamento saturnino* (conceptos inherentes...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	Conceptos inherentes : ENUNCIADO ASOCIADO Inherente a : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-7]

RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA

descripción: las relaciones constitutivas que establecen una relación entre el objeto o sustancia y el material o materia que lo constituye. Responde al **enunciado** : "material o materia de..." / "material o materias requeridas..." Ej.: *yema de huevo* (materia de...) / *templa* (materias requeridas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-38 Materias y materiales pictóricos Material o materia de : ENUNCIADO ASOCIADO Material o materias requeridas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS ENTIDADES OBJETUALES Y MATERIALES PICTÓRICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.1.1.1]

RELACIONES DE DEFINICIÓN

descripción: las relaciones de influencia que se establecen cuando uno de los conceptos define o determina al otro, con mayor o menor intensidad. Responden al **enunciado** : "define..." / "definido por..." Ej.: *humor melancólico* (define...) / *temperamento saturnino* (definido por...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE INFLUENCIA
RELACIONES	Define : ENUNCIADO ASOCIADO Definido por : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-6.2]

RELACIONES DE DEPENDENCIA CAUSATIVA

descripción: véase relaciones genésicas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES GENÉSICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.3]

RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL

descripción: es la relación teórica que se establece entre conceptos formulados y definidos por distintos autores, en marcos de pensamiento diversos y en contextos ideológicos diferenciados, pero que coinciden en su descripción semántico-nocional básica . Responden al **enunciado** "concepto equivalente..." o "equivalente conceptual de...". Ej.: *diligencia (1)* (concepto equivalente...) - *diligentia (Arm.)* (equivalente conceptual de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	Concepto equivalente : ENUNCIADO ASOCIADO Equivalente conceptual de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS EQUIVALENTES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.2]

RELACIONES DE ESPECIFICACIÓN CONCEPTUAL

descripción: las relaciones teóricas que se establecen entre aquellas unidades nocionales que son especificaciones conceptuales de una categoría más amplia en la que tienen su origen, y dicha categoría (generalmente un macroconcepto) . Responden al **enunciado** : "especificación conceptual de..." / "especificaciones conceptuales..." Ej.: *manera (3a)* (especificación conceptual de...) / *manera (3) (macroconcepto)* (especificaciones conceptuales...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	Especificación conceptual de : ENUNCIADO ASOCIADO Especificaciones conceptuales : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.6]

RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL

descripción: la relación que se establece entre aquellos conceptos que en un mismo discurso artístico son utilizados por su autor como equivalentes conceptuales cuando en realidad no lo son . Responden al **enunciado** : "falsos equivalentes conceptuales..." / "falso equivalente de..." Ej.: *diligencia (1)* (falsos equivalentes conceptuales...) / *diligenza (Leo.)* (falso equivalente de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	Falso concepto equivalente de : ENUNCIADO ASOCIADO Falsos equivalentes conceptuales : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.3.]

RELACIONES DE INFLUENCIA GENERAL

descripción: relaciones de influencia de carácter general, que responden al **enunciado** : "influido por..." / "influye en..." Ej.: *Antigüedad (1b)* (influye en...) / *Edad Moderna* (influido por...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE INFLUENCIA
RELACIONES	Influido por : ENUNCIADO ASOCIADO Influye en : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-6.1]

RELACIONES DE INFLUENCIA

descripción: las relaciones que conectan conceptos o entidades entre los que existe algún tipo de influjo. Estas relaciones de influencia pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos reales. Dependiendo del grado y naturaleza de dicha relación de influencia, podríamos considerar dos tipos de **enunciados** , que se corresponden con las dos clases de relaciones que aparecen registradas en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES DE DEFINICIÓN RELACIONES DE INFLUENCIA GENERAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-6]

RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN

descripción: la relación que se establece entre un fin establecido y los medios utilizados para la consecución de dicho fin. Responden al **enunciado** : " finalidad u objetivo de..." / "medio empleado para..." Ej.: *persuadir* (finalidad u objetivo de...) / *pintura* (medio empleado para...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	Finalidad u objetivo de : ENUNCIADO ASOCIADO Medio empleado para : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : M-1.3 Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-8]

RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL

descripción: relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes son entidades disciplinares que pertenecen a una entidad disciplinar mayor. Responden al **enunciado** : "subdisciplina o materia de..." / "subdisciplinas o materias asociadas..." Ej.: *ciencias matemáticas* (subdisciplinas o materias asociadas...) - *geometría*, *aritmética*, *perspectiva* (subdisciplinas o materias de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	subdisciplinas o materias asociadas : ENUNCIADO ASOCIADO Subdisciplinas o materias de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.3]

RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL

descripción: también llamadas de inclusión topológica. Relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes son unidades geográficas o geopolíticas que pertenecen a una entidad mayor. Responden al **enunciado** : "parte territorial de..." / "partes territoriales..." Ej.: España (partes territoriales...) - Sevilla (parte territorial de...); o, desde un punto de vista más amplio, centros o núcleos ubicados en un determinado contexto geoespacial al que se vinculan.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados Parte territorial de : ENUNCIADO ASOCIADO Partes territoriales : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : NÚCLEOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ENTIDADES GEOPOLÍTICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ENTIDADES GEOGRÁFICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.1]

RELACIONES DE PERTENENCIA INSTITUCIONAL O CORPORATIVA

descripción: relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes son unidades corporativas o institucionales pertenecientes a una entidad mayor que las comprende. Responden al **enunciado** : "organismo de, institución de, departamento de.." / "instituciones, organismos, departamentos asociados..." Ej.: Iglesia (instituciones asociadas...) / Inquisición (institución de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : GA-22 Agentes. Colectivos e instituciones Instituciones, organismos o departamentos asociados : ENUNCIADO ASOCIADO Organismo, institución o departamento de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.4]

RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA

descripción: relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes se definen como procedimientos, métodos, procesos o técnicas particulares que pertenecen o forman parte de una técnica o metodología más amplia que los comprende. Responden al **enunciado** : "procedimiento o técnica particular de..." / "procedimientos y técnicas particulares..." Ej.: *iluminación* (procedimientos y técnicas particulares...) - *moler el oro* (procedimiento particular de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas Procedimiento o técnica particular de : ENUNCIADO ASOCIADO Procedimientos y técnicas particulares : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.6]

RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL

descripción: relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes se definen como subfases de un proceso más amplio. Responden al **enunciado** : "subfase de..." / "subfases asociadas..." Ej.: *ejecución* (subfases asociadas...) - *aparejado*, *debuxo*, *colorido*, *acabado* (subfase de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AF-44 Fases del proceso de creación pictórica Subfase de : ENUNCIADO ASOCIADO Subfases asociadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.7]

RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL

descripción: también llamadas de inclusión espacial. Las relaciones de pertenencia en las que los elementos componentes son unidades temporales que pertenecen a una unidad temporal mayor, que las comprende. Responden al **enunciado** : "subedad o subperiodo de..." / "subperiodos o subedades..." Ej.: *nuestra edad* (subperiodos o subedades...) - *primera edad*, *segunda edad*, *tercera edad* (subperiodo o subedad de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES DE PERTENENCIA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística Subperiodo o subedad de : ENUNCIADO ASOCIADO Subperiodos o subedades : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2.2]

RELACIONES DE PERTENENCIA

descripción: tipo de relaciones ontológicas en la que los elementos componentes pertenecen o forman parte de una unidad más amplia que los comprende. Responden al **enunciado** : "pertenece a" o "perteneciente a..." Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ONTOLÓGICAS
SUBCLASES	RELACIONES DE AFILIACIÓN RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL RELACIONES DE PERTENENCIA GEOESPACIAL RELACIONES DE PERTENENCIA INSTITUCIONAL O CORPORATIVA RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.2]

RELACIONES DE REINTERPRETACIÓN

descripción: las relaciones teóricas que se establecen entre las unidades nocionales que son reinterpretaciones conceptuales -a veces con sólo ligeras variaciones del sentido- de una categoría semántico-nocional más amplia que las comprende, y dicha categoría (macroconcepto) . Responden al **enunciado** : "reinterpretación conceptual de..." / "reinterpretaciones conceptuales..." Ej.: *imitación mecánica (Car.)* (reinterpretación conceptual de...) / *imitación (1b)* (reinterpretaciones conceptuales...)

Por su parte, entre los conceptos reinterpretados que se encuentran ligados a una misma categoría se establecen también relaciones nocionales, ya que, si bien divergen en determinados rasgos, mantienen un núcleo común de características semánticas básicas, solapándose generalmente. Responden al **enunciado** : "reinterpretaciones contiguas..." Ej.: *imitación mecánica (Car.)* (reinterpretación contigua de...) / *imitación mecánica* (Pac.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	Reinterpretación conceptual de : ENUNCIADO ASOCIADO Reinterpretación contigua de : ENUNCIADO ASOCIADO reinterpretaciones conceptuales : ENUNCIADO ASOCIADO Reinterpretaciones contiguas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.4]

RELACIONES DE VINCULACIÓN CONCEPTUAL

descripción: las relaciones de naturaleza teórica que se establecen entre los conceptos que forman parte de la definición de una unidad nocional concreta y dicha unidad nocional. Responden al **enunciado** : "concepto vinculado..." / "vinculaciones conceptuales..." Ej.: *facilidad (1b)* (concepto vinculado a...) / *resolución (1)* (vinculaciones conceptuales...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	Conceptos vinculados : ENUNCIADO ASOCIADO Vinculaciones conceptuales : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.5]

RELACIONES ENTRE ATRIBUTOS

descripción: las relaciones que se establecen entre los atributos y propiedades que mantienen entre sí interconexiones e influencias significativas. Responden al **enunciado** : "atributos y propiedades relacionadas..." Ej.: *flamenco (2)* (atributos y propiedades relacionadas...) *seco (2)* (atributos y propiedades relacionadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ATRIBUTIVAS
RELACIONES	Atributos y propiedades relacionadas : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : AB Sistema atributivo pictórico-artístico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-5.3]

RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES

descripción: del análisis de los discursos se constata que, con bastante frecuencia, las facultades que se reconocen y que se estiman en los artífices se transfieren al objeto artístico, de tal modo que, si un artista es *ingenioso*, su obra resultará igualmente *ingeniosa* o *llena de ingenio*. En virtud de esta transferencia, podemos decir que buena parte de las facultades, propiedades y categorías calificativas de los artífices se recategorizan en las categorías estético-formales, conceptos críticos y propiedades que se atribuyen a las imágenes pictóricas. En consecuencia, este proceso, bastante habitual, nos indica en numerosas ocasiones la génesis o el origen mismo de no pocos de los conceptos críticos y categorías estético-formales que se utilizan en la descripción y evaluación de las obras artísticas. Debido, por tanto, a esta vinculación que existente entre dichos conceptos, creemos conveniente establecer la presenta relación, que responde al **enunciado** : "facultad relacionada..." / "categoría estético-formal relacionada..." Ej.: *elección (1b)* (categoría estético-formal relacionada...) / *elección (4)* (destreza relacionada...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS
RELACIONES	Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ENUNCIADO ASOCIADO CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TE-12 Conceptos y categorías estilísticas, estéticas y críticas GF-23.1 Facultades y destrezas Facultad relacionada : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.4.6]

RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO

descripción: las relaciones argumentales que establecen una relación entre el agente de una acción y el instrumento utilizado para dicha acción. Responden al **enunciado** : "instrumento de..." / "utiliza..." Ej.: *tiento* (instrumento de...) / *pintor* (utiliza...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SU-39 Instrumentos pictóricos GA Sujetos agentes de la pintura Instrumento de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS :

	INSTRUMENTOS PICTÓRICOS SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES SUJETOS (AGENTES) COLECTIVOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica Utiliza : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-2.1.2]

RELACIONES GENÉSICAS

descripción: un tipo específico de relación metafórica Se explica dentro del contexto de la metáfora genésica -de fundamentación aristotélico-tomista- que se utiliza en el discurso del Arte de la Pintura para explicar la relación existente entre las diversas artes, y más concretamente entre la Pintura, el dibujo y las disciplinas artísticas asociadas a éste . Podemos definirla como aquélla en la que uno de los conceptos -en este caso la Pintura- da su existencia al otro, que así pasa a depender causativamente -y genésicamente- de él. Respondería al **enunciado** : "principio causativo o generador de..." / "objeto generado por...". Ej.: *Pintura* definida como principio y causa de las artes (principio generador de...) - *Escultura* (objeto generado por...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TT-13.1 Metaforización conceptual según el pensamiento aristotélico-tomista Objeto generado por : ENUNCIADO ASOCIADO Principio causativo o generador de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES DE DEPENDENCIA CAUSATIVA CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3 Construcción del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.1.1.1]

RELACIONES INTRAESTRUCTURALES

descripción: las relaciones que han sido establecidas específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro, y que son las que nos han servido para llevar a cabo la construcción del mismo. Véanse en el campo *subclases* los distintos tipos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	RELACIÓN MACROCATEGORÍA-CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN-CONCEPTOS ASOCIADOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL- GRUPOS SEMÁNTICOS RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA-CONCEPTOS TEORÍAS Y MARCOS RELACIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS RELACIÓN TIPOS DE TEORÍA-OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-9]

RELACIONES JERÁRQUICAS

descripción: tradicionalmente, se consideran jerárquicas las relaciones genéricas y partitivas Este tipo de relaciones origina, a su vez, una serie de categorías conceptuales: conceptos específicos (las especies, tipos o partes de); los superordinados o genéricos (los conceptos de los que dependen los anteriores); y los coordinados o *siblings* (ingl.), que son los que tienen el mismo concepto genérico . Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS RELACIONES ONTOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R.1]

RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS

descripción: aquéllas que establecen una relación jerárquica de carácter cualitativo, esto es, una relación entre un concepto priorizado y otro subordinado cualitativamente. Por lo general, entrañan juicios de valor, y se vinculan con la tendencia característica de la teoría artística durante el periodo analizado a definir y sistematizar conceptos según consideraciones evaluativas o calificativas . Responden al **enunciado** : "concepto priorizado..." / "concepto subordinado..." Generan, en consecuencia, tipos de conceptos como los subordinados , los priorizados , los descalificados y desprestigiados . Ej.: *forma* (concepto subordinado...) - *materia* (concepto priorizado...); *debuxo* (concepto subordinado...) - *colorido* (concepto priorizado...); *pintura acabada* (concepto subordinado...) - *pintura a borrón* (concepto priorizado...)

explicación: este tipo de relaciones vienen a relativizar las relaciones lógicas que suelen constituir los sistemas nocionales del conocimiento especializado. A su vez, y en relación con esto último, también contribuyen al establecimiento de los sistemas nocionales jerarquizados cualitativamente, es decir, los sistemas que se caracterizan por la introducción de un parámetro de valor en su construcción, lo que supone que uno o varios de sus conceptos se define como superior cualitativamente respecto de las demás unidades nocionales integrantes de dicho sistema. En la representación gráfica del tesauro, esta relación jerárquico-cualitativa se visualiza mediante el símbolo (*) situado a la derecha del concepto priorizado.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES JERÁRQUICAS RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
RELACIONES	Concepto priorizado : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto subordinado : ENUNCIADO ASOCIADO MARCO DE TEORIZACIÓN : M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.3]

RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS

descripción: relaciones jerárquicas de abstracción basadas en la semejanza, es decir, en la coincidencia como mínimo de una característica entre los conceptos que unen. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES JERÁRQUICAS
SUBCLASES	RELACIONES CUASIGENÉRICAS RELACIONES GENÉRICAS RELACIONES OPOSITIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.1]

RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN

descripción: las relaciones teóricas que se establecen entre un concepto asociado de una disciplina ajena y el nuevo concepto que se formula en el propio ámbito de especialidad a partir de un proceso de metaforización . Genera los tipos de conceptos metafóricos -que son préstamos conceptuales - y los metaforizados . Responden a los **enunciados** : "concepto original de...", "concepto metafórico de..." y "concepto metaforizado". Se pueden establecer, por tanto, estos tipos de relaciones: **1)** *forma*, en el sistema filosófico aristotélico (concepto original de...) - *forma de la pintura* (concepto metafórico de...); **2)** *forma de la pintura* (concepto metaforizado asociado...) / *debuxo*, definido como forma de la pintura (concepto metafórico relacionado...); **3)** *forma*, en el sistema filosófico aristotélico (concepto original de...) / *debuxo*, definido como forma de la pintura (concepto metaforizado de...)

En el caso de que el concepto metafórico no sea específico de una disciplina, responde al **enunciado** : "concepto metafórico (no específico) de..." / "conceptualizaciones metafóricas asociadas..." Ej.: *padre* (concepto metafórico (no específico) de...) / *debuxo* (conceptualizaciones metafóricas asociadas...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN
SUBCLASES	RELACIONES GENÉSICAS
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica Concepto metafórico (no específico) de : ENUNCIADO ASOCIADO concepto metafórico de : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto metafórico relacionado : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto metaforizado : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto metaforizado asociado : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto original : ENUNCIADO ASOCIADO concepto original de : ENUNCIADO ASOCIADO Conceptualizaciones metafóricas asociadas : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS CONCEPTOS METAFÓRICOS

	CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.1.1]

RELACIONES ONTOLÓGICAS

descripción: también llamadas de contacto, contigüidad o asociativas. Son las relaciones jerárquicas basadas en la contigüidad, como por ejemplo las relaciones que indican contacto en el tiempo o en espacio. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES JERÁRQUICAS
SUBCLASES	RELACIONES DE PERTENENCIA RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2]

RELACIONES OPOSITIVAS

descripción: las relaciones lógico-jerárquicas que se establecen entre conceptos opuestos o antagónicos, o entre conceptos contrastantes. Pueden ser establecidas desde la propia sistematización teórica o corresponderse con fenómenos de la realidad empírica. Responden al **enunciado** : "concepto opuesto de..." / "conceptos opuestos..." Ej.: *artes liberales* (concepto opuesto de...) - *artes mecánicas* (conceptos opuestos...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES LÓGICO-JERÁRQUICAS
RELACIONES	Concepto opuesto de : ENUNCIADO ASOCIADO Conceptos opuestos : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.1.3]

RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS

descripción: relaciones partitivas en que las partes son indispensables para la existencia del todo. Responden al **enunciado** : "todo constituido por..." / "partes constitutivas de.." Ej.: *pintura (compuesto artificial)* (todo constituido por...) - *materia y forma sustancial* (partes constitutivas de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS
SUBCLASES	RELACIONES DE CONTIGÜIDAD MATERIAL O FÍSICA
RELACIONES	Partes constitutivas de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura Todo constituido por : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.1.1]

RELACIONES PARTITIVAS CONTINGENTES

descripción: opcionales y variables. Las relaciones partitivas en las que las partes o elementos componentes pueden o no participar en el todo. Responden al **enunciado** : "partes o componentes de..." Ej.: *figura humana* (partes o componentes...) - *ropajes*, *atributos* (parte o componente de...); *tienda* (parte o componente de...) - *taller* (partes o componentes...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS
RELACIONES	parte o componente de : ENUNCIADO ASOCIADO partes o componentes : ENUNCIADO ASOCIADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.1.2]

RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS

descripción: u ontológicas propiamente dichas. Son las relaciones ontológicas que establecen conexiones entre un todo y sus partes o elementos componentes. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ONTOLÓGICAS
SUBCLASES	RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS RELACIONES PARTITIVAS CONTINGENTES
RELACIONES	TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.1 Construcción sistemática del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.1]

RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS

descripción: tipología de relaciones conceptuales detectadas en los discursos teóricos sobre la pintura del primer tercio del siglo XVII.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	RELACIONES ARGUMENTALES O PRAGMÁTICAS RELACIONES ATRIBUTIVAS RELACIONES DE COMPLEMENTARIEDAD RELACIONES DE CONSUSTANCIALIDAD RELACIONES DE INFLUENCIA RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN RELACIONES JERÁRQUICAS RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS RELACIONES TEÓRICAS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIÓN TIPOLOGÍA CONCEPTUAL Y RELACIONAL-TEORÍAS Y MARCOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-5]

RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS

descripción: relaciones secuenciales que definen la coexistencia (simultaneidad) o sucesión de periodos temporales. Responden a los **enunciados** : "concepto cronológico anterior" / "concepto cronológico posterior" / "concepto cronológico simultáneo". Ej.: *Antigüedad* (concepto cronológico posterior...) / *Tiempo medio* (concepto cronológico anterior...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística Concepto cronológico anterior : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto cronológico posterior : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.1]

RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN

descripción: las relaciones secuenciales que establecen una relación entre un proceso productivo y el resultado de dicho proceso. Responden al **enunciado** : "proceso para..." / "producto o resultado de..." Ej.: *iluminar* / *iluminación* (proceso para...) / *iluminación* (resultado de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD
RELACIONES	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : NP Productos de la actividad pictórico-artística A Fases, operaciones y actividad. El ejercicio de la Pintura Proceso para : ENUNCIADO ASOCIADO Producto o resultado de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOS DE TEORÍAS Y MARCOS DE TEORIZACIÓN ASOCIADOS : T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3.5]

RELACIONES SECUENCIALES O DE SECUENCIALIDAD

descripción: tipo de relaciones ontológicas que implican una secuenciación o sucesión en el tiempo de los conceptos respectivos. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES ONTOLÓGICAS
SUBCLASES	RELACIONES CAUSALES O DE CAUSA-EFECTO RELACIONES DE CAUSALIDAD EFICIENTE RELACIONES DE DEPENDENCIA CAUSATIVA RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-1.2.3]

RELACIONES SECUENCIALES

descripción: aquéllas que implican una secuenciación o sucesión en el tiempo de los conceptos respectivos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES CAUSALES RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-3.3]

RELACIONES TEÓRICAS

descripción: las relaciones que se establecen en los procesos de teorización y con las que se llevan a cabo las construcciones teórico-doctrinales. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
SUBCLASES	RELACIONES DE EQUIVALECIA CONCEPTUAL RELACIONES DE ESPECIFICACIÓN CONCEPTUAL RELACIONES DE FALSA EQUIVALENCIA CONCEPTUAL RELACIONES DE REINTERPRETACIÓN RELACIONES DE VINCULACIÓN CONCEPTUAL RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN

RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4]

RELACIONES TEÓRICAS DE REDEFINICIÓN

descripción: o de recategorización. Alude a la relación teórica que se establece entre un concepto asociado de una disciplina ajena y el nuevo concepto que se formula, una vez que éste ha sido redefinido y recategorizado para adecuarlo a las particularidades del propio ámbito de especialidad . Genera los tipos de conceptos asociados especializados -que son préstamos conceptuales-. Responde al **enunciado** : "concepto asociado de..." / "concepto recategorizado de...". Ej.: *Naturaleza*, en el sistema filosófico aristotélico (concepto asociado de...) - *Naturaleza*, en el sistema artístico (concepto recategorizado de...)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RELACIONES TEÓRICAS
SUBCLASES	RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN
RELACIONES	Concepto asociado de : ENUNCIADO ASOCIADO Concepto recategorizado de : ENUNCIADO ASOCIADO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [R-4.1]

SECCIÓN 4.2.3 CORPUS DE TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS

MENU SALIR

L-1 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA PROCEDENCIA

descripción: categoría en la que se clasifican los tipos de términos pictórico-artísticos según cuál sea su procedencia originaria. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS TÉRMINOS Y VOCES PROCEDENTES DEL LÉXICO GENERAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1]

L-2 FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS

descripción: categoría en la que clasificamos y consideramos las expresiones, figuras y recursos retóricos utilizados en los discursos teóricos sobre la pintura. La presencia de este tipo de expresiones en dichos discursos es producto de la tendencia a literarizar y retorizar el estilo que caracteriza las prácticas lingüísticas en el ámbito artístico durante el periodo que consideramos.

No obstante, en relación con este tipo de unidades y expresiones debemos realizar una distinción básica entre lo que consideramos recursos retóricos propiamente dichos y lo que llamamos términos metafórico-teóricos. Al respecto, consúltense los registros enumerados en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO :[L-2]

L-3 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos en función del sector de la dimensión cognoscitiva con la que se relacionan. Desde este punto de vista, se pueden establecer, pues, distintos *vocabularios pictórico-artísticos,* que son los que se registran en el campo *subclases*. Vocabularios que en ningún caso deben entenderse como entidades monolíticas, fijas y cerradas, sino en circulación constante, con frecuentes confluencias y transferencias, y con fronteras a veces difuminadas y borrosas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL) TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO) TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3]

L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según la función que desempeñan en los discursos teóricos. Desde este punto de vista, se pueden establecer, pues, distintos *vocabularios pictóricos*, que son los que se registran en el campo *subclases*. Al igual que ocurre con los tipos de vocabularios establecidos según la relación con la dimensión cognoscitiva -v. [L-3]-, tampoco éstos pueden entenderse como entidades monolíticas, fijas y cerradas, sino que confluyen y se interpenetran.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO) TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : OBJETOS ABSTRACTOS QUE DESEMPEÑAN UNA FUNCIÓN ESPECÍFICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4]

L-5 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según el alcance de su uso en el dominio artístico, esto es, según se circunscriban al ámbito de la pintura o sean susceptibles de ser utilizados en relación con otras artes. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS ARTÍSTICOS DE APLICACIÓN GENERAL TÉRMINOS PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-5]

L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN

descripción: categoría en la que consideramos los términos pictórico-artísticos en función de su grado de consolidación, especificidad y propiedad terminológica, tomando siempre como punto de referencia para realizar dichas precisiones el contexto del siglo XVII. Hemos establecido varias subcategorías, que son las que aparecen registradas en el campo *subclases* (véase). Por su parte, en los registros conceptuales, este tipo de información aparece recogida en el campo *estatuto del término*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	IMPROPIEDADES TERMINOLÓGICAS L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN TÉRMINOS ARTIFICIALES (S.T.) VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6]

L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según su nivel de aceptación como tales términos específicos. Precisemos que las diversas categorías establecidas -registradas en el campo *subclases*- han sido atribuidas a los términos en la medida en que así haya aparecido explicitado en los propios tratados, lo cual se relaciona con la labor de terminólogos que en ocasiones nuestros teóricos, situándose en el nivel de la metalengua, llevan a cabo a lo largo de sus discursos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN
SUBCLASES	TÉRMINOS ADMITIDOS TÉRMINOS CODIFICADOS TÉRMINOS DESAPROBADOS O CENSURADOS TÉRMINOS PREFERIDOS O PRIORIZADOS TÉRMINOS SUSTITUIDOS O REEMPLAZADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4]

L-7 TÉRMINOS SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA

descripción: categoría en la que los términos pictórico-artísticos se clasifican desde un punto de vista estrictamente formal, atendiendo a su composición, estructura y construcción lingüística. A fin de simplificar esta cuestión, hemos reducido las posibles categorías a dos básicas y fundamentales, que son las que se registran en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS SIMPLES UNIDADES TERMINOLÓGICAS SINTAGMÁTICAS Y FRASEOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-7]

L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD

descripción: categoría en la que los términos pictórico-artísticos se clasifican según su nivel y grado de especialización, oscilando desde los discursos más altamente específicos, hasta los divulgativos. Véase en el campo *subclases* los tipos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS ALTAMENTE ESPECIALIZADOS TÉRMINOS DIVULGATIVOS TÉRMINOS ESPECIALIZADOS GENERALES TÉRMINOS VULGARIZADOS Y POPULARES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-8]

L-9 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN SU CONNOTACIÓN

descripción: categoría en la que se clasifican los términos en función de la connotación, positiva o negativa, que comporten.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVOS TÉRMINOS DESCALIFICATIVOS Y PEYORATIVOS TÉRMINOS ENCOMIÁSTICOS Y LAUDATORIOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-9]

L-10 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según su uso temporal, esto es, según su actualidad, contemporaneidad u obsolescencia. Véanse en el campo *subclases* los tipos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	TÉRMINOS ACTUALES TÉRMINOS ARCAICOS TÉRMINOS OBSOLETOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-10]

L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL

descripción: categoría en la que se clasifican los términos pictórico-artísticos según su uso y localización geográfica. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	DIALECTALISMOS INTERNACIONALISMOS LOCALISMOS TÉRMINOS DE USO GEOESPACIAL GENERAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-11]

L-12 OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS

descripción: consideramos bajo esta categoría los tipos de términos no específicamente pictórico-artísticos, pero que también forman parte de la construcción del tesauro.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA PICTÓRICO-ARTÍSTICA
SUBCLASES	IDENTIFICADORES NIVELADORES TÉRMINOS DEDUCIDOS O INFERIDOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-12]

CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS

descripción: términos pictórico-artísticos que proceden de palabras pertenecientes a las lenguas clásicas, que se adoptan directamente y sin modificaciones.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTRAS LENGUAS
SUBCLASES	HELENISMOS LATINISMOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.3.2]

DIALECTALISMOS

descripción: términos pictórico-artísticos de uso exclusivamente dialectal.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-11.2]

ESPECIALIZACIONES DEL LÉXICO GENERAL

descripción: consideramos en esta categoría aquellos términos procedentes del léxico general y pertenecientes al uso común que han experimentado la especialización de algunas de sus significaciones generales, al adecuarse a las características propias del ámbito pictórico-artístico. Pensemos, por ejemplo, el término *destreza*: en el léxico general y en el uso común alude a la habilidad y capacidad que posee alguien, de manera natural o adquirida, para llevar a cabo alguna cosa de diversa índole: mental, física, etc. En el ámbito pictórico-artístico, la destreza, facultad que se le reconoce y atribuye a los artífices, conserva este significado general básico, pero especializándolo, o lo que es lo mismo, circunscribiéndolo en su alcance semántico, ya que cuando se dice que en un artífice tiene destreza, se está aludiendo a un tipo de habilidad o capacidad en concreto, que es la que se requiere para el desarrollo de la actividad pictórica, bien sea en su vertiente ideativa, bien en su vertiente manual. Por supuesto, el grado de especialización semántica es variable: hay términos que apenas experimentan variaciones de su significado originario, mientras que en otros la redefinición es mayor.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	LÉXICO GENERAL ESPECIALIZADO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.2.1.2]

EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS

descripción: términos y expresiones utilizadas de manera poética y literaria para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *siglo inculto y rudo* [v. tiempo medio] es la expresión literarizada que utiliza Céspedes en su discurso poético para aludir al denostado periodo histórico-artístico de la Edad Media (v. *Arte...,* p. 344); mientras que *fortunada edad del Gran Augusto* [v. tiempo del emperador Carlos V] es la que emplea P. de Céspedes -citado en el tratado de F. Pacheco (*Arte...*, p. 345)- para designar la época de esplendor asociada al reinado de Carlos V y a la visión mesiánica del imperio, pero desde la perspectiva ya de una época de incipiente decadencia. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [ret.] situado a la derecha del término. En relación con esta tipología terminológica en general, véase también el registro recursos retóricos propiamente dichos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-2.1.3]

HELENISMOS

descripción: términos pictórico-artísticos que proceden sin cambios ni modificaciones de la lengua griega clásica. Ej.: *coroplástica, monogramon, riparógrafo, simetría*, etc. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [gr.] situado a la derecha del término.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.3.2.1]

IDENTIFICADORES

descripción: de acuerdo con el vocabulario de la Epistemografía (v. García Gutiérrez (1998), p. 90), llamamos así a los nombres propios que representan personas, marcas, entidades territoriales u organismos concretos e individuales. Ej.: *Italia, Apeles, Gremio de S. Lucas*...

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-12 OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-12.1]

IMPROPIEDADES TERMINOLÓGICAS

descripción: incluimos aquí las unidades y expresiones lingüísticas empleadas de modo incorrecto o impropiamente, y cuyo uso inadecuado ha sido detectado como tal por los propios teóricos. A modo de ejemplo, considérense los siguientes fragmentos extraídos de los tratados de Carducho y Pacheco: "La cuarta y última perteneciente (según nuestra distribución) a la grandeza del debuxo, es la Perspectiva, a quien los italianos llaman prospetiva, y a su imitación el maestro Francisco Medina, Pablo de Céspedes y Fernando de Herrera, a quien yo pudiera sin nota seguir, pero, en nuestra lengua, se ha de llamar como digo con la autoridad del gran Antonio de Nebrixa y de muchos doctos". (*Arte...*, p. 385). "También trappo es nombre italiano, aunque corrompido, y notado que se use en la Pintura: porque, suena, y dize cosa vil, y de desprecios: no obstante que los Pintores al manto mas precioso de ultramarino, y de la persona mas soberana, le llaman así. Tomose de drappo (mudando la De en T) que en Italia se entiende por tela rica, y de valor: y porque en España suena cosa tan baxa, yo la quitara". (*Diálogos..*, p. 388); "Fachata dicen algunos cultos en italiano, por no decir fachada en español [...] También los desta calidad alabando una cabeza pintada dicen, en italiano `que es buena testa´, pero, en español, testa es la del jabalí [...]" (*Arte...,* pp. 545-546).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : ITALIANISMOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.1]

INTERNACIONALISMOS

descripción: términos pictórico-artísticos que, independientemente de la lengua a la que pertenezcan, han pasado a ser utilizados de manera general por toda la comunidad de especialistas. Generalmente, estos internacionalismos se vinculan a la lengua del país que en cada contexto histórico-cultural determinado detente la primacía desde el punto de vista artístico. Así, buena parte de los términos italianos del periodo pueden ser considerados bajo esta categoría.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-11.4]

ITALIANISMOS CASTELLANIZADOS NO ACEPTADOS O CUESTIONADOS

descripción: términos importados de la terminología pictórico-artística italiana que no son aceptados como tales por los teóricos españoles. A modo de ejemplo, considérense los siguientes fragmentos extraídos de los discursos de Pacheco y Carducho: "La cuarta y última perteneciente (según nuestra distribución) a la grandeza del debuxo, es la Perspectiva, a quien los italianos llaman prospetiva, y a su imitación el maestro Francisco Medina, Pablo de Céspedes y Fernando de Herrera, a quien yo pudiera sin nota seguir, pero, en nuestra lengua, se ha de llamar como digo con la autoridad del gran Antonio de Nebrixa y de muchos doctos". (*Arte...,* p. 385). "También trappo es nombre italiano, aunque corrompido, y notado que se use en la Pintura: porque, suena, y dize cosa vil, y de desprecios: no obstante que los Pintores al manto mas precioso de ultramarino, y de la persona mas soberana, le llaman así. Tomose de drappo (mudando la De en T) que en Italia se entiende por tela rica, y de valor: y porque en España suena cosa tan baxa, yo la quitara". (*Diálogos...*, p. 388).
Por lo que concierne en general a este tipo de vocabulario preliminar y fluctuante, consúltese el registro "vocabulario preliminar y fluctuante".

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : ITALIANISMOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.2.1]

LATINISMOS

descripción: términos pictórico-artísticos que proceden sin cambios ni modificaciones del latín clásico. Ej.: *fictoria* (denominación latina para el arte de modelar el barro); *opus tectorium* (técnica mural); *estilo*... Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [lat.] situado a la derecha del término.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.3.2.2]

LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA

descripción: consideramos en esta categoría las unidades léxicas generales, por tanto no específicas, que actúan en los discursos como sinónimos de términos pictórico-artísticos específicos, designando, en consecuencia, conceptos especializados que sí pertenecen a la epistemología pictórica.

Dentro de esta categoría tenemos que contemplar también aquellas unidades léxicas generales que se utilizan como designadores de conceptos específicos, cuando éstos, debido a la existencia de vacíos terminológicos, carecen de una designación propia. Por ejemplo, tiempo medio [v. tiempo medio] es la expresión que encontramos en el discurso de F. Pacheco para aludir a la Edad Media, cuando todavía no existe un término sistematizado como tal para designar dicho periodo histórico-artístico. En consecuencia, este tipo de unidades se relaciona con el vocabulario que hemos llamado *preliminar o fluctuante*. Al respecto, véase el registro vocabulario preliminar o fluctuante;.

Asimismo, este tipo de unidades se relaciona también con uno de los aspectos más característicos de las prácticas lingüístico-discursivas del periodo considerado: la tendencia a utilizar figuras y recursos retóricos para designar conceptos específicos. En el registro figuras y recursos retóricos hablamos expresamente de ello.

Pues bien, en todo los casos señalados, la unidad o expresión lingüística procedente del léxico general, puesto que designa un concepto especializado, se encuentra desempeñando en esa situación concreta una función terminológica dada, pudiendo ser considerada en ese contexto particular un término.

No obstante, ya que no podemos hablar de términos artísticos específicos en sí mismos, a la hora de establecer su tipología terminológica en el tesauro, más que vincularlos a uno de los tipos de vocabularios pictórico-artísticos establecidos -*vocabulario teórico-científico, vocabulario tecnológico, vocabulario crítico*, etc., hemos optado por situarlos en el contexto de los tipos de discursos en los que se emplean: discurso teórico-científico, discurso crítico, discurso tecnológico, etc., con cuyas unidades terminológicas características conviven y confluyen. Así, la voz *luz*, que en un momento del discurso del *Arte de la Pintura* es utilizada por F. Pacheco para aludir al juicio crítico del artífice [v. juicio (1b)], se clasifica, además de cómo un término metafórico, como una unidad lingüística general en función terminológica asociada al discurso teórico-científico.

También hemos optado por utilizar la minúscula para representar este tipo de unidades lingüísticas en la parte gráfica del tesauro, a fin de diferenciarlas de los términos específicos propiamente dichos, que aparecen escritos en versalitas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS Y VOCES PROCEDENTES DEL LÉXICO GENERAL
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.2.2]

LOCALISMOS

descripción: términos pictórico-artísticos cuyo uso y significado están restringidos a un ámbito local determinado.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-11.3]

NEOLOGISMOS SEMÁNTICOS

descripción: términos que resultan de la atribución de un nuevo significado específicamente pictórico-artístico a una voz ya existente en el léxico general. Este fenómeno de neología semántica es uno de los más frecuente en este ámbito de especialidad, donde la recurrencia a la creación neológica pura, esto es, la conformación de una nueva palabra para designar el nuevo concepto -formulado o importado- no suele ser frecuente. De este modo, la esfera semántica de la palabra se amplía y diversifica con nuevas significaciones, mientras que algunos de sus rasgos semánticos originarios pueden pasar a formar parte de la nueva significación asumida, o bien matizarla. Considérense, por ejemplo, los términos: *facilidad*, *diligencia*, *manera*, *presteza*, *certeza*, etc. En este caso, resulta interesante analizar cuál es la causa -consciente o inconsciente- que ha motivado dicha elección, ya que esto nos puede clarificar cómo entiende el autor el concepto que designa. En relación con este fenómeno de neología semántica, véase también términos metafóricos-teóricos.

No obstante, y aunque lo hayamos considerado bajo esta categoría, el fenómeno de la neología semántica no sólo tiene lugar en relación con voces tomadas del léxico general y común; de igual modo, términos ya existentes en el vocabulario pictórico-artístico, con un significado definido y reconocido, pueden ser reutilizados por los teóricos y especialistas para la designación de nuevos conceptos, contribuyendo, por tanto, de la misma forma a la ampliación de la esfera semántica de las unidades terminológicas. De hecho, en opinión de F. W. Riggs (*Manual Intercocta...*), esta reutilización terminológica constituye una de las prácticas lingüístico-discursivas más frecuentes y características de las Ciencias Sociales y Humanísticas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	LÉXICO GENERAL ESPECIALIZADO
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.2.1.1]

NIVELADORES

descripción: de acuerdo con el vocabulario de la Epistemografía (v. García Gutiérrez (1998), p. 91), llamamos así a las denominaciones artificiales creadas para designar los distintos ámbitos conceptuales -categorías, subcategorías, etc.-, y que, en consecuencia, sólo comportan una utilidad organizativa.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-12 OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-12.3]

PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTRAS LENGUAS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes de otras lenguas, de significado originariamente artístico o no, que se incorporan al vocabulario pictórico utilizado por los teóricos españoles en sus discursos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS
SUBCLASES	CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS ITALIANISMOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.3]

PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS ARTÍSTICOS

descripción: términos tomados de otros ámbitos de la actividad artística, que adquieren un uso y significado específico en el dominio pictórico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.2.1]

PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD

descripción: términos tomados de otros ámbitos de la actividad, que adquieren un uso y significado específico en el dominio pictórico-artístico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS
SUBCLASES	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS ARTÍSTICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.2]

PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES

descripción: términos tomados de otras disciplinas o ámbitos del conocimiento especializado, generalmente junto con el concepto. Su presencia en los discursos teórico-artísticos colorean estas manifestaciones discursivas con resonancias y matices evocativos de dichas áreas originarias. A su vez, estos préstamos nos revelan los ámbitos de reflexión en los que se mueve la disciplina pictórica -reflexión filosófica, reflexión teológica, reflexión psicológica, etc.-, así como las relaciones de interdisciplinaridad que mantiene con los otros campos del conocimiento con los que confluye en la estructura cognoscitiva general seiscentista . Por su parte, estos préstamos también son indicativos del contexto metateórico de la pintura, es decir, el conjunto de disciplinas a las que recurre para llevar a cabo su propia construcción teórico-doctrinal.

La presencia de estos términos procedentes de otras disciplinas en los discursos artísticos se relaciona directamente con dos circunstancias que explican buena parte de la conformación terminológica y epistemológica del dominio de las artes durante el periodo considerado: **a)** en primer lugar, la necesidad de recurrir a otros ámbitos del saber para fundamentar el discurso teórico propia y específicamente artístico, ante el vacío existente con anterioridad a los inicios de la teoría sobre las artes en el siglo XV italiano; **b)** y en segundo lugar, la extensión que experimenta esta teoría sobre las artes a otros contextos y ámbitos del saber, sobre todo a partir del siglo XVI, cuando la Pintura se convierte en foco de atención y objeto epistemológico común de distintas áreas de conocimiento y facultades que concurren en su definición, explicación y construcción teórica . No obstante, cada uno de estos tipos de préstamos, vinculados a su vez a un determinado marco o ámbito del saber, del que procede, justifica su presencia en el dominio pictórico-artístico en función de una casuística y una problemática que es particular y específica de cada caso concreto. En líneas generales, hemos constatado los siguientes préstamos terminológicos, que aparecen registrados en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS
SUBCLASES	TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS TÉRMINOS FILOSÓFICOS TÉRMINOS MÉDICOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA) TÉRMINOS TEOLÓGICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados PRÉSTAMOS CONCEPTUALES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1]

PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS

descripción: términos tomados de otros ámbitos del conocimiento y de la actividad, que adquieren un uso y significado específico en el dominio pictórico-artístico. La especialización semántica y las variaciones de significado que dicho término puede experimentar respecto de su sentido originario varía en cada caso concreto, desde ligeras matizaciones, a veces imperceptibles, hasta auténticas recategorizaciones. También desde el punto de vista formal pueden experimentar algún tipo de modificación. Conceptualmente, se corresponden con lo que hemos llamado préstamos conceptuales (v.) Véase asimismo en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-1 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA PROCEDENCIA
SUBCLASES	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTRAS LENGUAS PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DE OTROS ÁMBITOS DE LA ACTIVIDAD PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES

RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : PRÉSTAMOS CONCEPTUALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1]

RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS

descripción: figuras, imágenes, expresiones, etc. que se utilizan en el discurso artístico con una función meramente retórica, aunque puedan funcionar como síntomas evidentes de una determinada concepción ideológica, así como implicar una particular conceptualización de la realidad empírica o nocional sobre la que se aplican. Es precisamente este aspecto el que les confiere su valor heurístico y cognoscitivo. Forman parte, por tanto, de ese conjunto de expresiones lingüísticas tomadas comúnmente del léxico general y que asumen una función terminológica en los discursos [v. léxico general en función terminológica]. Véanse los tipos registrados en el campo *subclases*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS
SUBCLASES	EXPRESIONES POÉTICO-LITERARIAS O LITERARIZADAS TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS TÉRMINOS Y EXPRESIONES METONÍMICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-2.1]

TERMINOLOGÍA PRELIMINAR O INTERMEDIARIA

descripción: unidades y expresiones lingüísticas no específicas del ámbito pictórico, pero que, ante la presencia de vacíos terminológicos, se utilizan para designar conceptos específicos carentes aún de una designación propia. Sirven, pues, para fijar los conceptos nuevos que van surgiendo -importados o formulados- a medida que avanza la teoría pictórica, independientemente de que después dichas unidades lingüísticas se consoliden o no como tales términos específicos. Ej.: *tiempo medio* (Edad Media), *nuestra edad* (Edad Moderna), etc. Por lo que concierne en general a este vocabulario preliminar y fluctuante, consúltese el registro "vocabulario preliminar y fluctuante".

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.2.2]

TÉRMINOS ACTUALES

descripción: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-10 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-10.3]

TÉRMINOS ADMITIDOS

descripción: es la categoría que consideramos por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4.1]

TÉRMINOS ALTAMENTE ESPECIALIZADOS

descripción: términos muy específicos, generalmente términos técnicos o teóricos sólo conocidos en su uso y auténtico alcance semántico por especialistas en la materia. Ej.: *riparógrafo*; *hornaza*; *clarión*, *ocreón*, *tratizar*, *monochromaton*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-8.1]

TÉRMINOS ANATÓMICOS

descripción: véase el registro conceptual términos médicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.3.1]

TÉRMINOS ARCAICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos pertenecientes a épocas históricas pasadas. Ej.: *artes arquitectónicas, artes subalternadas, fabro, pintura monogramon, opus tectorium*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-10 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-10.2]

TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del sistema de pensamiento aristotélico. Ej.: *forma substancial, materia, Naturaleza, accidente*... La presencia, significativa y numerosa, de este tipo de términos en los discursos analizados, frente a la aparición mínima de voces de raigambre platónica o neoplatónica, constituye un indicativo claro del peso que este marco de pensamiento, junto con el escolástico, tiene en los autores analizados. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS FILOSÓFICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.1.1]

TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del sistema de pensamiento aristotélico-tomista o escolástico. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS TEOLÓGICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) M-2.2.1.1 *Mímesis* (A). Imitación de la Natura Naturans M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.2.1]

TÉRMINOS ARTIFICIALES (S.T.)

descripción: consideramos en este apartado aquellas unidades y expresiones lingüísticas que hemos utilizado o construido específicamente durante el proceso de elaboración del tesauro con el objetivo concreto de poder representar en su estructura cognoscitiva aquellos conceptos específicos, delimitados con mayor o menos rigurosidad y nitidez en la mente de los teóricos, pero que carecen de una designación específica. Para distinguir este tipo de términos, hemos empleado en dicha presentación gráfica la indicación [s.t.] situada a la derecha del término.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.3]

TÉRMINOS ARTÍSTICOS DE APLICACIÓN GENERAL

descripción: los términos artísticos de alcance más general que pueden ser utilizados, por tanto, en relación con el resto de las artes.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-5 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-5.2]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de los artífices (v.) que describen sus rasgos y características psico-espirituales, las cuales, al estar cualitativamente categorizadas, devienen también en un ejercicio de enjuiciamiento crítico. Conceptualmente, se relacionan con los objetos psico-espirituales (v.) relativos a la naturaleza de los artistas, algunos de los cuales pueden estar designados mediante préstamos terminológicos (v.) procedentes del ámbito filosófico o médico. Ej.: *melancólico* (connotado negativamente en el siglo XVII), *flemático*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-4 Teoría sobre el sujeto-creador SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA RELACIONADA : TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS TÉRMINOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.1.1]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se utilizan en el discurso crítico. En consecuencia, son los que, además de describir la noción a la que acompañan y determinan, entrañan conjuntamente un juicio de valor que la califica cualitativa y críticamente, de acuerdo con un esquema de pensamiento, un sistema ideológico y una escala de valores subyacente. Desde el punto de vista léxico, estos términos presentan una gran diversidad: expresiones, aposiciones, metáforas, adjetivos, etc.

Conceptualmente, se corresponden con las categorías de calificación y enjuiciamiento(v.), así como con los atributos calificativo-críticos (v.)- A su vez, en tanto en cuanto forman parte del discurso teórico -que incorpora en sí mismo el discurso crítico- y los conceptos que designan pertenecen a la epistemología artística teórica -claramente ligados a un determinado sistema teórico-doctrinal y estético- también pueden considerarse parte del vocabulario teórico-científico (v.)

En función del aspecto de la realidad pictórico-artística que describen y califican, podemos hablar de distintos vocabularios críticos, que son los que aparecen registrados en el campo *subclases* (véase). No obstante, muchos de estos términos -de acuerdo con la caracterización general del vocabulario pictórico-artístico- son polivalentes y polisémicos, de modo que las mismas unidades léxicas suelen aparecer en los distintos grupos terminológicos establecidos, aunque reconfigurados semántica y nocionalmente. Así, el adjetivo *moderno* lo encontramos tanto en el vocabulario crítico de los artífices como en el de las imágenes, pero mientras que en el primer caso alude a uno de los atributos críticos y clasificatorios de los artífices; en el otro, a una de las propiedades calificativo-críticas de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2.3] [L-4.1]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas (v.) que describen y enjuician el objeto o producto en sí, en su globalidad, y no únicamente su construcción formal o visual. Éstos vienen constituidos fundamentalmente por los términos que llamamos clasificatorios connotados (v.) En este sentido, tendremos que considerar: **a)** los términos de clasificación historiográfica, que sitúan la obra en un periodo histórico-cultural dado (ej.: *pintura antigua* (1), *pintura moderna*); **b)** los términos de clasificación geoespacial, que la ubican en un ámbito territorial concreto (ej.: *pintura flamenca* (1), *pintura italiana* (2), etc.); **c)** los términos de clasificación estilística, que la encuadran bajo una determinada tendencia estético-formal, estilo, escuela, etc. (ej.: *pintura flamenca* (2), *pintura veneciana* (2), *pinturas al natural,* etc.); y **d)** los términos de clasificación por géneros, que la adscriben a una tipología pictórica concreta. (Ej.: *pintura de historia, pintura de flores, pintura de países...*)

Por lo que concierne en general al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TÉRMINOS ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3.2]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas (v.) que enjuician y valoran el conjunto visual, la imagen representativa o la construcción pictórica propiamente dicha. Véanse los diferentes tipos que se registran en el campo *subclases*. Por lo que concierne en general al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
SUBCLASES	TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3.1]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de los artífices (v.) que, además de describir y calificar la noción a la que acompañan o determinan, la definen como una especie o tipo dado, situándola en una clase determinada. En consecuencia, estos términos se integran conjuntamente dentro de la categoría de *términos clasificatorios connotados* (v.) En este sentido, habrá que considerar los términos críticos de clasificación historiográfica (ej.: *pintor moderno, pintor antiguo* (2), etc.); los de clasificación geoespacial (ej.: *pintor flamenco* (1), *pintor italiano* (1), etc.); los de clasificación estilística; y los de clasificación por géneros (ej.: *retratista*, *pintor de imágenes, pintor de flores*, etc.) Al respecto, consúltese el registro términos clasificatorios connotados y sus tipos específicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA RELACIONADA : TÉRMINOS ESTILÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.1.4]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de los artífices (v.) que describen y califican a los sujetos agentes en función de su calidad, capacidad y competencia artística. Conceptualmente, se relacionan con las facultades y destrezas pictórico-artísticas (v.) Ej.: *diestro, maestro, diligente, ingenioso*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.1.2]

TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de los artífices (v.) que los califican en función de sus actitudes, modos de vida y hábitos comportamentales, coloreando el discurso de matices moralistas y teologizantes. Conceptualmente, se relacionan con las cualidades ético-morales y religiosas (v.), que a su vez pueden estar designadas mediante préstamos terminológicos (v.) procedentes del ámbito de la Teología y de la Filosofía ético-moral. Ej.: *virtuoso, devoto, casto, honesto*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS TEOLÓGICOS TÉRMINOS ÉTICO-MORALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.1.3]

TÉRMINOS CALIFICATIVOS

descripción: ej.: *maestro* (3), *liberal, dulce...* y, en general, todos los términos pertenecientes al *vocabulario crítico* (v.) que comportan una valoración positiva.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-9 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN SU CONNOTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-9.1]

TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del ámbito de las disciplinas científico-matemáticas. Relacionados, pues, con la concepción científico-matemática de la pintura y la construcción de la imagen representativa de acuerdo con principios y preceptos matemáticos. Aunque propia de la época quattrocentista, el prurito de lo científico y de sus preceptos ciertos y objetivos se sigue manteniendo como un valor en los discursos españoles analizados, de ahí que este tipo de términos -con sus correspondientes conceptos- aparezcan con relativa frecuencia en dichos textos. Ej.: *perspectiva, geometría, basa, rayo céntrico, ángulos visuales, sección, proyección...*

En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2). Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.5]

TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS

descripción: los términos clasificatorios o tipológicos (v.) que además de su función clasificatoria también implican una valoración o enjuiciamiento crítico de la noción clasificada, de ahí que tengan una conexión directa con las posturas teóricas e ideológicas y con el sistema teórico-doctrinal subyacente, formando parte, pues, del vocabulario teórico-científico. Son los que se relacionan, por tanto, con la *dimensión cognoscitiva teórico-científica* y con la epistemología pictórico-artística que hemos llamado teórica. Conceptualmente, se corresponden con los conceptos clasificatorios connotados (v.) y con los atributos clasificatorios connotados (v.) Asimismo, y en virtud de la calificación crítica que implican, también forman parte del vocabulario calificativo-crítico [v. términos calificativo-críticos (vocabulario crítico)] . Según su función clasificatoria, podemos distinguir varios tipos, que son los que se registran en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO) TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS ESTILÍSTICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) T-1.2 Teoría metadisciplinar ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2.4] [L-4.3.2]

TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que además de describir la noción que acompañan o determinan, también la definen como una especie o tipo dado, situándola en una clase particular y concreta. Conceptualmente, se corresponden con los conceptos clasificatorios o tipológicos (v.) y con los atributos clasificatorios(v.) Asimismo, se vinculan al ámbito de la reflexión teórico-científica y, en consecuencia, al discurso teórico, en la medida en que estos ejercicios clasificatorios forman parte de los procesos de ordenación y sistematización que llevan a cabo las disciplinas a fin de organizar y racionalizar su propio ámbito de actuación, sea éste empírico o puramente conceptual. En función de la carga connotada y de su mayor o menor vinculación con el sistema de pensamiento -ideológico y estético- subyacente, podemos establecer dos grupos, que son los que se registran en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TAXONÓMICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3]

TÉRMINOS CODIFICADOS

descripción: los términos que, mediante definición expresa o estipulativa, se codifican explícitamente en los discursos con un significado concreto. Ej.: *caudal* (2a), *noticia, pintura práctica operativa* (Car.), *edades de la pintura moderna* (Car.), *diligencia* (1) (Pac.), etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4.4]

TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas que describen sus atributos o propiedades estético-formales y estilísticas (v.), las cuales se encuentran vinculadas, a su vez, a las categorías estéticas y estilísticas (v.) Por su parte, éstos pueden ser puramente estético-expresivos, con claros valores sinestésicos: ej.: *dulce, seco, pastoso, con gracia, suavemente*, etc.; estar relacionados con el carácter representativo e imitativo de la imagen pictórica: ej.: *engañoso, verdadero* (1), *con viveza* (1), *con perfección* (1); o con su condición de producto científico, ajustado a unos preceptos objetivamente correctos: ej.: *cierto* (1), *verdadero* (2), *con perfección* (2), etc. Por lo que concierne en general al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS DE CARÁCTER REPRESENTATIVO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3.1.1]

TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas que describen y califican sus atributos o propiedades ético-morales , las cuales pueden estar designadas a su vez mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Teología y de la Filosofía ético-moral. Ej.: *virtuoso, con piedad, devotamente, decente, decorosa (3)*, etc. Por lo que concierne en general al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS O PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3.1.3]

TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas que describen y califican sus atributos o propiedades de naturaleza retórica, las cuales pueden estar designadas, a su vez, mediante préstamos terminológicos procedentes del ámbito de la Retórica-Oratoria. Por lo que concierne en general al vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario calificativo-crítico de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3.1.2]

TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR

descripción: los términos clasificatorios connotados que sitúan las disciplinas, profesiones y facultades artísticas dentro de una tipología y de una categoría dada, implicando una jerarquización cualitativa y una valoración crítica de las mismas. Conceptualmente, se corresponden con las categorías de clasificación disciplinar y con los atributos de clasificación disciplinar. Ej.: *liberal, mecánico,* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica T-1.2 Teoría metadisciplinar ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.2.4]

TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL

descripción: os términos clasificatorios connotados que sitúan los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictórico-artísticos a los que acompañan en una contexto geoespacial concreto. Conceptualmente, se corresponden con las categorías de clasificación geoespacial y con los atributos de clasificación geoespacial. Ej.: *flamenco (1), veneciano (1),* etc. Por lo que concierne, en general, al vocabulario clasificatorio connotado pictórico-artístico, consúltese el registro términos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) T-1.2 Teoría metadisciplinar ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.2.2]

TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA

descripción: los términos clasificatorios connotados que sitúan los productos, hechos, categorías y demás aspectos pictóricos a los que acompañan en un periodo histórico-artístico particular y concreto. Conceptualmente, se corresponden con las categorías de clasificación historiográfica y con los atributos de clasificación historiográfica. Ej.: *antiguo, moderno, de aquella edad,* etc. Asimismo, también pueden definirse como los términos historiográficos considerados en función clasificatoria. Por lo que concierne, en general, al vocabulario clasificatorio connotado pictórico-artístico, consúltese el registro términos clasificatorios connotados.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) T-1.2.1 Historiografía ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios)

	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.2.1]

TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS

descripción: los términos clasificatorios connotados que sitúan las obras pictóricas y a los propios artífices dentro de un género determinado. Teniendo en cuenta la codificación jerárquica de la que son objeto estos géneros pictóricos en la época que estudiamos, no podemos más que situarlos dentro de esta categoría de clasificatorios connotados, con su consiguiente ejercicio de evaluación crítica implícita. Conceptualmente, se corresponden con los géneros pictóricos. Ej.: *pintura de historia, pintura de flores, pintura de países, pintura cristiana (2),* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS GÉNEROS PICTÓRICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.2.5]

TÉRMINOS DE USO GEOESPACIAL GENERAL

descripción: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-11 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO GEOESPACIAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-11.1]

TÉRMINOS DEDUCIDOS O INFERIDOS

descripción: aquéllos términos que no aparecen de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tales se puede deducir o inferir a partir de los contextos. Por ejemplo, en ningún momento del discurso de Carducho aparece explícitamente el término *tercera edad de la pintura moderna*, sino *tercera edad*, *edades de la pintura moderna*, etc., pero su empleo como tal se puede deducir a partir de estas expresiones.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-12 OTRAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-12.2]

TÉRMINOS DESAPROBADOS O CENSURADOS

descripción: ej.: *fachata, prospetiva, trappo, escorzonado...* Cfr. también: "Otro pedía en unas armas por condición que fuese el escudo abobado; porque apercibió mal el ovado; escorzonado por escorzado, decía otro [...]" (PACHECO, F., *Arte...,* p. 545).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4.2]

TÉRMINOS DESCALIFICATIVOS Y PEYORATIVOS

descripción: ej.: *oficial, seco, pintura borrada y confusa, modo desagradable y duro, artes viles*, etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-9 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN SU CONNOTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-9.2]

TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se utilizan únicamente para describir la noción que acompañan o determinan, sin comportar ningún tipo de carga connotada o evaluación crítica. Conceptualmente, se corresponden con los atributos o propiedades neutras. No obstante, debemos señalar que los términos suelen ser polivalentes por lo que concierne a este aspecto, ya que dependiendo de las intenciones con las que se utilicen y la carga connotada que adquieran en cada contexto concreto, asumirán un valor crítico o meramente descriptivo. Dentro de este vocabulario descriptivo, tenemos que considerar de modo especial el que se utiliza para describir las imágenes pictóricas; al respecto, véase el registro vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-4 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA FUNCIÓN
SUBCLASES	VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2]

TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas utilizados para describir sus características físicas -peso, tamaño, dimensiones, etc.- Se encuentran asociados, pues, a la condición de la obra artística como entidad objetual y físico-material. Conceptualmente, se corresponden con los atributos o propiedades físicas. Por lo que concierne, en general, al vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2.1.1]

TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS

descripción: los términos pertenecientes al vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas que se utilizan para describir aquellos componentes, rasgos y elementos que las constituyen en cuanto imágenes representativas y figurativas. Éstos incluirían tanto los utilizados para designar los componentes de índole empírico-física: ej.: *figura, anatomía, carnes, paños, arquitecturas, países (1)*, etc.; como los de carácter espiritual o anímico: ej.: afectos, etc. Conceptualmente, se relacionan con los objetos representativos o figurativos y con las partes y componentes pictóricas. Por lo que concierne, en general, al vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas, consúltese el registro vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS OBJETOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2.1.2]

TÉRMINOS DIVULGATIVOS

descripción: los términos utilizados por los propios especialistas en los discursos divulgativos, esto es, en los procesos de difusión o de democratización del conocimiento especializado pictórico-artístico. Ej.: *pintura de manchas, pintura de uñas y dientes...*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-8.3]

TÉRMINOS ENCOMIÁSTICOS Y LAUDATORIOS

descripción: ej.: *ingenio (3), divino, siglo de oro, luz de todas las artes, monstruo de ingenio,* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-9 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN SU CONNOTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-9.3]

TÉRMINOS ESPECIALIZADOS GENERALES

descripción: es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de ahí que no aparezca explicitada en la información terminológica de los registros.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-8.2]

TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos, pertenecientes al vocabulario teórico-científico, que se utilizan para designar las categorías estético-formales y estilísticas. Ej.: *belleza, gracia, dulzura, suavidad, sequedad, linealidad,* etc. Asimismo, puesto que estos términos pueden utilizarse con una función crítica cuando se emplean de manera atributiva o adjetiva en la descripción y enjuiciamiento de las obras artísticas, también forman parte de lo que llamamos vocabulario crítico de las imágenes pictóricas, integrando concretamente el grupo terminológico que hemos denominado términos críticos estético-formales y estilísticos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2.6]

TÉRMINOS ESTILÍSTICOS

descripción: términos pictórico-artísticos, pertenecientes al vocabulario teórico-científico, que se emplean para designar las escuelas, estilos y tendencias en general. Ej.: *manera goffa, manera seca, manera flamenca,* etc. Puesto que estos términos pueden utilizarse igualmente con una función clasificatoria, también constituyen parte de lo que llamamos vocabulario clasificatorio o tipológico connotado , correspondiéndose entonces conceptualmente con las categorías de clasificación estilística y con los atributos de clasificación estilística. A su vez, y en virtud de esta naturaleza connotada, asumen conjuntamente una función crítica o evaluativa, formando parte, por tanto, del vocabulario crítico pictórico-artístico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.2.3] CÓDIGO : [L-3.2.7]

TÉRMINOS ÉTICO-MORALES

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito filosófico relacionado con la reflexión ético-moral. Se relacionan con la concepción moralista y moralizante de la pintura instalada en el marco de la teoría artística desde mediados del siglo XVI . Ej.: *honestidad, virtud...* Puesto que en el contexto que consideramos resulta difícil desvincular la reflexión ético-moral de la teológica, la mayor parte de estos términos también pertenecen al vocabulario de la Teología. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS FILOSÓFICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS O PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.1.4]

TÉRMINOS FILOSÓFICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del ámbito de conocimiento de la Filosofía. En relación con la incidencia que tiene este ámbito filosófico en la teorización pictórico-artística, consúltese el registro [M-2.1.3.1.1] *Marco de la Filosofía y sus subclases asociadas*. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares. Véanse asimismo en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
SUBCLASES	TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía CONCEPTOS FILOSÓFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.1]

TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos, pertenecientes al vocabulario teórico-científico , que se utilizan para designar los conceptos historiográficos. Ej.: *edad de la pintura antigua, Antigüedad, tercera edad de la pintura moderna,* etc. Asimismo, estos términos pueden utilizarse en función clasificatoria; al respecto, véase términos de clasificación historiográfica.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-1.2.1 Historiografía CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2.1]

TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se utilizan para designar los objetos iconográficos en su triple tipología: iconos, motivos independientes susceptibles de incluirse en composiciones mayores (ej.: *ángel*); atributos, o partes de los iconos que nos permiten su identificación como tales (ej.: *llave, azucena*, etc.)-; y los sistemas iconográficos mayores, que agrupan distintos iconos y símbolos (ej.: *la Anunciación, la Adoración*, etc.). En la medida en que la sistematización iconográfica forma parte de la reflexión teórica, siendo precisamente en estos discursos donde dichas imágenes y esquemas figurativos quedan codificados y establecidos, podemos decir que la terminología iconográfica se integra en el vocabulario teórico-científico de la Pintura. Asimismo, esta terminología también puede ser considerada como parte del vocabulario descriptivo de las imágenes pictóricas, puesto que dichos términos son los que se utilizan igualmente para describir los elementos iconográficos que allí aparecen.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO) VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : GRUPOS Y SISTEMAS ICONOGRÁFICOS ATRIBUTOS (ICONOGRÁFICOS) ICONOS OBJETOS ICONOGRÁFICOS M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2.1.3] CÓDIGO : [L-3.2.5]

TÉRMINOS MÉDICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito disciplinar de la Medicina. Relacionados sobre todo con la reflexión de índole psico-espiritual que se lleva a cabo en torno a la naturaleza de los artistas -ej.: *humor, melancolía...*-; y asociados también a la aplicación en la práctica pictórica de los estudios y conceptos anatómicos. En este caso, podemos hablar de términos anatómicos. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
SUBCLASES	TÉRMINOS ANATÓMICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : OBJETOS PSICO-FÍSICOS OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral T-5 Teoría sobre la creación artística

	T-4 Teoría sobre el sujeto-creador CONCEPTOS MÉDICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.3]

TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos, generalmente procedentes de otras disciplinas -por lo que, en buena parte, son concurrentes con los préstamos terminológicos disciplinares -, utilizados en aquellos procesos de teorización que han sido resueltos mediante conceptualización metafórica. Distinguimos así estos términos de los recursos retóricos y literarios propiamente dichos , a fin de dejar claro cuándo un término está utilizado en función meramente poética o literaria, y cuándo forma parte de un proceso de construcción teórico-doctrinal, ya que cualitativamente las diferencias son significativas.

Desde el punto de vista conceptual, por tanto, estos términos se corresponden con lo que hemos llamado conceptos metafóricos específicos. Por ejemplo, el término aristotélico *forma substancial*, aplicado al concepto debuxo, puede ser definido como un préstamo terminológico filosófico e igualmente como un término metafórico-teórico.

No obstante, pudiera ser que el término utilizado para la conceptualización metafórica procediese del léxico general, que es lo que ocurre, por ejemplo, con el término caudal, que emplea F. Pacheco para designar una de las partes en las que divide la invención en su sistema de la pintura [v. caudal (2a) (met.)]. En este caso, nos encontraríamos ante un término creado mediante neología semántica -atribución de un nuevo significado a una voz ya existente en el léxico general-, y que a su vez, en la medida en que ha sido utilizado de manera metafórica, transfiriendo su significado originario al concepto pictórico formulado teóricamente por F. Pacheco, constituye también un término metafórico-teórico. En este caso, sin embargo, se correspondería conceptualmente con lo que hemos denominado conceptos metafóricos no-específicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	FIGURAS Y RECURSOS RETÓRICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : NEOLOGISMOS SEMÁNTICOS LÉXICO GENERAL ESPECIALIZADO PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-2.2]

TÉRMINOS METATEÓRICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos, pertenecientes al vocabulario teórico-científico, que se utilizan para designar los conceptos metateóricos. Ej.: *autoridad, definición, fin,* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2.2]

TÉRMINOS OBSOLETOS

descripción: los términos pictórico-artísticos que en el periodo considerado han caído ya en desuso.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-10 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL USO TEMPORAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-10.1]

TÉRMINOS PICTÓRICOS

descripción: los términos específicos del ámbito pictórico y del arte de la pintura, no siendo, pues, susceptibles de ser utilizados en relación con otras artes.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-5 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL ÁMBITO DE APLICACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-5.1]

TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se utilizan para designar los conceptos plástico-formales y los compositivos y estructurales, esto es, los elementos con los que se configura, elabora y construye la imagen pictórica desde el punto de vista formal, visual y figurativo [v. elementos plástico-formales y conceptos compositivos y estructurales]. Ej.: *dibujo, colorido, ritmo, proporción, composición,* etc. En la medida en que estos conceptos -como de hecho así ocurre- pueden convertirse en objeto de la teorización pictórico-artística, los términos plásticos-formales también podrán ser considerados unidades léxicas pertenecientes al vocabulario teórico-científico Asimismo, puesto que dichos términos se utilizan conjuntamente para describir los componentes formales, compositivos y estructurales que configuran las imágenes pictóricas, nos es posible considerarlos igualmente como parte de lo que llamamos vocabulario descriptivo de dichas imágenes

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-3 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ELEMENTOS PLÁSTICO-FORMALES PARTES Y COMPONENTES PICTÓRICOS CONCEPTOS COMPOSITIVOS Y ESTRUCTURALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2.1.4] CÓDIGO : [L-3.3]

TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del sistema de pensamiento platónico y de sus reformulaciones neoplatónicas. Ej.: *furor, idea,* etc. En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS FILOSÓFICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.1.2]

TÉRMINOS PREFERIDOS O PRIORIZADOS

descripción: ej.: *perspectiva*, frente a *prospetiva* (v. PACHECO, F., *Arte...,* p. 385).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4.3]

TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS

descripción: términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito filosófico relacionado con la reflexión sobre cuestiones de carácter psico-espiritual. Ej.: *temperamento, imaginación...* En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS FILOSÓFICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.1.3]

TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)

descripción: los términos pictórico-artísticos procedentes del ámbito disciplinar de la Retórica-Oratoria. Relacionados sobre todo con el marco ideológico del humanismo pictórico, la doctrina del *Ut Pictura Poesis* y la concepción retórica de la Pintura que prevalece durante el siglo XVII . Ej.: *decoro, persuasión, mover...* En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO M-2.2.4 Doctrina del Docere et Delectare M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.4]

TÉRMINOS SIMPLES

descripción: los constituidos por una sola unidad léxica. Ésta es la tipología que en el tesauro aparece por defecto, de modo que cuando los términos son simples, no se realiza ningún tipo de especificación al respecto.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-7 TÉRMINOS SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-7.1]

TÉRMINOS SUSTITUIDOS O REEMPLAZADOS

descripción: a modo de ejemplo, considérese el siguiente fragmento extraído del discurso de F. Pacheco: "Y digo (no como dixo Lomazo) que el debuxo, que son las líneas proporcionadas, era materia sustancia de la pintura; antes lo llamo forma sustancial". (*Arte...,* p. 82).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6.4 TÉRMINOS PICTÓRICOS SEGÚN EL NIVEL DE ACEPTACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.4.5]

TÉRMINOS TAXONÓMICOS

descripción: los términos clasificatorios o tipológicos que se utilizan únicamente para clasificar unidades nocionales u objetuales, pero sin entrañar ningún tipo de valoración o enjuiciamiento crítico al respecto. Generalmente, son los que se relacionan con el sector de la dimensión cognoscitiva que hemos llamado tecnológico-factual, siendo, pues, los que clasifican materiales, instrumentos, técnicas, productos artísticos -salvo en lo que concierne a su clasificación por géneros-, etc. Son, por tanto, los que conforman el tipo de clasificación que hemos llamado nomenclaturas, esto es, las clasificaciones de realidades, sobre todo empíricas, que no pueden ser consideradas sistemas lógico-cognitivos propiamente dichos, sino ordenaciones operadas sobre ciertos sectores de la realidad mediante el etiquetaje denominativo de los elementos que los constituyen. Conceptualmente, se corresponden con los conceptos clasificatorios no connotados o taxonómicos y con los atributos clasificatorios no connotados. Ej.: *colores artificiales, colores naturales, instrumentos del colorido,* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS CONCEPTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS O TAXONÓMICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.3.1]

TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se relaciona directamente con la parte de la dimensión cognoscitiva que hemos denominado tecnológico-factual. Son, por tanto, los que designan técnicas, métodos, recursos, instrumentos, materiales, etc., esto es, los aspectos relacionados con la pintura en cuanto actividad técnica. Ej.: *cola de retazo de guantes, papel de ollín, cañón, escudilla, iluminación, pintura aguazo, tratizar las sombras,* etc.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-3 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS INSTRUMENTOS PICTÓRICOS MATERIAS Y MATERIALES PICTÓRICOS OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.1]

TÉRMINOS TEOLÓGICOS

descripción: los términos pictórico-artísticos procedentes en su origen del ámbito disciplinar de la Teología. Se relacionan, en general, con la concepción moralista de la pintura que se establece en el contexto de la teoría artística desde mediados del siglo XVI, bajo la influencia del concilio de Trento y la Contrarreforma; y en particular con la consiguiente instrumentalización que dicha ideología contrarreformista va a realizar de las imágenes pictóricas, a fin de ponerlas al servicio de la autoridad eclesiástica, la cual construirá todo un discurso teológico en torno a su uso, funcionalidad y legitimidad. Ej.: *virtud, adoración, nobleza sagrada, devoción...* En relación con la tipología general de préstamos terminológicos, consúltese el registro préstamos terminológicos disciplinares.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
SUBCLASES	TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS O PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura CONCEPTOS TEOLÓGICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-1.1.1.2]

TÉRMINOS TEÓRICO-CIENTÍFICOS (VOCABULARIO TEÓRICO-CIENTÍFICO)

descripción: los términos pictórico-artísticos que se relacionan directamente con la parte de la dimensión cognoscitiva que hemos denominado teórico-científica y, por tanto, los que surgen del ejercicio de teorización en sí mismo. En consecuencia, son los términos que se ven directamente afectados por los fenómenos relacionados con estos procesos teóricos. Son igualmente los términos que designan los conceptos epistemológicos teóricos, mentales y abstractos, los metateóricos, metadisciplinares, etc. Véanse en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-3 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS (VOCABULARIO CLASIFICATORIO) TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS TÉRMINOS ESTILÍSTICOS TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO) TÉRMINOS METATEÓRICOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS METADISCIPLINARES CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-3.2]

TÉRMINOS VULGARIZADOS Y POPULARES

descripción: consideramos aquí los términos específicos que han pasado al ámbito de uso general y como consecuencia de este proceso de banalización han experimentado un proceso de deformación, tanto formal como semántica ; y también aquéllos que han sido generados expresamente en dicho ámbito para la designación de los conceptos más especializados, los cuales funcionan, por tanto, como variantes sociolectales o diafásicas. Ej.: *manchantes y empastadores; alcorzados o escorzonados por escorzados; anaglifos por triglifos...*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-8 TIPOLOGÍA TERMINOLÓGICA SEGÚN EL NIVEL DE ESPECIALIDAD
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-8.4]

TÉRMINOS Y EXPRESIONES METAFÓRICAS

descripción: términos y expresiones utilizadas metafóricamente para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *hijos bastardos de la pintura* es la expresión que utiliza Pacheco para referirse despectivamente a aquellos artífices que practican el arte de la pintura descuidando el estudio, esfuerzo, trabajo y reflexión especulativa que éste requiere (v. *Arte...*, p. 346). Considérese también la voz metafórica *luz*, empleada para aludir al juicio crítico [v. juicio (1b)]. Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [met.] situado a la derecha del término.

En relación con esta tipología terminológica en general, véase también el registro recursos retóricos propiamente dichos. Asimismo, distíngase de la categoría que hemos codificado como términos metafóricos-teóricos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-2.1.1]

TÉRMINOS Y EXPRESIONES METONÍMICAS

descripción: términos y expresiones utilizadas metonímicamente para designar los diversos aspectos pertenecientes a la dimensión empírica y conceptual del ámbito pictórico-artístico. Ej.: *pincel*, término que se utiliza en los discursos para referirse metonímicamente al pintor, generalmente en sentido laudatorio . Para su representación visual y gráfica en el tesauro, utilizamos el indicativo [mtn.] situado a la derecha del término. En relación con esta tipología terminológica en general, véase también el registro recursos retóricos propiamente dichos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	RECURSOS RETÓRICOS PROPIAMENTE DICHOS
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-2.1.2]

TIPOS DE DISCURSOS

descripción: los tipos de contextos discursivos en los que los términos pictórico-artísticos, independientemente de la clase a la que pertenezcan -teórico-científico, crítico, técnico, etc.- aparecen y se utilizan. En este sentido, hemos establecido los tipos de contextos discursivos que aparecen registrados en el campo *subclases*, los cuales suelen encontrarse interrelacionados en los desarrollos teórico-doctrinales, manifestándose simultáneamente.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES
SUBCLASES	DISCURSO CRÍTICO DISCURSO METODOLÓGICO O DIDÁCTICO DISCURSO PANEGÍRICO O LAUDATORIO DISCURSO TÉCNICO DISCURSO TEÓRICO-CIENTÍFICO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [I-8]

UNIDADES TERMINOLÓGICAS SINTAGMÁTICAS Y FRASEOLÓGICAS

descripción: esto es, los términos compuestos de varias unidades léxicas (ej.: *artes liberales, Buena Manera, colores floridos*...), que responden en su casi totalidad a construcciones por disyunción y sinapsia (ej.: *manera de Rafael, edades de la pintura antigua, pintor de frutas*...); y las expresiones verbales y colocaciones (ej.: *pintar al natural, pintar por manequí, pintar en seco*...)

Por lo que respecta a las nociones de disyunción y sinapsia, nos atenemos a las consideraciones de M. Alvar Ezquerra (*La formación de palabras* (1995), p. 24). Entendemos, pues, por disyunción toda construcción lingüística conformada por dos elementos de naturaleza diferente que han experimentado un proceso de lexicalización, pasando a designar en su conjunción una única noción; y por sinapsia, una construcción, cuya unión es de naturaleza sintáctica, y en la que su significado, elementos y orden son siempre iguales, además de estar aceptada por los hablantes y ser de uso frecuente.

Este tipo de información aparece recogida en el campo tipo de construcción y estructura de los registros conceptuales.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-7 TÉRMINOS SEGÚN EL TIPO DE CONSTRUCCIÓN O ESTRUCTURA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-7.2]

VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES

descripción: los términos calificativo-críticos que describen y califican las artes en cuanto facultades y disciplinas profesionales. Son, por tanto, los que constituyen el vocabulario crítico de las disciplinas artísticas.

Conceptualmente, se corresponde con las categorías calificativo-críticas de las artes y con sus atributos calificativo-críticos . En líneas generales, este vocabulario está constituido por los términos que indican su estatuto jerárquico, y por aquéllos que aluden al conjunto de rasgos y propiedades mediante las que se definen y determinan sus calidades intrínsecas -sistematizadas, a su vez, en el contexto de la teoría sobre la nobleza artística-. Así, por ejemplo, el término *liberal* describe una de las propiedades constitutivas de la pintura, que la califica positivamente, pero también, haciendo referencia a su pertenencia al conjunto de las artes liberales, la sitúa en un rango jerárquicamente superior respecto de las mecánicas dentro del sistema general de las artes. En consecuencia, lo que llamamos términos de clasificación disciplinar , también forman parte de este vocabulario crítico. Por lo que concierne en general al vocabulario crítico pictórico-artístico, consúltese el registro términos calificativo-críticos (vocabulario crítico).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-1.2 Teoría metadisciplinar ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS ARTES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.2]

VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

descripción: los términos calificativo-críticos que describen y califican los resultados de la actividad pictórica. Son, pues, los que constituyen el vocabulario crítico propiamente dicho de las imágenes pictórico-artísticas, complementario de su vocabulario descriptivo . Conceptualmente, se corresponden con las categorías calificativo-críticas de dichas imágenes y con sus propiedades o atributos calificativo-críticos. A su vez, en este vocabulario crítico podemos distinguir varios grupos terminológicos, que son los que aparecen registrados en el campo *subclases* (véase). Por lo que concierne en general al vocabulario crítico pictórico-artístico, consúltese el registro términos calificativo-críticos (vocabulario crítico).

No obstante, se debe precisar que, en lo que concierne a este aspecto, los términos suelen ser ambivalentes, ya que, dependiendo de las intenciones con las que se utilicen y la carga connotada que adquieran en cada contexto concreto, asumirán un valor calificativo-crítico o meramente descriptivo.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.3]

VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES

descripción: los términos calificativo-críticos que describen y califican a los sujetos agentes de la actividad artística. Conceptualmente, se corresponden con las categorías calificativo-críticas de los artífices y con los atributos calificativo-críticos de los artífices. A su vez, este vocabulario se resuelve, fundamentalmente, en función de varios parámetros, que son los que registramos en el campo *subclases* (véase). En relación con el vocabulario crítico pictórico-artístico en general, consúltese el registro términos calificativo-críticos (vocabulario crítico).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)
SUBCLASES	TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico ATRIBUTOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.1.1]

VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS

descripción: los términos que se utilizan únicamente para describir las imágenes pictórico-artísticas, estando exentos de cualquier carga connotada o valoración crítica. Estos términos pueden forman parte de los discursos críticos -aunque este tipo de vocabulario no lo sea en sí mismo-, o parte de los ejercicios de clasificación y catalogación que, implícita o explícitamente, encontramos en los propios discursos teóricos . Así pues, podemos hablar de un vocabulario crítico de las imágenes pictóricas y de un vocabulario descriptivo, teniendo en cuenta, no obstante, que los márgenes siempre serán fluidos, en virtud del carácter polivalente de estos términos, ya que, dependiendo de las intenciones con las que se utilicen y la carga connotada que adquieran, asumirán un valor crítico o meramente descriptivo. Dentro de este vocabulario descriptivo, también tenemos que considerar varios grupos terminológicos, que son los que se registran en el campo *subclases* (véase).
Por lo que concierne en general al vocabulario descriptivo pictórico-artístico, consúltese el registro términos descriptivos (vocabulario descriptivo).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	TÉRMINOS DESCRIPTIVOS (VOCABULARIO DESCRIPTIVO)
SUBCLASES	TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO) TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
RELACIONES	CONCEPTOS, TEORÍAS Y MARCOS RELACIONADOS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico OBJETOS O PRODUCTOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NEUTRAS O DESCRIPTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-4.2.1]

VOCABULARIO PRELIMINAR Y FLUCTUANTE

descripción: consideramos en esta categoría el vocabulario inestable que se encuentra durante el periodo que estudiamos en proceso de consolidación y terminologización, pudiendo evolucionar hacia su afianzamiento definitivo o, por el contrario, no prosperar como tales unidades terminológicas específicas. La circunstancia de encontrarnos en los inicios de la teoría pictórico-artística en España explica la significación que adquiere este tipo de vocabulario. Aunque se pueden contemplar también otras manifestaciones, en el presente tesauro se han tenido en cuenta las que aparecen registradas en el campo *subclases* (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	L-6 TIPOLOGÍA SEGÚN SU ESTATUTO Y GRADO DE TERMINOLOGIZACIÓN
SUBCLASES	ITALIANISMOS CASTELLANIZADOS NO ACEPTADOS O CUESTIONADOS TERMINOLOGÍA PRELIMINAR O INTERMEDIARIA
RELACIONES	TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS RELACIONADAS : LÉXICO GENERAL EN FUNCIÓN TERMINOLÓGICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [L-6.2]

MENU SALIR

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte

Tesis Doctoral

TESAURO TERMINOLÓGICO-CONCEPTUAL DE LOS DISCURSOS TEÓRICOS SOBRE LA PINTURA (PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII)

VOL. IV

Doctoranda: Nuria Rodríguez Ortega
Directora: Dra. Aurora Miró Domínguez
Tutor: Dr. Eugenio Carmona Mato

Málaga, 2002

MENU SALIR

SECCIÓN 4.3 CORPUS DE MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TIPOS DE TEORÍAS

MENU SALIR

M-1 Concepciones pictórico-artísticas

descripción: categoría en la que se codifican las diversas concepciones sobre la pintura y el hecho pictórico que funcionan como base y fundamento de la teorización o desarrollo doctrinal que se lleva a cabo. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	MARCOS DE TEORIZACIÓN
SUBCLASES	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.2 Moralismo pictórico o concepto de pintura moral M-1.3 Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1]

M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista

descripción: concepción humanista de la Pintura en función de la cual se potencian, reivindican y prestigian los valores intelectuales y especulativos del ejercicio pictórico, al mismo tiempo que se determina la necesidad de un conocimiento erudito, esto es, amplio, exhaustivo y universal, como fundamento para su desarrollo y práctica. Se busca así una equiparación ideológica y social entre los artistas -pintores en nuestro caso- y el resto de los hombres intelectuales y liberales. No obstante, aun manteniéndose este concepto de pintor erudito como el ideal al que todo artífice debe aspirar, poseedor de un amplio conocimiento, global y general, sobre las distintas actividades liberales, el cambio del siglo XVI al siglo XVII trajo consigo una sustancial modificación en la manera de entender dicha erudición, pasando de la generalización, enciclopedismo y universalismo quinientista a la especialización disciplinar del seiscientos, de la que el tratado pictórico de F. Pacheco es un buen ejemplo.

Esta concepción encuentra uno de sus cauces de expresión más significativos en esa aspiración que busca la inclusión de las artes plásticas -y en concreto de la pintura- en el sistema de las artes liberales y en el conjunto de las actividades humanísticas, que en España se prolonga durante todo el siglo XVII, buscando un reconocimiento profesional y un prestigio sociocultural del que no había gozado en épocas anteriores. Asimismo, la retorización que experimenta la pintura como consecuencia de la transferencia que se lleva a cabo de los conceptos propios de la poesía se constituirá en uno de los instrumentos fundamentales con los que legitimar y otorgar consistencia teórica a dichas reivindicaciones, así como a la misma concepción humanística de la pintura.

A su vez, y debido al periodo que abordamos, el primer tercio del siglo, en estas ideas humanísticas sobre la pintura confluyen y se interpenetran aspectos renacentistas, manieristas e incipientes consideraciones de índole ya barroca, matizado todo ello por los presupuestos del pensamiento contrarreformista, la concepción moralista de la pintura y la intensificación espiritualista de todo el nuevo humanismo cristiano seiscentista que, bajo el marco de la teoría de la nobleza sagrada, reconfigura y reorienta los presupuestos humanistas precedentes en un revelador sincretismo, del que el Arte de la Pintura vuelve a ser uno de los mejores ejemplos. Se configura, en consecuencia, un prisma bastante complejo, en el que las categorías que distinguimos (véase el campo *subclases*) se mezclan y entrecruzan, marco de pensamiento caracterizado por la concepción humanista de la pintura.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
SUBCLASES	M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : OFICIO (1b) ARTES LIBERALES ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) PINTURA (1a) (Pac.) MÚSICA PINTURA (1a) (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) PINTURA (1f) LETRAS (1a) ARTES ARTES Y CIENCIAS DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS PENSAMIENTO (1) (Med.) ALMA (2) (Med.) PINTURA (1e) NOTICIA (2) CAUDAL (2b) (Pac.) ARTES MECÁNICAS ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTE ORATORIA ERUDICIÓN (1) ENTENDIMIENTO (1) LETRAS DIVINAS FILOSOFÍA NATURAL LETRAS HUMANAS POESÍA (1) HISTORIA (1) SIETE ARTES LIBERALES MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-3.2.1 Defensa de la pintura M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico

	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS HELENISMOS LATINISMOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1]

M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita

descripción: dentro del marco ideológico general que procura el humanismo pictórico -o concepción humanista de la pintura-, ésta se entiende como una actividad intelectual, que comporta un ejercicio reflexivo, racional y especulativo de diversa índole y naturaleza, y que requiere un conocimiento científico-cultural amplio por parte del artífice. Esta concepción de la pintura tiene diversas manifestaciones en el transcurso de la Edad Moderna, que si bien en ocasiones aparecen claramente delimitadas y diferenciadas, en otras confluyen y se integran. Véanse las distintas concepciones registradas en el campo *subclases*. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista
SUBCLASES	M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ERUDICIÓN (1) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) PINTURA (1a) (Pac.) MÚSICA PINTURA (1a) (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) OFICIO (1b) LETRAS (1a) IMAGINATIVA (Car.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) PRUDENCIA (2) ARTE (5) INVENCIÓN (2) ARTIFICIO (1) ARTES DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) JUICIO (2) (Mel.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.)

	POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) ENTENDIMIENTO (1) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) PINTURA (1f) ALMA (1) (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) FACILIDAD (2c) escuela del colorido (1b) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (Pac.) JUICIO (2) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MEMORIA (Pac.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Mel.) INGENIO (3) ALMA (2) (Pac.) INSTINTO HISTORIA (1) MODO DEL BASÁN CIENCIAS NATURALES ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) PINTURA (1a) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-3.3.2 Academia (marco) M-3.2.1 Defensa de la pintura M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1]

M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista)

descripción: el carácter erudito e intelectivo de la pintura -y, por tanto, su condición liberal- reside, sobre todo, en el tipo de conocimiento científico y matemático que implica, el cual se canaliza principalmente a través de la teoría de la perspectiva, de las proporciones y de la anatomía, que vienen a racionalizar mediante un ejercicio mental y especulativo la representación de la realidad, aplicando un sistema figurativo empíricamente comprobable y matemáticamente demostrable, construido sobre leyes universales, y por ello cierto y objetivamente correcto. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARITMÉTICA TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) INMAGINATIVA (Leo.) ANATOMÍA (1) ARTES LIBERALES CIENCIAS MATEMÁTICAS GEOMETRÍA MATEMÁTICAS PERSPECTIVA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-2.3.6 Leonardo M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.3.1 Alberti M-2.3.5 Durero M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.1]

M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista)

descripción: el carácter erudito e intelectivo -y por tanto liberal- de la pintura viene dado, además de por el amplio y exhaustivo saber que requiere, por el tipo de conocimiento y método científico que implica. De ahí la importancia que se le va a conceder a la actividad pictórica llevada a cabo con arte, esto es, aplicando las reglas y preceptos pertenecientes a la disciplina, y de acuerdo con un método racional -científico-, que es lo que garantiza y legitima la corrección objetiva, la certeza y la validez del producto final, exigiendo asimismo del artífice un ejercicio intelectivo y racional, junto a una adecuada instrucción en la doctrina pictórico-artística. El carácter erudito e intelectivo de la pintura -y, por tanto, su condición liberal- reside, sobre todo, en el tipo de conocimiento científico y matemático que implica, el cual se canaliza principalmente a través de la teoría de la perspectiva, de las proporciones y de la anatomía, que vienen a racionalizar mediante un ejercicio mental y especulativo la representación de la realidad, aplicando un sistema figurativo empíricamente comprobable y matemáticamente demostrable, construido sobre leyes universales, y por ello cierto y objetivamente correcto. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista.*

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PERSPECTIVA (1) ARTES LIBERALES ANATOMÍA (1) ARITMÉTICA DEBUXO (4) (Pac.) GEOMETRÍA PROPORCIÓN (1) FILOSOFÍA NATURAL ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) RAZÓN (2) (Pac.) MEMORIA (Car.) RAZÓN (2) (Car.) ARTE (5) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-3.3.2 Academia (marco) M-3.2.1 Defensa de la pintura M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.2]

M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)

descripción: el carácter intelectivo y erudito de la pintura viene dado fundamentalmente por la actividad especulativa asociada a la invención, es decir, a la elección y disposición conveniente de la historia, con lo que esto comporta de conocimiento poético-literario y cultural para cumplir con los preceptos del decoro; y también por la función retórico-persuasiva que durante esta época se le atribuye a la imagen, al servicio de la propaganda ideológica de los poderes establecidos. Desde el punto de vista teórico, la concepción retórica de la pintura supone un trasvase al dominio pictórico de las preceptivas pertenecientes a las restantes artes liberales, con todo su aparato de conceptos y recursos terminológicos, que se adaptan a la especificidad del fenómeno pictórico.

El carácter erudito e intelectivo -y por tanto liberal- de la pintura viene dado, además de por el amplio y exhaustivo saber que requiere, por el tipo de conocimiento y método científico que implica. De ahí la importancia que se le va a conceder a la actividad pictórica llevada a cabo con arte, esto es, aplicando las reglas y preceptos pertenecientes a la disciplina, y de acuerdo con un método racional -científico-, que es lo que garantiza y legitima la corrección objetiva, la certeza y la validez del producto final, exigiendo asimismo del artífice un ejercicio intelectivo y racional, junto a una adecuada instrucción en la doctrina pictórico-artística. el carácter erudito e intelectivo de la pintura -y, por tanto, su condición liberal- reside, sobre todo, en el tipo de conocimiento científico y matemático que implica, el cual se canaliza principalmente a través de la teoría de la perspectiva, de las proporciones y de la anatomía, que vienen a racionalizar mediante un ejercicio mental y especulativo la representación de la realidad, aplicando un sistema figurativo empíricamente comprobable y matemáticamente demostrable, construido sobre leyes universales, y por ello cierto y objetivamente correcto. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista*. Asimismo, véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita
SUBCLASES	M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTE ORATORIA INVENCIÓN (2) NOTICIA (2) ARTES LIBERALES POESÍA (1) LETRAS HUMANAS HISTORIA (1) ELECCIÓN (1b) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) MEMORIA (Car.) ARTE (5) ERUDICIÓN (1) CAUDAL (2b) (Pac.) PROPORCIÓN (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-3.2.1 Defensa de la pintura M-3.3.2 Academia (marco) M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.3]

M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista

descripción: vía racional, intelectual y erudita de la retórica aplicada a las artes; orientada hacia el estamento social y culturalmente elevado, y hacia el entendimiento. Se vincula con aquella concepción retórica que hace del conocimiento erudito y de la sabiduría signos de nobleza y de superioridad, por lo que, en consecuencia, la complejidad cognoscitiva de las imágenes pictóricas se presenta como un valor en alza. Se trata, por tanto, de una vía minoritaria y elitista, destinada a un público culto asociado al mundo cortesano y noble, de temática generalmente profana y en la que el deleite desempeña un papel más importante. La presencia de este tipo de pintura en los discursos de Pacheco y Carducho es significativamente menor respecto de la afectivo-sensorial -v. [M-1.1.1.3.2] *Pintura retórica afectivo-sensorial*-, más adecuada para la instrumentalización persuasiva y catequética de la imagen artística que lleva a cabo la Iglesia Contrarreformista.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista* y [M-1.1.1.3] *Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA (1a) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.3.1]

M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial

descripción: vía emocional de la retórica, orientada hacia la sensibilidad y lo sensorial, y destinada al sector social inculto y masificado. La condición persuasiva de la imagen retórica se orienta así hacia el segmento de población más popular, de acuerdo con las intenciones catequéticas, moralizantes y directivas de la Iglesia contrarreformista, que utilizará como instrumentos para hacer efectiva la persuasión: la cercanía, la inmediatez visual y la facilidad de aprehensión del emergente naturalismo pictórico; la credibilidad de la pintura verosímil; y el aspecto de veracidad. Éste es el tipo de pintura predominante en España y al que se le dedica mayor atención en los tratados de Pacheco y Carducho.

Por lo que concierne a este aspecto, J. Rubio Lapaz (*Pablo de Céspedes...* (1993), p. 185) plantea una disociación entre un arte clasicista proveniente del Renacimiento y del Manierismo, minoritario y elitista, destinado a las clases más elevadas y cultas -v. [M-1.1.1.3.1] *Pintura retórico-intelectualista*-; y otra línea en la que predomina el aspecto sentimental, sensorial, místico y pietista, no tan elevado doctrinalmente, y destinado a los sectores sociales menos cultos y más impresionables desde el punto de vista emocional. No obstante, él mismo advierte de que estas dos corrientes no se pueden separar tajantemente, sino que se interrelacionan e influyen. De hecho, en los discursos analizados encontramos una postura intermediadora entre ambos aspectos, conciliando la apuesta por la conformación clásica de la imagen con su capacidad de afectación sensorial y emocional.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista* y [M-1.1.1.3] *Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA (1a) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista

	M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.3.2]

M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma

descripción: concepción retórica de la pintura en la que se confiere un predominio a la delectación visual de la forma como vía e instrumento para el desarrollo de la función didáctica. Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista* y [M-1.1.1.3] *Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.1.1.3.3]

M-1.2 Moralismo pictórico o concepto de pintura moral

descripción: concepción que entiende el hecho pictórico desde un enfoque ético-moral. En el periodo que consideramos, esta concepción se canaliza fundamentalmente a través de los presupuestos ideológicos y directivos de la Iglesia Contrarreformista nacida del Concilio de Trento. Véase [M-1.2.1] *Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista* .

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
SUBCLASES	M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : VIRTUD (1a) (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.2]

M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista

descripción: en el periodo que abordamos, y especialmente en el contexto español, la concepción moralista de la Pintura encuentra su principal vía de desarrollo y expresión en el marco ideológico impuesto por Trento y la Contrarreforma, con su fuerte acentuación del elemento espiritual y religioso, y su readaptación de los valores clasicistas del Quinientos a las nuevas necesidades persuasivas, propagandísticas y moralizantes de la Iglesia católica. Una concepción que se extenderá al sistema representativo de la pintura a través, sobre todo, del concepto de decoro -reconvertido en una categoría de índole teológico-moral-; a sus funciones, fines y objetivos; y a su propia ejercitación, valorándose su práctica devota y piadosa, y requiriéndose por parte del artífice un *modus vivendi* marcado por la virtud y la adecuación a las exigencias de la ortodoxia católica. Asimismo, este pensamiento contrarreformista de naturaleza religioso-moral intersecta las demás concepciones pictórico-artísticas, matizando, pues, y redefiniendo la concepción humanista -v. [M-1.1]- y la instrumentalista -v. [M-1.3]-. En relación con este marco, consúltense también los tipos específicos establecidos (v. *subclases*).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.2 Moralismo pictórico o concepto de pintura moral
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA (1b) (Figueroa) CASTIDAD PINTURA (1a) (Pac.) POESÍA (1) ARTE ORATORIA VIRTUD (1b) LETRAS DIVINAS MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.3.3 Borghini M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.3.8 Paleotti M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-3.2 *Pragmateia* sagrada TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEOLÓGICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación) CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)

	TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.2.1]

M-1.3 Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental

descripción: concepción instrumental y funcionalista de la Pintura; la pintura concebida, pues, no como un fin en sí mismo, sino como medio o instrumento para alcanzar determinados objetivos. Véanse en el campo *subclases* las distintas concepciones pictóricas que en este sentido hemos detectado en los discursos analizados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
SUBCLASES	M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-1.3.2 Pintura utilitaria
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARQUITECTURA (1) (Pac.) ESCULTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) PINTURA (1a) (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES DE INSTRUMENTALIZACIÓN
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3]

M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística

descripción: la pintura concebida con fines propagandísticos, elegíacos y persuasivos, al servicio de los poderes establecidos: monarquía y religión.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.3 Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental
SUBCLASES	M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : POESÍA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria

	M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3.1]

M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica

descripción: la pintura concebida como instrumento para enseñar, educar o edificar, en clara vinculación con el humanismo pictórico y la influencia que ejerce en este contexto la concepción ejemplarizante de hecho poético característica de la doctrina aristotélica. Véase en el campo *subclases* los tipos específicos establecidos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística
SUBCLASES	M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : POESÍA (1) PINTURA (1a) (Pac.) SIETE ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3.1.1]

M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética

descripción: concepción de la pintura como sermón visual, esto es, el didactismo persuasivo y la función retórica de la imagen al servicio de la institución eclesiástica contrarreformista, que instrumentaliza dicha imagen para los fines evangelizadores y espiritualistas proclamados por el Concilio de Trento. Se asocia a las claves formales e ideológicas de lo que hemos llamado pintura retórica afectivo-sensorial -v. [M-1.1.1.3.2]- y se destina sobre todo al estamento social y cultural más bajo.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTE ORATORIA CASTIDAD VIRTUD (1b) NOTICIA (2) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) VISTA (1) (Pac.) VISTA (1) (Car.) LETRAS DIVINAS PINTURA (1b) (Figueroa) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial T-3.2 *Pragmateia* sagrada M-2.1.3.2 Marco de la Teología TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación) CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEOLÓGICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3.1.1.1]

M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa

descripción: concepción retoricista por la que la pintura se concibe como instrumento para preservar la memoria tanto de individuos como de acontecimientos históricos, convenientemente idealizados y elogiados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTES LIBERALES MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*

	M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación) CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3.1.1.2]

M-1.3.2 Pintura utilitaria

descripción: la pintura como instrumento y actividad para cubrir necesidades práctico-materiales. Aunque con alguna que otra alusión en los discursos analizados, su presencia en ellos es breve y circunstancial, como corresponde a tratados que buscan, entre otras cosas, legitimar el estatuto teórico-científico de la pintura, así como su condición liberal, amparándose en la nobleza y dignidad de sus fines.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.3 Instrumentalismo pictórico o concepto de pintura instrumental
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.3.2]

M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura

descripción: la concepción de la pintura como una actividad económico-mercantil y, en consecuencia, la consideración de sus productos como mercancías, esto es, como bienes de consumo con un valor de cambio. Las actividades económicas del pintor se encuentran íntimamente vinculadas a la posesión de una tienda como prolongación del taller, donde comercia con sus productos, y también a su contratación por parte de clientes, particulares o colectivos, para los que trabaja en un encargo concreto y a cambio de un salario mejor o peor remunerado. Dentro de este contexto, hay que considerar igualmente toda la problemática generada en relación con el pago de las alcabalas, cuya exención se constituye en una reivindicación constante por parte de los pintores, y que configura la vertiente socioeconómica, más pragmática, de esa defensa teórica y práctica que se lleva a cabo en torno a la naturaleza liberal de la pintura. Al respecto, véase el registro [M-3.2.1] *Defensa de la pintura*.

Para las cuestiones de tipo socioeconómico que tienen una influencia efectiva en el ámbito de la pintura durante el periodo que consideramos, véanse los marcos de teorización relacionados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : FACILIDAD (2c) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-3.2 Marcos socioeconómicos M-3.3.1 Taller-gremio M-2.1.3.5 Marco jurídico M-3.2.1 Defensa de la pintura TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.4]

M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura

descripción: en relación con esta concepción pictórica, véase el marco [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARQUITECTURA (1) (Pac.) ANATOMÍA (1) PERSPECTIVA (1) LETRAS HUMANAS ARTE ORATORIA FILOSOFÍA NATURAL HISTORIA (1) POESÍA (1) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARQUITECTURA (1) (Car.) RAZÓN (2) (Pac.) PINTURA (1a) (Car.) MANERA (1) ENTENDIMIENTO (1) INGENIO (2) PRÁCTICA (2b) FACILIDAD (2c) ESCULTURA (1) (Car.) PRUDENCIA (2) ARTE (5) ERUDICIÓN (1) DESTREZA (1b) FACILIDAD (1b) (Pac.) DEBUXO (4) (Pac.) RAZÓN (2) (Car.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora

	M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.5]

M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)

descripción: categoría en la que se codifican las diversas concepciones en torno al artífice, pintor o artista, que funcionan como base y fundamento de la teorización o desarrollo doctrinal que se lleva a cabo. Los tipos específicos establecidos (véase *subclases*) no constituyen categorías excluyentes, sino que éstas se entrecruzan en los discursos, a veces con una clara y explícita intención conciliadora y ecléctica.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1 Concepciones pictórico-artísticas
SUBCLASES	M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MELANCOLÍA (2) MELANCOLÍA (1) DESTREZA (1a) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.1.3.3 Marco de la Medicina T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6]

M-1.6.1 Concepto de pintor erudito

descripción: la concepción del sujeto-creador asociada al marco ideológico del humanismo, en virtud de la cual se propugna un modelo de artista poseedor de una cultura exhaustiva y universal, que no se circunscribe al conocimiento específico de su disciplina artística. Es la idea, pues, del artífice intelectual y culto, que trasciende, ennobleciéndola, la condición del artífice-artesano vinculada al oficio y al taller.

No obstante, en el periodo seiscentista, y según se desprende de los discursos analizados, esta idea del conocimiento exhaustivo y universal que debe poseer el artífice, aunque se mantiene como ideal y como tópico de los presupuestos teóricos-artísticos, se atempera en función de la realidad sociocultural en la que viven nuestros autores y en virtud también de la especialización que el conocimiento empieza a experimentar a partir del seiscientos. Así pues, la erudición se entiende, fundamentalmente, en relación con el conocimiento amplio y profundo que el artífice posee de lo que compete a su propio ámbito de especialidad, y el pintor erudito es el experto conocedor de las cuestiones teórico-doctrinales de su disciplina y facultad.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : GEOMETRÍA ANATOMÍA (1) INVENCIÓN (2) ARITMÉTICA NOTICIA (2) MATEMÁTICAS PERSPECTIVA (1) PROPORCIÓN (1) LETRAS HUMANAS FILOSOFÍA NATURAL HISTORIA (1) POESÍA (1) ENTENDIMIENTO (1) ERUDICIÓN (1) CAUDAL (2b) (Pac.) CIENCIAS NATURALES CIENCIAS MATEMÁTICAS MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.3.2 Academia (marco) M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.1]

M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano

descripción: la concepción del sujeto-creador asociada al marco ideológico de la Contrarreforma y a la concepción moralista de la pintura. La idea del pintor cristiano, como sujeto singular respecto del *pintor gentil* viene dada, fundamentalmente, por los objetivos a los que orienta su pintura, determinados y adecuados a los intereses propagandísticos y catequéticos de la Iglesia contrarreformista, así como a sus preceptos de decencia, honestidad y decoro; y por el modo de vida que se le presupone, adecuado igualmente a los hábitos comportamentales que exige la ortodoxia católica. En relación con este modus vivendi y sus implicaciones, consúltese el registro conceptual virtud (1b).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
SUBCLASES	M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : VIRTUD (1b) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) CASTIDAD MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.2]

M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito

descripción: concepto en el que convergen el modelo de pintor erudito, asociado al marco ideológico del humanismo y del liberalismo pictórico, y la idea del pintor cristiano, vinculada al contexto de la Contrarreforma y a su concepción moralista de la pintura; esto es, el conocimiento exhaustivo, profundo y universal que se le presupone al pintor erudito adecuado a las exigencias intelectuales que la pintura sagrada demanda, sobre todo en relación con las cuestiones de decoro y la necesaria conformación de la imagen figurativa con la verdad de la ortodoxia, del dogma católico y de la narración bíblica. En relación con este marco, consúltense también los registros conceptuales [M-1.6.1] *Concepto de pintor erudito* y [M-1.6.2] *Concepto de pintor cristiano*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA (1b) (Figueroa) LETRAS DIVINAS ARTE ORATORIA MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.2.1]

M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido

descripción: si nos atenemos a los discursos analizados, podemos decir que en esta concepción confluyen el pensamiento humanista, con su estimación del saber y del conocimiento, y el pensamiento de raigambre manierista, que supravalora la necesidad de afianzar la calidad y el nivel formativo de los artífices. Asimismo, se propugna una formación integral, esto es, intelectual, preceptiva o doctrinal, estético-crítica, poético-cultural y práctica.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PERSPECTIVA (1) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) NATURAL (2) INGENIO (4) INCLINACIÓN (2) ERUDICIÓN (1) AFICIÓN (Pac.) POESÍA (1) HISTORIA (1) FILOSOFÍA NATURAL ARTE ORATORIA ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) PROPORCIÓN (1) INSTINTO MATEMÁTICAS GEOMETRÍA ARITMÉTICA CIENCIAS MATEMÁTICAS ANATOMÍA (1) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) INGENIO (3) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.)

	DEBUXO (4) (Pac.) FACILIDAD (2c) ELECCIÓN (1b) MANERA (1) LETRAS HUMANAS CAUDAL (2b) (Pac.) TEMPERAMENTO TALENTO (1) NATURAL DE PINTORES PRÁCTICA (2b) FACILIDAD (2b) DESTREZA (1b) NOTICIA (2) FUROR POÉTICO JUICIO (1b) RAZÓN (2) (Pac.) INVENCIÓN (2) ELECCIÓN (1a) CAUDAL (2a) (met.) FACILIDAD (1b) (Pac.) JUICIO (2) RAZÓN (2) (Car.) ARTE (5) MEMORIA (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) MEMORIA (Car.) MAESTRÍA (1) PRESTEZA (1b) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) INGENIO (2) PRUDENCIA (2) IMAGINATIVA (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-3.3.2 Academia (marco) M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.3]

M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional

descripción: concepto de pintor en el que confluyen la idea del artífice competente, instruido y formado, conocedor de las cuestiones teórico-doctrinales y técnicas pertenecientes a su facultad artística, y, asimismo, el tipo de artista que trabaja racional y metódicamente, aplicando la preceptiva propia de su disciplina, quedando, pues, la individualidad, la subjetividad y la originalidad creativa subordinadas o condicionadas por estos criterios.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MATEMÁTICAS RAZÓN (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) INSTINTO POTENCIAS DEL ALMA (Car.) DEBUXO (4) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) PERSPECTIVA (1) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) MANERA (1) ANATOMÍA (1) CIENCIAS MATEMÁTICAS ARITMÉTICA GEOMETRÍA IMAGINACIÓN (1) (Pac.) ARTES PROPORCIÓN (1) escuela del colorido (1b) (Car.) ARTE (5) FACILIDAD (2c) FACILIDAD (2b) INGENIO (3) MAESTRÍA (1) DILIGENCIA (1) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) IDEA (1) (Pac.) JUICIO (2) RAZÓN (2) (Car.) MEMORIA (Pac.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) ENTENDIMIENTO (1) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) MEMORIA (Car.) FACILIDAD (1b) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-2.4.1.1 Marco florentino-romano
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.4]

M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral

descripción: el concepto de pintor que se vincula a la convicción de que la condición artística constituye un don natural e innato, no mensurable ni explicable racionalmente, y en la que, por tanto, la formación y el aprendizaje constituyen valores secundarios. Desde esta perspectiva, el artista crea llevado por su instinto y sus inclinaciones, de una manera intuitiva, ajeno, pues, a cualquier preceptiva o normativa establecida. Aunque es el concepto de artista que más puramente se adecua a la idea del genio creativo e inspirado, en el periodo que consideramos, si bien se defiende la necesidad de una cierta predisposición natural, el margen de libertad y subjetividad que implica esta idea de pintor no resulta compatible con la creencia firme en la existencia de una manera buena y verdadera y de unos criterios de actuación y de valoración universalmente válidos, que exigen un aprendizaje y formación del gusto, y a los que se debe ajustar el propio ejercicio creativo.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : AFICIÓN (Pac.) NATURAL DE PINTORES INGENIO (4) FUROR POÉTICO INCLINACIÓN (2) NATURAL (2) MANERA DE CARAVAGGIO INSTINTO MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.3 Marco de la Medicina T-5 Teoría sobre la creación artística M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-1.6.5]

M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento, doctrinas, etc., que funcionan como marco o contexto teórico en el ejercicio de reflexión artística, comportando, en consecuencia, una influencia efectiva sobre la construcción teórico-nocional que se lleva a cabo, sobre el alcance semántico de los conceptos que se formulan y sobre la esfera significativa de los términos que se utilizan. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	MARCOS DE TEORIZACIÓN
SUBCLASES	M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales M-2.4 Marcos geográfico-culturales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2]

M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento, doctrinas, etc., asociadas de otros ámbitos del conocimiento ajenos al del dominio de las artes propiamente dicho, y que se utilizan para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictórico-artísticos. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales
SUBCLASES	M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1]

M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad

descripción: teorías, doctrinas, argumentaciones, etc., propias del pensamiento de la Antigüedad grecolatina, reactualizadas, reinterpretadas y reutilizadas para fundamentar o apoyar la problemática artística del momento.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : TEMPERAMENTO ANTIGÜEDAD (1b) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.)

	ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) PINTURA (1a) (Gal.) PLÁSTICA (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) TEMPERAMENTO SATURNINO ARTES MECÁNICAS MELANCOLÍA (1) MELANCOLÍA (2) ARTE (5) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la adumbración (Atenágoras) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) FUROR POÉTICO GEOMETRÍA ESCULTURA (1) (Car.) PINTURA (1a) (Pac.) POESÍA (1) ARTE DEL VACIAR ARTE FIGULAR ESCULTURA (1) (Pac.) ARTE ORATORIA PROPORCIÓN (1) PERSPECTIVA (1) ARITMÉTICA MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS CONCEPTOS PLATÓNICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA) HELENISMOS LATINISMOS CULTISMOS LÉXICOS ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.1]

M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media

descripción: teorías, doctrinas, argumentaciones, etc., propias del pensamiento medieval, reactualizadas, reinterpretadas y reutilizadas para fundamentar o apoyar la problemática artística del momento.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ESCULTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) PINTURA (1a) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) SIETE ARTES LIBERALES ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (G. Ríos) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.2]

M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento pertenecientes a otras disciplinas que son utilizadas para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Sin obviar la incidencia de otros marcos, son los ámbitos de la Filosofía, de la Retórica-Oratoria y de la Teología los que constituyen la terna principal que confluye en la explicación e interpretación del hecho pictórico durante el periodo que consideramos. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1 Sistemas de pensamiento, doctrinas y corrientes ideológicas asociadas
SUBCLASES	M-2.1.3.1 Marco de las disciplinas humanísticas M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-2.1.3.5 Marco jurídico

RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METATEÓRICOS ASOCIADOS PRÉSTAMOS CONCEPTUALES CONCEPTOS METAFÓRICOS CONCEPTOS REFORMULADOS C-3.1.2 Préstamos conceptuales según el proceso de conceptualización C-3.1.1 Préstamos conceptuales según la procedencia o componente semántico-nocional CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METAFORIZADOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : PRÉSTAMOS TERMINOLÓGICOS DISCIPLINARES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3]

M-2.1.3.1 Marco de las disciplinas humanísticas

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento, pertenecientes al ámbito de las disciplinas humanísticas, y que se utilizan para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
SUBCLASES	M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : HISTORIA (1) LETRAS HUMANAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.1]

M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento pertenecientes al ámbito de la Filosofía en sus diferentes vertientes (Psicología, Ética, Metafísica, etc.) utilizadas para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Téngase en cuenta que por lo que respecta a los marcos aristotélico y platónico, éstos pueden confluir -de manera consciente o inconsciente- en la interpretación de los aspectos relacionados con el hecho pictórico-artístico, sintetizándose y fundiéndose los dos sistemas de pensamiento sin que se advierta contradicción en ello . En cualquier caso, es el marco aristotélico, y especialmente según su reformulación tomista y escolástica, el que predomina durante todo el periodo seiscentista en España.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.1 Marco de las disciplinas humanísticas
SUBCLASES	M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : INCLINACIÓN (2) IMAGINACIÓN (1) (Med.) ARTES ENTENDIMIENTO (1) ANIMO (Vs.) INGENIO (4) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) TEMPERAMENTO IMAGINACIÓN (1) (Pac.) MELANCOLÍA (1) HUMOR AFICIÓN (Pac.) NATURAL (2) MELANCOLÍA (2) NATURAL DE PINTORES TEMPERAMENTO SATURNINO ALMA (2) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) JUICIO (2) VISTA (1) (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) MEMORIA (Pac.) INGENIO (3) RAZÓN (2) (Pac.) ALMA (2) (Pac.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-5 Teoría sobre la creación artística T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) T-2 Teoría de la nobleza pictórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS CATEGORÍAS DEFINICIONALES CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS FILOSÓFICOS TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.1.1]

M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico

descripción: el pensamiento filosófico aristotélico, en sus diferentes vertientes (Psicología, Ética, Metafísica, etc.), utilizado para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Téngase en cuenta que por lo que respecta a los marcos aristotélico y platónico, éstos pueden confluir -de manera consciente o inconsciente- en la interpretación de los aspectos relacionados con el hecho pictórico-artístico, sintetizándose y fundiéndose los dos sistemas de pensamiento sin que se advierta contradicción en ello . En cualquier caso, es el marco aristotélico, y especialmente según su reformulación tomista y escolástica, el que predomina durante todo el periodo seiscentista en España.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA (3a) ANIMO (Vs.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) PINTURA (1a) (Pac.) MANERA (3b) MANERA (3ba) MELANCOLÍA (1) ARTES POESÍA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.1.1.1]

M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico

descripción: el pensamiento filosófico de Platón, en sus distintas vertientes (Ética, Psicología, etc.), utilizado para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Asimismo, incluimos también en este marco las reformulaciones que el neoplatonismo, en sus diversas manifestaciones a lo largo del devenir histórico, ha planteando sobre el pensamiento original platónico. Téngase en cuenta, además, que por lo que respecta a los marcos aristotélico y platónico, éstos pueden confluir -de manera consciente o inconsciente- en la interpretación de los aspectos relacionados con el hecho pictórico-artístico, sintetizándose y

fundiéndose los dos sistemas de pensamiento sin que se advierta contradicción en ello . En cualquier caso, es el marco aristotélico, y especialmente según su reformulación tomista y escolástica, el que predomina durante todo el periodo seiscentista en España.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MELANCOLÍA (2) TEMPERAMENTO TEMPERAMENTO SATURNINO FUROR POÉTICO MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad T-5 Teoría sobre la creación artística TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS PLATÓNICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.1.1.2]

M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento pertenecientes al ámbito de la Retórica y Oratoria que se utilizan para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. Junto con el filosófico y el teológico, constituye uno de los ámbitos de conocimiento más importantes en la conformación de la epistemología y del vocabulario pictórico-artístico. En el periodo que consideramos, se relaciona, fundamentalmente, con el todavía vigente humanismo; la doctrina del *Ut Pictura Poesis*, que transvasa y adecua los conceptos y principios de la Retórica a la especificidad del hecho artístico; la concepción, pues, retórica y retoricista de la pintura, además de la reutilización de índole religioso-moral que la Iglesia Contrarreformista -sobre todo el sector jesuítico- lleva a cabo de estos presupuestos para sus fines persuasivos y catequéticos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.1 Marco de las disciplinas humanísticas
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA (3bc) MANERA (3b) INVENCIÓN (2) ARTES LIBERALES MANERA (3bb) POESÍA (1) MANERA (3a) ARTE ORATORIA BUENA MANERA (2) ELECCIÓN (1b) NOTICIA (2) MANERA (3) (macroconcepto)

	BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA (3ba) CAUDAL (2b) (Pac.) PINTURA (1a) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.1.2]

M-2.1.3.2 Marco de la Teología

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas y sistemas de pensamiento pertenecientes al ámbito de la Teología que se utilizan para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. La incidencia del marco de la Teología en el ámbito pictórico durante el periodo que consideramos, claramente vinculado al contexto ideológico impuesto por la Contrarreforma, se puede establecer en relación con dos puntos de vista, fundamentalmente: **a)** la construcción teológica del concepto de pintura, esto es, la definición de la pintura o del hecho pictórico en su globalidad en términos teológico-morales; y **b)** la codificación de pautas y directrices que guíen la conformación de la imagen pictórica de manera adecuada para la propaganda catequética, el adoctrinamiento y la defensa del dogma católico frente a los ataques reformistas, todo ello canalizado, a su vez, a través del concepto de decoro, reconvertido en una categoría de índole religioso-moral.

Desde el punto de vista doctrinal e ideológico, predominan dos corrientes de pensamiento por lo que a fundamentación artística se refiere: **a)** el escolasticismo, al que se recurre para la explicación y justificación teórica de las cuestiones pictórico-artísticas controvertidas, asumiendo un carácter más abstracto y especulativo dentro de los márgenes que permite la tendencia pragmática e inmediata propia de los discursos españoles; y **b)** el jesuitismo, orientado en mayor medida a la justificación teórico-doctrinal del instrumentalismo pictórico, dictando, asimismo, las directrices convenientes para la consecución de los fines persuasivos y catequéticos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
SUBCLASES	M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.1.3.2.2 Jesuitismo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : CASTIDAD T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada PINTURA (1a) (Pac.) ARTES LIBERALES VIRTUD (1b) LETRAS DIVINAS MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) T-3.2 *Pragmateia* sagrada TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación) CONCEPTOS TEOLÓGICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.2]

M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico

descripción: el pensamiento aristotélico-tomista o escolástico utilizado para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictóricos. En la España del primer tercio del siglo XVII, es la corriente de pensamiento predominante en la explicación del hecho pictórico-artístico, tanto desde el punto de vista filosófico como religioso-moral. En relación con esta categoría, consúltese también el registro [M-2.1.3.2] *Marco de la Teología*. Asimismo, véanse los marcos de teorización relacionados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.2 Marco de la Teología
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) PINTURA (1a) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) PINTURA (1a) (Car.)

	ARTES REPRESENTATIVAS IMAGINACIÓN (1) (Mel.) JUICIO (2) (Mel.) SENTIDO COMÚN (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) VOLUNTAD (Mel.) ESCULTURA (1) (Pac.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) ALMA (1) (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SENTIDO COMÚN (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) IMAGINATIVA (Car.) MEMORIA (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Mel.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) MODO DE LA NATURALEZA POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-5 Teoría sobre la creación artística T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-2.2.1.1 *Mímesis* (A). Imitación de la Natura Naturans M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS (reformulación) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.2.1]

M-2.1.3.2.2 Jesuitismo

descripción: reactualización y readaptación de los presupuestos clásicos quinientistas a la nueva situación espiritual del siglo XVII surgida al calor de Trento y la Contrarreforma, que circunscribe el universo pictórico-artístico a una función retórica-persuasiva y catequética primordial . Sobre todo, se propugna la utilización de los recursos de la pintura verosímil; la proximidad afectiva del naturalismo seiscentista; la legibilidad y credibilidad de la imagen apoyada en presupuestos retoricistas y en la propia conformación naturalista, etc.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3.2 Marco de la Teología
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : LETRAS DIVINAS MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética

	M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEOLÓGICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.2.2]

M-2.1.3.3 Marco de la Medicina

descripción: el conocimiento y las doctrinas del ámbito de la Medicina utilizadas para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictórico-artísticos. En el periodo que se analiza y en los discursos tratados, esta confluencia con el campo de la Medicina se relaciona fundamentalmente con las especulaciones acerca de la naturaleza pisco-espiritual de los artistas y sobre la condición artística en sí misma. También se deja entrever en las reflexiones en torno a las maneras o estilos individuales, en la medida en que nuestros autores asumen una explicación psicológica y fisiológica de la personalidad artística, claramente influida por Lomazzo.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ANATOMÍA (1) TEMPERAMENTO SATURNINO TEMPERAMENTO MELANCOLÍA (1) HUMOR MELANCOLÍA (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS MÉDICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.3]

M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas

descripción: el conocimiento y las doctrinas del ámbito de las disciplinas científico-matemáticas utilizado para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictórico-artísticos.

El marco de las matemáticas, pese a la devaluación que la construcción de la imagen en estos términos estrictos experimenta durante el siglo XVI -idea que también se deja traslucir en los tratados de nuestros autores-, mantiene, no obstante, su vigencia en los discursos españoles analizados, canalizándose, fundamentalmente, a través de la geometría, las proporciones y la perspectiva, componentes fundamentales de la pintura -en el caso de F. Pacheco, por ejemplo, constituyen partes consustanciales del sistema pictórico que él formula-, e integrándose en el corpus de preceptos que el artífice debe aprender y aplicar. Además, son estas reglas y preceptos de naturaleza científico-matemática las que, debido a su condición objetiva y demostrable, garantizan con mayor certeza la corrección del resultado final . Cfr.: "Además que ella tiene ciertas conclusiones , que prueba con principios mediatos e inmediatos: mediatos, porque las cantidades, tamaños y proporciones tocantes a la simetría de las cosas las toma de la Matemática y otras artes [...]" (*Arte...*, p. 78).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PROPORCIÓN (1) CIENCIAS MATEMÁTICAS ARITMÉTICA GEOMETRÍA PERSPECTIVA (1) MATEMÁTICAS MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-3.3.2 Academia (marco) T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-3.2.1 Defensa de la pintura T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.4]

M-2.1.3.5 Marco jurídico

descripción: el conocimiento y las doctrinas del ámbito del Derecho utilizadas para fundamentar el desarrollo teórico, la argumentación doctrinal y la formulación de los conceptos pictórico-artísticos. La presencia del ámbito jurídico y del Derecho en el dominio de la pintura durante el periodo abordado se relaciona, fundamentalmente, con el tema de su defensa y las reivindicaciones económicas y jurídicas que ésta lleva aparejadas, construyéndose discursos -como los de Juan de Butrón y Gutiérrez de los Ríos- que fundamentan desde este punto de vista dichas reivindicaciones, así como la naturaleza liberal y noble de la pintura, condición de las mismas. Por su parte, hay que considerar también, aunque no ya desde un punto de vista estrictamente teórico, su incidencia en

relación con las cuestiones legales implicadas en los litigios corporativos o gremiales que tienen lugar en esta época; además de las cuestiones relativas a contrataciones, transacciones mercantiles y comerciales, etc.; esto es, todo lo que conforma la vertiente administrativa, socioeconómica y mercantilista de la pintura.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.1.3 Marcos disciplinares asociados
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES LIBERALES (G. Ríos) OFICIO (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.3.2 Academia (marco) M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-3.2.1 Defensa de la pintura M-2.4.2 España M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-1.2 Teoría metadisciplinar TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.1.3.5]

M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura

descripción: categoría en la que se codifican las diversas corrientes ideológicas, sistemas de pensamiento y doctrinas pictórico-artísticas que funcionan como marco o contexto de la reflexión teórica, ejerciendo, en consecuencia, una influencia efectiva sobre el propio desarrollo doctrinal, sobre el alcance semántico de los conceptos que se formulan y sobre la esfera significativa de los términos que se utilizan. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales
SUBCLASES	M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare* M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno POLEMICA-DIBUJO-COLOR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2]

M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica

descripción: categoría en la que se codifican las diversas maneras en las que se entiende, define y describe el concepto de imitación pictórico-artística, tanto en lo que respecta a la relación entre la pintura y la naturaleza, en cuanto principal objeto de imitación; como en lo que concierne a la condición -mental o empírico-sensorial, apriorística o conformada, mediatizada o aséptica, etc.- de la imagen que se imita. Constituye la principal doctrina pictórico-artística de la Edad Moderna; todos los teóricos reflexionan sobre esta cuestión, en buena medida porque se encuentra unida consustancialmente a la definición misma de pintura, de ahí que reflexionar sobre la pintura sea, en cierto modo, reflexionar sobre la naturaleza y condición de la imitación pictórica.

Esta reflexión sobre la *mímesis* genera, a su vez, una serie de dialécticas -a veces no advertidas, otras sólo intuidas y en ocasiones abiertamente establecidas desde la propia reflexión teórica- que se mantienen durante todo este periodo, con mayor o menor grado de tensión o conflicto. Así, podemos sistematizar una serie de controversias o debates -v. el campo *subclases* del registro [M-2.2.1.2]-, aunque precisando dos cuestiones: **a)** en primer lugar, que se dan interrelacionadas en la realidad de los discursos teórico-doctrinales -nosotros sólo hemos pretendido codificarlas con el objetivo de clarificar del mejor modo posible cómo influye y se resuelve ideológicamente este marco-; y **b)** en segundo lugar, que las actitudes no son ni unilaterales, ni homogéneas, y a veces ni siquiera globalmente coherentes, dando lugar en no pocas ocasiones a proposiciones contradictorias. Asimismo, mientras que ciertos teóricos se alinean a favor de alguno de los polos de la dialéctica, procediendo a su defensa y legitimación, otros intentan llegar a una síntesis conciliadora a fin de eludir la inevitable tensión intrínseca, pero sin dejar de adolecer también de contradicciones internas .

Por lo que respecta a los discursos analizados, debido al carácter ecléctico por el que se definen -muy especialmente el de F. Pacheco-, y en conexión, a su vez, con la función compilatoria, enciclopédica y divulgativa que asumen, las diversas maneras de entender la *mímesis* pictórica confluyen en dichos discursos, aunque nuestros autores se decanten claramente por una opción concreta y formulen una propuesta propia al respecto. Esta opción no es otra que el tipo de imitación selectiva, correctora e idealizadora característica del clasicismo -v. [M-2.2.1.2.1.2]-, con un componente empírico-sensorial -de procedencia vasariana- más intenso en el caso de F. Pacheco, en cuya doctrina metodológica la naturaleza adquiere un papel bastante significativo como factor inspirador y corrector de la *mímesis*; y con una tendencia más acusada hacia el ideísmo y mentalismo en el caso del discurso de Carducho, en el que las ideas intelectualistas de Zuccaro alcanzan mayor peso.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
SUBCLASES	M-2.2.1.1 *Mímesis* (A). Imitación de la Natura Naturans M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ESCULTURA (1) (Car.) ALMA (2) (Med.) PENSAMIENTO (1) (Med.) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Med.) ARTES REPRESENTATIVAS ESCULTURA (1) (Pac.) PINTURA (1a) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) PINTURA (1a) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) TIEMPO DE GIOTTO MANERA GRIEGA (Ces.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad

	M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS PLATÓNICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1]

M-2.2.1.1 *Mímesis* (A). Imitación de la *Natura Naturans*

descripción: la *mímesis* pictórico-artística se entiende y define como imitación del modo de proceder u operar de la naturaleza en cuanto *natura naturans* o principio agente. Concepción aristotélico-tomista reactualizada fundamentalmente a partir del manierismo de Lomazzo y Zuccaro, y que tiene plena vigencia en los discursos españoles. Este planteamiento se complementa, a su vez, con el que concibe la *mímesis* pictórica como imitación de la naturaleza en cuanto *natura naturata*, es decir, como cosa creada o realidad empírico-material externa a la propia imagen pictórica. De hecho, ambos planteamientos convergen en la definición de la pintura y en la sistematización de la actividad pictórico-artística. Al respecto, véase el registro [M-2.2.1.2] *Mímesis(B). Imitación de la natura naturata* y sus categorías específicas. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MODO DE LA NATURALEZA MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.1]

M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la *Natura naturata*

descripción: la *mímesis* pictórico-artística se concibe y define como la imitación de la naturaleza en cuanto "natura naturata", esto es, en cuanto cosa creada o realidad empírico-material externa a la propia imagen pictórica. En consecuencia, la naturaleza, así entendida, se constituye en objeto principal de la imitación y en motivo prestigiado de la representación figurativa. Este planteamiento se complementa, a su vez, con el que concibe la *mímesis* pictórica como imitación de la naturaleza en cuanto *natura naturans*, o lo que es lo mismo, como imitación del modo de proceder u operar de la naturaleza en cuanto principio activo o agente. De hecho, ambos planteamientos convergen en la definición de la pintura y en la sistematización de la actividad pictórico-artística. Al respecto, véase el registro [M-2.2.1.1] *Mímesis (A). Imitación de la Natura naturans*.

Asimismo, bajo este marco se desarrollan diversas dialécticas, que van jalonando el decurso teórico-artístico, y en las que se encuentran implicadas diferentes concepciones en torno a este modo de entender la *mímesis* pictórica. Véanse las que hemos registrado en el campo *subclases*. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica
SUBCLASES	M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3 Construcción del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2]

M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento

descripción: polémica y controversia establecida entre la concepción de la pintura como imitación directa y literal de la realidad, representación fiel de su objeto; y la pintura como perfeccionamiento y embellecimiento de dicha realidad. En el contexto de esta dialéctica se resuelve, asimismo, el debate entre el naturalismo *realista* seiscentista y el idealismo clasicista heredado del Quinientos. Véase en el campo *subclases* los polos fundamentales de esta dialéctica. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA DE CARAVAGGIO ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1]

M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética

descripción: concepción de la pintura como representación fiel de la realidad. Esta concepción es, asimismo, objeto de distintas formulaciones y diferentes evaluaciones críticas a lo largo del proceso de teorización pictórico-artística (véase el campo *subclases*). Durante el seiscientos, la imitación fiel implica, además, la observación directa del natural. Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.1] *Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento
SUBCLASES	M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-2.2.1.2.1.1.2 Pintura mecanicista M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quatroccentista) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1.1]

M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo)

descripción: concepción de la pintura, desarrollada fundamentalmente por Leonardo, según la cual ésta se entiende como un conocimiento en sí mismo científico, esto es, expresión lo más exacta y rigurosa posible de la realidad natural, obtenida a través de su observación empírico-material directa, y de su estudio racional y especulativo. Asimismo, esta concepción leonardesca se complementa con la idea de la limitación imitativa de la pintura respecto de la naturaleza, sólo capaz de reproducirla o igualarla, pero no de superarla -v. [M-2.2.1.2.2.1] *La pintura como copia imperfecta o limitada*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : INMAGINATIVA (Leo.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.2.1 *Mímesis* (3). Imperfección o limitación imitativa M-2.3.6 Leonardo M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1.1.1]

M-2.2.1.2.1.1.2 Pintura mecanicista

descripción: concepción desprestigiada, peyorativa y en ocasiones descalificante de la imitación pictórica, según la cual ésta se entiende como simple copia mecánica, transposición directa y literal de la realidad empírico-material que se tiene delante. La condición cualitativamente inferior que se le atribuye a este tipo de pintura en el contexto que consideramos se explica, por una parte, en el marco ideológico que conforma la concepción intelectualista y erudita de la pintura -v. [M-1.1.1] *Concepción de la pintura intelectualista y erudita*-, que deviene del humanismo renacentista; por otra, y en conexión con lo anterior, en el marco del liberalismo y su consideración de la actividad pictórica como ejercicio fundamentalmente intelectual, especulativo y racional; finalmente, en relación con la preeminencia que en los discursos teóricos asume la concepción idealista, selectiva y correctora de la *mímesis*, como mejor vía en la que se resuelven los presupuestos de intelectualismo, racionalidad y especulación.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.1] *Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : IMITACIÓN (2b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1.1.2]

M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista

descripción: en relación con la postura y la valoración teórico-crítica que en los discursos analizados se adopta frente a la corriente naturalista seiscentista, consúltese el registro manera de Caravaggio en la sección 4.4.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.1] *Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA DE CARAVAGGIO IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1.1.3]

M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2). Pintura correctora, selectiva e idealizadora

descripción: concepción de la *mímesis* pictórica según la cual ésta se entiende como medio e instrumento para corregir y embellecer la naturaleza objeto de imitación, a partir de un proceso idealizador, que se puede plantear desde un punto de vista puramente empírico, esto es, utilizando como instrumentos correctores los propios mecanismos racionalizadores e idealizantes vinculados a los preceptos artísticos de diverso carácter -científico-matemáticos, estético-expresivos, etc.-; o bien, desde un punto de vista especulativo y mental, en el que la idea o concepto -de distinta procedencia y naturaleza- se constituye en el instrumento corrector. Asimismo, puede resolverse mediante un proceso selectivo, de raigambre aristotélica; mediante un proceso sintético y abstractivo, o mediante la transposición material de esa Idea interna, apriorística e inmaterial, que, a la manera platónica, el artista contempla introspectivamente en su mente.

Según lo expuesto, y bajo el marco [M-2.2.1.2.2] *Dialéctica (2). Naturaleza vs arte*, es esta la concepción pictórica en la que se afirma que la pintura no sólo puede emular la actividad creadora de la Naturaleza agente, o reflejar y reproducir la realidad natural, sino también superar y perfeccionar -precisamente a través de dicha actividad correctora e idealizadora- ambas vertientes de la *mímesis*.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.1] *Dialéctica (1). Literalidad vs perfeccionamiento*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MATEMÁTICAS JUICIO (2) MANERA (1) ELECCIÓN (1a) JUICIO (1b) INVENCIÓN (2) IMITACIÓN (2c) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) CAUDAL (2a) (met.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) PERSPECTIVA (1) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) GEOMETRÍA ANTIGÜEDAD (1b) ARITMÉTICA CIENCIAS MATEMÁTICAS DEBUXO (4) (Pac.) GRECIA (1) ROMA (1) ARTE (5) ELECCIÓN (1b) ENTENDIMIENTO (1) MEMORIA (Pac.) JUICIO (2) (Mel.) PROPORCIÓN (1) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) PRUDENCIA (2) DILIGENCIA (1) (Pac.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) BUENA MANERA (4) MANERA (3bc) BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA (3bb) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) MODO ACABADO escuela del colorido (1b) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) IDEA (1) (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) RAZÓN (2) (Car.) VISUM (Al.) VISTA (1) (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) MEMORIA (Car.) INGENIO (3) IMAGINATIVA (Car.) RAZÓN (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) IDEA (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico

	M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.2.2] CÓDIGO : [M-2.2.1.2.1.2]

M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2). Naturaleza vs arte

descripción: polémica y debate establecido en torno a la capacidad que se le reconoce al arte -y en particular a la pintura- para superar o no a la naturaleza en su actividad imitativa y reproductora. Véase en el campo *subclases* los polos fundamentales de esta dialéctica. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.1.2.2.1 *Mímesis* (3). Imperfección o limitación imitativa
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-1.3 Construcción del concepto de pintura M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.2]

M-2.2.1.2.2.1 *Mímesis* (3). Imperfección o limitación imitativa

descripción: la pintura como copia imperfecta o limitada. Concepción de la *mímesis* pictórica según la cual se entiende que la pintura puede reflejar la realidad, igualándola incluso, pero nunca superar a la naturaleza, ni en su quehacer creativo como principio agente, ni en lo que concierne a la propia conformación de la cosa creada. Esta concepción deriva, entre otras influencias, del pensamiento medieval, que define la naturaleza como creación divina.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) T-1.3 Construcción del concepto de pintura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.2.1]

M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3). Objeto vs sujeto

descripción: debate en torno a la naturaleza y procedencia de la imagen que sirve de modelo a la representación pictórica: esto es, una imagen sensorial que deviene del objeto o una imagen mental, producida, conformada o simplemente existente en el sujeto. En este marco, más que en ninguna otra de las dialécticas reseñadas, las posturas tienden a ser ambivalentes, ya que el sensorialismo empírico, por ejemplo, puede comportar una reconfiguración mental posterior del objeto o una reconstrucción de la imagen pictórica según ideas adquiridas previamente; y el ideísmo o mentalismo puede valerse de la percepción sensible como medio para reactualizar o clarificar -al modo de Zuccaro - la imagen interna que se tiene. En cualquier caso, lo que aquí se codifica es la procedencia originaria de dicha imagen, y en consecuencia cómo se entiende su naturaleza y en qué términos se establece su relación con el sujeto -externa o interna-. Al respecto, véanse en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas. Asimismo, este debate también se plantea en relación con las reflexiones acerca de la belleza y de la legitimidad de la idea que sirve de modelo a la representación pictórica. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : INVENCIÓN (2) VISTA (1) (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ALMA (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) IDEA (1) (Pac.) ENTENDIMIENTO (1)

	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.3]

M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4). Visualismo o sensorialismo empírico

descripción: concepción de la imitación artística, en virtud de la cual se entiende que la representación pictórica deriva de la observación y percepción directa del objeto, aunque ésta sea susceptible de una idealización, transformación y embellecimiento posterior. Es el planteamiento de carácter empírico, sensible e inmediato, característico del Quattrocento, que se prolonga -aunque reformulado- en ciertas propuestas quinientistas, como la de Vasari, y que conformará nuevamente la teoría del idealismo clasicista del siglo XVII.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.3] *Dialéctica (3). Objeto vs sujeto*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : JUICIO (1b) ELECCIÓN (1a) CAUDAL (2a) (met.) VISUM (Al.) MEMORIA (Pac.) ANIMO (Vs.) ELECCIÓN (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quatroccentista) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.3.1]

M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5). Interiorismo o ideísmo

descripción: concepción de la imitación artística, en virtud de la cual se le confiere un lugar predominante a la imagen o idea mental (interior) del objeto, generalmente entendida como independiente de la impresión sensorial, cuya existencia y naturaleza se justifica de diversa manera -inmanente, trascendente, etc.-, y que se constituye en el auténtico objeto de la *mímesis*. A su vez, esta idea mental es la que funciona como mecanismo corrector e idealizante de la representación pictórica. Es el planteamiento mentalista y trascendente característico del Manierismo.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.3] *Dialéctica (3). Objeto vs sujeto*. Asimismo, véanse en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto
SUBCLASES	M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : RAZÓN (2) (Car.) MEMORIA (Car.) JUICIO (2) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.2 Marco teórico de la Edad Media M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.3.2]

M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro)

descripción: la Idea se considera un concepto cognitivo general -no específicamente artístico-, sin precedencia empírica previa, y que ha sido colocado en el sujeto por designio divino. Se trata, por tanto, de una idea apriorística y metafísica, legitimada como tal precisamente por su procedencia divina, y que puede ser clarificada en la conciencia del individuo a través de la percepción de las cosas sensibles.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.3] *Dialéctica (3). Objeto vs sujeto*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ENTENDIMIENTO (2) (Car.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) PINTURA (1a) (Car.) ALMA (1) (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) IDEA (1) (Car.) SENTIDO COMÚN (Mel.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) IMAGINATIVA (Car.) SENTIDO COMÚN (Car.) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Mel.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.1 *Mímesis* (A). Imitación de la Natura Naturans M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico T-5 Teoría sobre la creación artística M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.3.13 Zuccaro TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.3.2.1]

M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo

descripción: la Idea de la Belleza, sin precedencia empírica previa, habita en el espíritu del artista como emanación de la Idea suprema de la Belleza, que se encuentra en la misma divinidad. A través de esta Idea interna dada e innata, el sujeto reconoce la belleza en las cosas naturales, a partir de un proceso neoplatonizante de depuración intelectual y elevación metafísico-espiritual, que trasciende la materialidad del objeto y lo contempla mentalmente en su perfecta esencia primigenia. Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.2.3] *Dialéctica (3). Objeto vs sujeto.*

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.3.7 Lomazzo M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.3.2.2]

M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4). Naturaleza vs Manera

descripción: debate establecido entre la imitación pictórica llevada a cabo a partir de la visualización directa del natural o a partir de obras artísticas precedentes. En consecuencia, la representación pictórica aparece en este último caso mediatizada por la manera de otros artífices o adaptada conscientemente a ella, según la práctica del *dipingere di maniera*.

Resulta un marco muy significativo en España, y en especial en el contexto sevillano, donde la costumbre de copiar estampas como instrumento de la práctica artística estaba plenamente generalizada en los talleres, siendo el propio Pacheco uno de sus principales practicantes. No obstante, también en este marco encontramos posturas ambivalentes y eclécticas, que parten, de hecho, del primer teórico de la maniera y del Manierismo, Vasari. Vasari ya crítica el exceso de amaneramiento que observa en diversos autores, puesto que, en su opinión, éste sólo conduce a una repetición empobrecedora, estéril y paralizante. Vasari se decanta por una postura dual y ecléctica, claramente academicista: estudiar la manera al mismo tiempo que las cosas naturales, y esta es la misma metodología formativa y el mismo proceso de creación pictórico-artística que se propugna en el *Arte de la Pintura* -pese a la práctica artística del propio Pacheco- y también en los *Diálogos* de Carducho, aunque la naturaleza tenga en este último discurso menos peso específico que en el del autor andaluz. Es precisamente esta circunstancia uno de los aspectos en los que se manifiesta el desfase que puede advertirse entre el Pacheco pintor y el Pacheco teórico.

Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*. Véanse también en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6) Imitación del natural M-2.2.1.2.4.2 *Mímesis* (7) Imitación de la manera
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA (3ba) MANERA (3b) MANERA (3a) MANERA (3) (macroconcepto) MEMORIA (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) MANERA DE CARAVAGGIO MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.4]

M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6). Imitación del natural

descripción: concepción de la *mímesis* pictórica, en virtud de la cual ésta se lleva a cabo a partir de la visualización directa del natural, y no de obras artísticas precedentes. Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.4] *Dialéctica (4). Naturaleza vs manera*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : VISUM (Al.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.4.1]

M-2.2.1.2.4.2 *Mímesis* (7). Imitación de la manera

descripción: concepción de la *mímesis* pictórica, en virtud de la cual ésta se lleva a cabo a partir de obras artísticas precedentes, de modo que la representación resultante se encontrará mediatizada por la manera de otros artífices o adaptada conscientemente a ella.

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica* y [M-2.2.1.4] *Dialéctica (4). Naturaleza vs manera.*

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.4.2]

M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad

descripción: categoría en la que se codifican las diversas maneras de entender y llevar a cabo la imitación pictórica, en función de su grado de adecuación y semejanza con la realidad natural. También consideramos, en este sentido, su grado de aproximación a la realidad histórica.

Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*. Asimismo, véanse en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.5 Controversia dibujo-color T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.5]

M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante

descripción: la representación pictórica entendida y ejecutada como engaño visual, ilusión óptica y apariencia de realidad; tiene una importancia significativa en el periodo que consideramos, tanto desde el punto de vista práctico como desde el punto de vista teórico.

En los discursos analizados, este ilusionismo pictórico -legitimado y fundamentado en los mitos de la antigüedad clásica relativos a las pinturas engañosas de Apeles y de Zeuxis-, funciona entre otras cosas como criterio de evaluación crítica, positivo y encomiástico, que ensalza tanto la capacidad, ingeniosidad y dominio técnico que posee el artífice para llevar a cabo la representación pictórica con tal grado de similitud, como la propia obra que se resuelve de este modo. En cuanto tal categoría calificativa, también funciona como criterio ara establecer la superioridad jerárquica entre las artes.

Por su parte, la ambigüedad que este tipo de pintura ilusionística genera entre los términos de lo real y lo pictórico da lugar a que también bajo este marco se planteen las cuestiones relativas a la relación que mantiene la pintura con las categorías de verdad y falsedad; una especulación de carácter más filosófico, que en los discursos españoles, aunque presente, sólo asume un carácter circunstancial, en consonancia con su vocación hacia lo pragmático e inmediato. Así, por ejemplo, se afirma que la pintura es más verdadera que otras artes porque representa con más semejanza la verdad, identificándose aquí verdad con la realidad natural e histórica; pero que, al mismo tiempo, es falsa, en la medida en que no es en sí verdad, sino engaño visual, confluyendo en este sentido las categorías de lo falso y de lo engañoso. Pareceres y anotaciones, pues, traídos al hilo del discurso, pero sin entrar en debates o especulaciones filosóficas de mayor calado al respecto. Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ANTIGÜEDAD (1b) MODO ACABADO MANERA VALIENTE (Pac.) GRECIA (1) PERSPECTIVA (1) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) INGENIO (2) ARTIFICIO (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.5.1]

M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9). Pintura verosímil y conveniente

descripción: la imagen pictórica entendida y ejecutada como reflejo verosímil y, por tanto, creíble de la realidad natural e histórica que representa. Esta verosimilitud y credibilidad se plantea tanto en lo que concierne a la representación figurativa propiamente dicha, esto es, a la semejanza o parecido visual, como al tipo de acontecimiento representado, actitudes, afectos, etc., de ahí la importancia que el concepto retórico del decoro, en cuanto adecuación apropiada y conveniente a la calidad y naturaleza de lo representado, asume bajo este marco.

Asimismo, la pintura ilusionística y semejante que se codifica en el registro [M-2.2.1.2.5.1] se suele postular como instrumento de este tipo de *mímesis*, ya que, en lo que tiene de engaño visual y apariencia de realidad, contribuye a alcanzar esa credibilidad de la pintura verosímil. Por eso, en ocasiones, ambos conceptos suelen encontrarse unidos en el discurso.

Además, a partir de la idea aristotélico-horaciana de la verosimilitud poética, este tipo de pintura también se conecta con la *mímesis* correctora e idealizadora -v. [M-2.2.1.2.1.2] *Mímesis (2). Pintura correctora, selectiva e idealizadora*-, en la medida en que se propugna un perfeccionamiento de la realidad con fines didácticos, ejemplarizantes y moralizantes, base, a su vez, de la dialéctica entre lo verídico o cierto -empírica e históricamente- y lo verosímil o conveniente, que también encontramos en este periodo en general y en los discursos analizados en particular, junto con el debate entre verdad y falsedad aludido en el marco de la pintura ilusionística (v.)

La importancia de este tipo de imitación pictórica también se conecta con la instrumentalización que la Iglesia Contrarreformista -y especialmente el sector jesuítico- va a llevar a cabo de esta verosimilitud y parecido visual para sus fines catequéticos y propagandísticos. La legibilidad de la imagen que procura este tipo de representación hará de la imitación verosímil y semejante uno de los recursos más eficaces para explotar la vía emocional-persuasiva de la imagen retórica, y, en consecuencia, uno de los medios más convenientes para la conformación de la pintura retórico-persuasiva catequética -v. [M-1.3.1.1.1]

Para más información sobre este marco, consúltense los registros [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MODO BUSCADO MANERA VALIENTE (Pac.) TIEMPO DE GIOTTO PERSPECTIVA (1) ANATOMÍA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial M-1.2 Moralismo pictórico o concepto de pintura moral M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.5.2]

M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5). Naturalismo vs esteticismo

descripción: disyuntiva que se establece entre la posibilidad de llevar a cabo la imitación del natural sin embellecimientos o cualidades estéticas añadidas, tal cual ésta se manifiesta (relación con el naturalismo seiscentista), y la posibilidad de sublimar y embellecer dicha imitación mediante la estetización de la imagen. Una estetización que procedería, no sólo del embellecimiento de lo propiamente figurativo, corrigiendo los defectos del natural, sino también de la propia ejecución de la obra, dotándola de un tipo de hermosura más inaprensible vinculada a la gracia personal de la manera y a la elegancia del estilo. En función, pues, de esta disyuntiva, que como sucede con otros marcos también en ocasiones nos da muestra de su ambivalencia, hemos establecido dos categorías, que son las que se registran en el campo *subclases*. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*. Véanse también en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
SUBCLASES	M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico

RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA (3bc) MANERA (3ba) MANERA (3) (macroconcepto) MODO ACABADO ACADEMIA DE VENECIA MANERA SUAVE (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.6]

M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10). Esteticismo pictórico

descripción: concepción que entiende la *mímesis* pictórica como un ejercicio de sublimación y embellecimiento del natural a través de la estetización de la imagen. Una estetización que procedería, no sólo del perfeccionamiento de lo propiamente figurativo, corrigiendo los defectos del natural, sino también de la propia ejecución de la obra, dotándola de un tipo de hermosura más inaprensible vinculada a la gracia personal de la manera y a la elegancia del estilo. No obstante, y como ocurre con otros marcos, en ocasiones esta concepción converge en síntesis ecléctica con el pensamiento contrario, el que hemos codificado como *naturalismo pictórico* -v. [M-2.2.1.2.6.2]-.

Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*. Véanse también en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA FLAMENCA (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MANERA GENTIL BUENA MANERA (2) MODO BUSCADO HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) BUENA MANERA (3) (Pac.) ARTE (6) FACILIDAD (2a) MANERA DELICADA (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.6.1]

M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11). Naturalismo pictórico

descripción: concepción que entiende la *mímesis* pictórica como la plasmación tal cual de la realidad natural que sirve como modelo figurativo, sin embellecimientos, perfeccionamientos o cualidades estéticas sobreañadidas. No obstante, y como ocurre con otros marcos, en ocasiones esta concepción converge en síntesis ecléctica con el pensamiento contrario, el que hemos codificado como *esteticismo pictórico* -v. [M-2.2.1.2.6.1]-. Para más información sobre este marco, consúltese el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis pictórica*. Véanse también en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : TIEMPO DE GIOTTO MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.1.2.6.2]

M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica

descripción: doctrina pictórica, asociada al pensamiento manierista, en la que se postula la naturaleza adquisitiva del arte, esto es, la convicción firme de que las artes en general y la pintura en particular pueden enseñarse y aprenderse a partir de una preceptiva codificada y reglada, que además adopta un carácter universal, dogmático y normativo, independientemente de que se asuma que el sujeto necesita, además, de una predisposición o inclinación natural hacia lo artístico. Esta normativización y reglamentación pictórica se puede enfocar -y de hecho así aparece en los discursos analizados- desde una doble perspectiva:

a) la doctrina y ejercicio de la pintura como susceptible de enseñanza y aprendizaje a través de una serie de reglas, preceptos y normas de carácter más o menos dogmático, sistematizadas con distinto grado de rigurosidad, y establecidas fundamentalmente a partir de las experiencias artísticas previas tenidas como buenas y verdaderas. Esta convicción es la que se constituye en el fundamento de la teoría académica y, en nuestro contexto particular, la que explica la sistematización pedagógica que con tanto interés desarrolla F. Pacheco en su discurso (*Arte*..., pp. 265-276), en un claro intento de reconvertir el sistema tradicional del taller al nuevo académico. Existe una indudable conexión entre esta idea y esa búsqueda de prestigio y de reconocimiento intelectual y social que protagonizan los artífices, y que subyace, a su vez, a las reivindicaciones sobre la condición liberal de la pintura y al propio pensamiento humanista. Efectivamente, un conocimiento elevado y erudito como demandaba y prestigiaba el humanismo pictórico -v. [M-1.1]- , un ejercicio intelectual y racional basado, entre otras cosas, en la adecuada aplicación de unas reglas y preceptos, necesita de formación y aprendizaje, y por tanto de un adecuado sistema didáctico. En cualquier caso, la problemática es mucho más compleja, y otra serie de factores concurren también en la casuística particular que explica el interés por lo académico y por la sistematización pedagógica que encontramos en los tratados analizados. Al respecto, véase al marco [M-3.3.2] *Academia*;

b) la posibilidad de someter el ejercicio pictórico -y la actividad artística en general- a unas normas y reglas, previamente establecidas, sancionadas y consensuadas como verdaderas, legítimas y buenas, y a unos criterios estéticos de carácter dogmático y prescriptivo, deducidos a partir del estudio de las obras de los grandes maestros (antiguos y modernos), y que funcionan como mecanismos reguladores, mediatizadores y homogeneizadores de la creatividad artística. En definitiva, la base del academicismo.

Pues bien, estas dos perspectivas -que no dejan de estar interconectadas- generan a su vez una serie de dialécticas, presentes en los discursos analizados con distinto grado de explicitación, y que son las que aparecen listadas en el campo *subclases*. Por lo que concierne al planteamiento de estas dialécticas, véase lo dicho en el registro [M-2.2.1] *Doctrina de la mímesis*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
SUBCLASES	M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA (3bc) MANERA EN EL DIBUJO ARTES LIBERALES PINTURA (1a) (Pac.) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) PINTURA (1f) MANERA FLAMENCA (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) CIENCIAS MATEMÁTICAS BUENA MANERA (2) MATEMÁTICAS PERSPECTIVA (1) PROPORCIÓN (1) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) CAUDAL (2b) (Pac.) PRESTEZA (1b) (Pac.) ERUDICIÓN (1) FACILIDAD (1b) (Pac.) PRUDENCIA (2) ARTE (5) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) MANERA (1) GEOMETRÍA NOTICIA (2) DESTREZA (1b) JUICIO (1b) ELECCIÓN (1a) ELECCIÓN (1b) DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS CAUDAL (2a) (met.) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (Pac.) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA EN EL COLORIDO escuela del colorido (1b) (Car.) ANATOMÍA (1) escuela de la especulación científica (Car.)

	JUICIO (2) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MANERA (3b) MANERA (3ba) MANERA (3bb) BUENA MANERA (3) (Pac.) ESCUELA (2) BUENA MANERA (4) MALA MANERA (1a) MODO DE LA NATURALEZA PINTURA PRÁCTICA (Car.) MEMORIA (Car.) RAZÓN (2) (Car.) MEMORIA (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) MODO DEL BASÁN ARTES ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INGENIO (3) RAZÓN (2) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-3.3.2 Academia (marco) M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2].

M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística

descripción: la postura ideológica que defiende el sentido individualista del artista se opone y enfrenta a la generalidad que implica todo proceso de normativización académica y adecuación a una manera considerada como buena y perfecta. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA (1) MANERA (3bb) MANERA (3b) ESCUELA (2) MANERA (3ba) MANERA (3a) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) AFICIÓN (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) NATURAL (2) BUENA MANERA (4) MALA MANERA (1a) JUICIO (1b) INGENIO (4) BUENA MANERA (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.1]

M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad

descripción: la objetividad inherente a las reglas y normas, que caracterizan la concepción académica de la pintura y la doctrina que apuesta por su reglamentación y normativización, se opone y cuestiona la subjetividad creativa, personal e individual del artífice. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : BUENA MANERA (2) RAZÓN (2) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.2]

M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo

descripción: la acción reguladora de la preceptiva y la intermediación de unos criterios estéticos de carácter dogmático se opone a la imitación directa del natural -v. [M-2.2.1.2.4.1] *Imitación del natural*-, esto es, a su contemplación libre de ideas preconcebidas o criterios mediatizadores. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ENTENDIMIENTO (2) (Car.) MANERA DE CARAVAGGIO MANERA (3bb) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) RAZÓN (2) (Pac.) MEMORIA (Car.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6) Imitación del natural M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.3]

M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa

descripción: la reglamentación inherente a la preeminencia que se le confiere a los preceptos y a las normas en el marco de esta doctrina pictórica cuestiona e interfiere en la prerrogativa que poseen los artífices de hacer uso de su libertad creativa. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : IMAGINACIÓN (1) (Pac.) NATURAL DE PINTORES INGENIO (2) ELECCIÓN (1b) INVENCIÓN (2)

	FACILIDAD (2c) AFICIÓN (Pac.) INCLINACIÓN (2) INGENIO (4) TEMPERAMENTO FACILIDAD (1b) (Pac.) PRESTEZA (1b) (Pac.) NATURAL (2) RAZÓN (2) (Pac.) MANERA DE CARAVAGGIO PRÁCTICA (2b) ARTE (5) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) INGENIO (3) IMAGINATIVA (Car.) JUICIO (1b) BUENA MANERA (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-3.3.2 Academia (marco)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.4]

M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad

descripción: la racionalidad de unos conocimientos adquiridos, y la profesionalidad (competencia) de una disciplina bien aprendida y correctamente ejercida se enfrenta a la concepción ideológica que apuesta por el genio poético, la supremacía del talento natural y el sentido intuitivo e innato de la creación artística. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica
SUBCLASES	M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ALMA (2) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) NATURAL (2) TALENTO (1) MANERA DE CARAVAGGIO RAZÓN (2) (Pac.) IMAGINATIVA (Car.) INGENIO (3) DILIGENCIA (1) (Pac.) PRESTEZA (1b) (Pac.) INGENIO (2) PRUDENCIA (2) ARTE (5)

	NATURAL DE PINTORES POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) FUROR POÉTICO MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad M-2.1.3.3 Marco de la Medicina T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-3.3.2 Academia (marco) M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.5]

M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida

descripción: el carácter de disciplina aprendida y adquirida que la doctrina académica y normativa defiende, según la cual la condición artística se explica en función de un proceso formativo y educativo previo, se enfrenta a la postura ideológica que cree en el carácter intrínseco y connatural de dicha condición artística, en virtud de las capacidades innatas de los artífices. Véase el marco general en el que se desarrolla esta dialéctica en el registro [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : NATURAL DE PINTORES FACILIDAD (1b) (Pac.) TEMPERAMENTO SATURNINO TEMPERAMENTO TALENTO (1) NATURAL (2) INGENIO (4) PRÁCTICA (2b) INCLINACIÓN (2) INSTINTO AFICIÓN (Pac.) MANERA (1) ALMA (2) (Pac.) MANERA DE CARAVAGGIO INGENIO (3) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) INGENIO (2) PRUDENCIA (2) ARTE (5) JUICIO (1b) HUMOR MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido

	M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.1.3.3 Marco de la Medicina T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-3.3.2 Academia (marco) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-4 Teoría sobre el sujeto-creador TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS MÉDICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.2.6]

M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*

descripción: readaptación de la máxima horaciana *Ut Pictura Poesis*, por la cual se identifica a la Pintura con la Poesía, con la consiguiente asimilación y transvase de sus presupuestos nocionales. Se tata, en realidad, de la construcción y desarrollo de todo un sistema teórico que, vinculado a la concepción humanista de la pintura y a su pretensión de constituirla en una disciplina liberal de pleno derecho, busca transferir a esta facultad pictórica los principios teóricos y los conceptos propios y específicos de la Poesía, tomando como base fundamentalmente las Poéticas de Aristóteles y Horacio.

Si atendemos a los marcos de teorización asociados, podemos comprobar el amplio espectro de influencia que alcanza esta doctrina durante el periodo considerado, y en particular en los discursos analizados. Especialmente hay que destacar su confluencia con la ideología contrarreformista y la instrumentalización retórico-persuasiva de la imagen que ésta propugna; así como su vinculación con la *mímesis* verosímil y conveniente -v. [M-2.2.1.2.5.2]-, y, en consecuencia, su influencia efectiva en la *pragmateia* o metodología teórica que codifica las pautas de actuación, construcción y elaboración de la imagen pictórica.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTES LIBERALES INVENCIÓN (2) CAUDAL (2b) (Pac.) NOTICIA (2) ELECCIÓN (1b) LETRAS (1a) ARTE ORATORIA LETRAS HUMANAS ERUDICIÓN (1) HISTORIA (1) POESÍA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico

	M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-3.2.1 Defensa de la pintura M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-1.1.1.3.1 Pintura retórico-intelectualista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2 Teoría metadisciplinar M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.3]

M-2.2.4 Doctrina del *Docere et Delectare*

descripción: reutilización de la máxima horaciana, según la cual el placer sensorial se utiliza como instrumento para los fines didácticos y persuasivos de la pintura. Busca, pues, el deleite sensorial, pero instrumentalizándolo. En consecuencia, confluye con el concepto de pintura retórico-persuasiva y catequética -v. [M-1.3.1.1.1]-

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARTE ORATORIA ARTES LIBERALES MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística M-1.1.1.3.3 Retórica de la forma M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS RETÓRICOS (RETÓRICA-ORATORIA)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.4]

M-2.2.5 Controversia dibujo-color

descripción: uno de los debates principales que, remontándose a los inicios del Renacimiento, recorre todo el siglo XVII. Se trata de la polémica entablada entre la corriente ideológica que defiende el color y los valores cromático-sensoriales, liderada por el marco veneciano y su apuesta por una pintura sensorialista, y la corriente que otorga la primacía jerárquica al dibujo, representada fundamentalmente por el marco florentino-romano, en conexión asimismo con su opción por una pintura más intelectualista. En consecuencia, la controversia dibujo-color enfrenta, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, dos concepciones diferentes de la pintura, que atañen tanto a la conformación de la imagen, como al ejercicio pictórico propiamente dicho.

Por lo que respecta al contexto español, esta controversia se canaliza, sobre todo, en el debate que se entabla entre la pintura a borrón o de manchas, caracterizada por utilizar el tipo de pincelada suelta, ágil, cromática y texturial de la escuela veneciana, y la pintura acabada y perfilada, que potencia, entre otros, los valores estéticos del linealismo dibujístico. Los registros conceptuales pintura a borrón (1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2) (sección 4.4.) analizan la presencia de esta problemática en los discursos analizados de Carducho y Pacheco. Remitimos, pues, a éstos, para una mejor comprensión de su complejidad y circunstancias.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA DE DOMINICO GRECO FACILIDAD (2b) ARTES DEL DIBUJO (Car.) FACILIDAD (2a) DEBUXO (4) (Pac.) FACILIDAD (2c) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) MANERA DE CORREGIO MANERA DE TICIANO VISTA (1) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) ACADEMIA DE VENECIA escuela del colorido (1b) (Car.) escuela de la especulación científica (Car.) MODO ACABADO MODO DEL BASÁN MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-2.4.1.2 Marco veneciano T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.5]

M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura

descripción: polémica característica del contexto español del siglo XVII que enfrenta los pareceres de los teóricos de la arquitectura y de la pintura en relación con la preeminencia de cada una de estas disciplinas. Así, ciertos teóricos de la pintura, entre los que se encuentran Butrón y F. Pacheco, defienden la superioridad del arte pictórico frente a la opinión más generalizada -tanto en España como en Italia- que otorga dicha supremacía a la arquitectura. Según afirma Hellwig (1998, p. 172), esta controversia teórica tiene un sustento pragmático del que no están exentas las connotaciones socioeconómicas y los litigios profesionales -v. [3.2.2] *Corporativismo y litigios profesionales* -: "[...] a lo largo del siglo se fue perfilando en la corte madrileña una tendencia por la que los pintores-arquitectos y los escultores-arquitectos expulsaban a los verdaderos arquitectos de sus puestos de maestros mayores", sobre todo amparándose en el dominio del dibujo que los primeros poseían respecto de estos últimos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.4.2.1 Madrid y su corte (marco) M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-2.4.2 España T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.2 Teoría metadisciplinar
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.6]

M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno

descripción: debate y polémica entre la postura que otorga la primacía y la superioridad estética a las manifestaciones artísticas de la antigüedad clásica, y la que cree en su superación por parte de los nuevos tiempos modernos. Tanto Carducho como Pacheco se decantan por la superioridad de la modernidad artística, en consonancia con el modelo historiográfico vasariano que adoptan en sus discursos, y que había establecido teóricamente la suma perfección en la *terza età* y concretamente en la figura de Miguel Ángel. Un análisis más detallado de esta cuestión, así como de la posición que ocupa Miguel Ángel en todo este contexto, se encuentra en los registros conceptuales Nuestra edad y Tercera Edad de la Pintura Moderna (Car.) (sección 4.4.)

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.2 Marcos artísticos. Teorías y doctrinas sobre la pintura
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) CONTEMPORÁNEO (Car.) MODERNO (1a) ANTIGUO (1b)

	ANTIGÜEDAD (1b) ANTIGUO (1a) AQUEL TIEMPO (1b) NUESTRA EDAD TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.2.7]

M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales

descripción: categoría en la que se codifican aquellos sistemas doctrinales identificados con autores concretos y particulares, generalmente asociados a esquemas ideológicos y formulaciones nocionales determinadas, y que funcionan como marcos o contextos teóricos de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo nuestros autores.

Este tipo de categoría se explica y justifica si atendemos a una de las características principales de la teoría artística en el periodo analizado: su individualización. No existen escuelas de pensamiento que generen un sistema doctrinal y epistemológico articulado, coherente y homogéneo, pese a que a veces encontremos inevitables similitudes, influencias y claras dependencias de unos desarrollos respecto de otros. Pero, por lo general, el teórico acomete su obra de manera individual e independiente, conformando un universo doctrinal propio y autónomo, aunque engarzado en el marco ideológico-cultural general. Así pues, pensamos que cada contexto discursivo particular puede ser considerado como un microsistema en sí mismo, con distinto grado de consistencia o coherencia, según los casos.

Precisemos también que, si bien esta categoría la entendemos desde un punto de vista amplio y general, por lo que respecta a la construcción de este tesauro y al desarrollo de este trabajo de investigación, nos hemos limitado a registrar aquellos sistemas de pensamiento -no españoles- que tienen una influencia efectiva y explícita en los discursos analizados, de manera que a través de esta categoría también podemos conocer y analizar el conjunto de doctrinas y de sistemas ideológicos que conforman el contexto metateórico y el intertexto discursivo de dichos tratados.

Precisemos también que, si bien esta categoría la entendemos desde un punto de vista amplio y general, por lo que respecta a la construcción de este tesauro y al desarrollo de este trabajo de investigación, nos hemos limitado a registrar aquellos sistemas de pensamiento -o españoles- que tienen una influencia efectiva y explícita en los discursos analizados, de manera que a través de esta categoría también podemos conocer y analizar el conjunto de doctrinas y de sistemas ideológicos que conforman el contexto metateórico y el intertexto discursivo de dichos tratados.

Según podemos observar, no hay apenas novedades al respecto: predominio casi absoluto de la teoría italiana, ecléctica además, puesto que se cita por igual a teóricos del Quattrocento como del Cincuecento, y en el caso de F. Pacheco, a autores florentino-romanos y venecianos. Con todo, la filiación teórica de nuestros autores se decanta hacia las doctrinas del último tercio del siglo XVI, esto es, hacia el manierismo, y más que hacia el manierismo, hacia el academicismo, especialmente de Lomazzo y Vasari, que confluye ya con un nuevo idealismo clasicista y con la reactualización del papel de la naturaleza, especialmente evidente en el discurso de F. Pacheco. Asimismo, encontramos también concesiones a Durero, sobre todo en lo relativo a las proporciones, a van Mander y a los teóricos vinculados al moralismo contrarreformista.

En cualquier caso, la combinación de todos ellos en un mismo tratado es indicativa de ese eclecticismo doctrinal y teórico predominante en el período que abordamos, en consonancia, igualmente, con la función enciclopédica y divulgativa de estos discursos. Sobre todo por lo que respecta al *Arte de la Pintura* de F. Pacheco, resulta difícil hablar de unilateralidad ideológica en lo concerniente al sistema de pensamiento que se expone y a las influencias que se asumen de Italia. Carducho, aunque también recurre a diversas fuentes, se encuentra sin embargo más estricta y rígidamente apegado a las doctrinas intelectualistas del marco florentino-romano y a las ideas de Lomazzo y Zuccaro.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales
SUBCLASES	M-2.3.1 Alberti M-2.3.10 Van Mander M-2.3.11 Varchi M-2.3.12 Vasari M-2.3.13 Zuccaro M-2.3.2 Armenini M-2.3.3 Borghini M-2.3.4 Dolce M-2.3.5 Durero M-2.3.6 Leonardo M-2.3.7 Lomazzo M-2.3.8 Paleotti M-2.3.9 Pino
RELACIONES	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS CONCEPTOS EQUIVALENTES C-7 CONCEPTOS SEGÚN SU CORRESPONDENCIA O RELACIÓN SEMÁNTICO-NOCIONAL
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3]

M-2.3.1 Alberti

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Alberti, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.) PERSPECTIVA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quatroccentista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.1]

M-2.3.2 Armenini

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Armenini, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : INVENCIÓN (2) MANERA(1) prontitud de invención (Arm.)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.2]

M-2.3.3 Borghini

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Borghini, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.3]

M-2.3.4 Dolce

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por L. Dolce, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : FACILIDAD (2a) BUENA MANERA (3) (Pac.) MODO BUSCADO MANERA GENTIL MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)

	ELECCIÓN (1b) ELECCIÓN (1a) NUESTRA EDAD VENECIA NOTICIA (2) INVENCIÓN (2) rico de invención JUICIO (1b)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.4]

M-2.3.5 Durero

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por A. Durero, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PROPORCIÓN (1) PERSPECTIVA (1) CIENCIAS MATEMÁTICAS JUICIO (1b) CAUDAL (2a) (met.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quatroccentista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.5]

M-2.3.6 Leonardo

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Leonardo da Vinci, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : VISTA (1) (Pac.) MEMORIA (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) PERSPECTIVA (1) PRÁCTICA (2b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quatroccentista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.6]

M-2.3.7 Lomazzo

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Lomazzo, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PRUDENCIA (2) MODO DE LA NATURALEZA PINTURA (1a) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) PERSPECTIVA (1) GEOMETRÍA MANERA (1) ARITMÉTICA RAZÓN (2) (Pac.) JUICIO (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo M-2.4.1.3 Marco milanés
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.7]

M-2.3.8 Paleotti

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por G. Paleotti, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) PINTURA (1a) (Pac.) SIETE ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES VIRTUD (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista T-3.2 *Pragmateia* sagrada
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.8]

M-2.3.9 Pino

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Pino, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MODO DE LA NATURALEZA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.9]

M-2.3.10 Van Mander

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por van Mander, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.10]

M-2.3.11 Varchi

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por B. Varchi, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : IMAGINACIÓN (1) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ARTES PINTURA (1a) (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) PRÁCTICA (2b)

	INVENCIÓN (2) ARTE (5)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.11]

M-2.3.12 Vasari

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Vasari, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PRÁCTICA (2b) CAUDAL (2a) (met.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) PINTURA (1a) (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) ALMA (2) (Pac.) INVENCIÓN (2) ELECCIÓN (1b) VENECIA ELECCIÓN (1a) JUICIO (1b) MANERA (1) ARQUITECTURA (1) (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) FACILIDAD (2a) PRUDENCIA (2) BUENA MANERA (3) (Pac.) ACADEMIA DE VENECIA MANERA GRIEGA (Ces.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MODO BUSCADO BUENA MANERA (2) VISTA (1) (Pac.) MEMORIA (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) MANERA DE CORREGIO HERMOSA MANERA (4a)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.12]

M-2.3.13 Zuccaro

descripción: el sistema doctrinal desarrollado por Zuccaro, con sus esquemas ideológicos y formulaciones nocionales asociadas, en cuanto marco o contexto teórico de la reflexión pictórico-artística que llevan a cabo los autores de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.3 Marcos teórico-conceptuales individuales
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) PINTURA PRÁCTICA (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.3.13]

M-2.4 Marcos geográfico-culturales

descripción: categoría en la que se codifican los ámbitos geográfico-culturales que poseen, en el periodo analizado, una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2 Tendencias del pensamiento, corrientes ideológicas y doctrinales
SUBCLASES	M-2.4.1 Italia (marco) M-2.4.2 España
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4]

M-2.4.1 Italia (marco)

descripción: Italia, en cuanto ámbito geográfico-cultural que posee en el periodo analizado una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4 Marcos geográfico-culturales
SUBCLASES	M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.4.1.3 Marco milanés
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.1]

M-2.4.1.1 Marco florentino-romano

descripción: el ámbito florentino-romano, en cuanto contexto espacial y cultural que posee en el periodo analizado una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.1 Italia (marco)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : escuela del colorido (1b) (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MATEMÁTICAS GEOMETRÍA ARITMÉTICA VISUM (Al.) ANIMO (Vs.) ARTE (5) DEBUXO (4) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.1.1]

M-2.4.1.2 Marco veneciano

descripción: el ámbito veneciano, en cuanto contexto espacial y cultural que posee en el periodo analizado una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.1 Italia (marco)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ACADEMIA DE VENECIA MODO BUSCADO MANERA DE TICIANO MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)

	BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.1.2]

M-2.4.1.3 Marco milanés

descripción: el ámbito milanés, en cuanto contexto espacial y cultural que posee en el periodo analizado una entidad consistente, distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.1 Italia (marco)
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.3.7 Lomazzo
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.1.3]

M-2.4.2 España

descripción: España, en cuanto contexto espacial y cultural que posee en el periodo analizado una entidad distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Utilizaremos, pues, el marco de teorización *España* para contextualizar aquellos aspectos que forman parte de la especificidad de lo español, y que lo distinguen respecto de otros espacios artísticos. Asimismo, los ámbitos que hemos contemplado bajo esta categoría son aquellos núcleos que se perfilan como los principales centros desde el punto de vista teórico, cada uno con sus propias características y peculiaridades: Madrid, con la figura indiscutible de Carducho y sus seguidores, además de Butrón, Lope de Vega, León Pinelo, etc.; Sevilla, con Pacheco y su círculo, precedido, a su vez, por Céspedes; y Zaragoza, con el más tardío J. Martínez.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4 Marcos geográfico-culturales
SUBCLASES	M-2.4.2.1 Madrid y su corte (marco) M-2.4.2.2 Sevilla (marco) M-2.4.2.3 Zaragoza (marco)
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) MODO ACABADO modo particular de borrones escuela de la especulación científica (Car.) escuela del colorido (1b) (Car.)

	ACADEMIA DE VENECIA PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MANERA DE DOMINICO GRECO MODO DEL BASÁN MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3 Marcos pragmáticos M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura M-2.1.3.5 Marco jurídico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.2]

M-2.4.2.1 Madrid y su corte (marco)

descripción: Madrid y su núcleo cortesano, en cuanto contexto geográfico-cultural que posee en el periodo analizado una entidad distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Desde el punto de vista teórico, destaca la figura indiscutible de Carducho y sus seguidores, además de Butrón, Lope de Vega, León Pinelo, etc.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.2 España
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.2.1]

M-2.4.2.2 Sevilla (marco)

descripción: Sevilla, en cuanto contexto geográfico-cultural que posee en el periodo analizado una entidad distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Desde el punto de vista teórico, destaca la labor dinamizadora de F. Pacheco y su círculo, precedido, a su vez, por el cordobés P. de Céspedes.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.2 España
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ALMA (2) (Med.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) PENSAMIENTO (1) (Med.) ALMA (1) (Mel.) ENTENDIMIENTO (2) (Med.) VISTA (1) (Mel.)

	SENTIDO COMÚN (Mel.) JUICIO (2) (Mel.) IMAGINACIÓN (1) (Med.) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) MANERA DE CORREGIO ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.2.2]

M-2.4.2.3 Zaragoza (marco)

descripción: Zaragoza, en cuanto contexto geográfico-cultural que posee en el periodo analizado una entidad distintiva y diferenciada en lo que respecta a la concepción pictórico-artística y al desarrollo teórico-doctrinal. Desde el punto de vista teórico, destaca la figura de J. Martínez.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-2.4.2 España
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-2.4.2.3]

M-3 Marcos pragmáticos

descripción: englobamos bajo esta categoría los acontecimientos o situaciones históricas, los fenómenos políticos, los hechos coyunturales o inmediatos, las cuestiones de índole socioeconómica, así como los diversos ámbitos o espacios de actividad; en definitiva, todo aquello que constituye el contexto propiamente dicho en el que se desarrolla el ejercicio pictórico en su doble vertiente, teórica y práctica. Este marco se explica en la medida en que cada uno de estos factores son significativos para el desenvolvimiento de dicha actividad pictórica y de su teoría, y en consecuencia para la conformación y evolución de su epistemología y de su terminología.

En este sentido, resulta interesante señalar que, si bien la realidad histórico-social y el contexto pragmático y cultural se encuentran siempre presentes de manera indisociable en cualquier manifestación artística, intelectual, científica o literaria que se lleve a cabo, en España esta influencia se deja sentir de un modo más intenso en lo que concierne a su relación con la teoría. Así, en ciertos aspectos del devenir artístico, teoría, situación social y realidad histórica marchan simultánea y conjuntamente. Además, entre los objetivos de los escritos sobre arte no faltan los fines de carácter político-social y económico, esto es, el deseo y la intención expresa de intervenir mediante la teoría -y de un modo efectivo- en las circunstancias económicas, sociales o históricas que constituyen el marco en el que se desenvuelve la vida de los artistas; circunstancias que son, asimismo, las que generan -entre otras cosas- dicha actividad teórica. Véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	MARCOS DE TEORIZACIÓN
SUBCLASES	M-3.1 Marcos históricos M-3.2 Marcos socioeconómicos M-3.3 Ámbitos de actividad
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.4.2 España
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3]

M-3.1 Marcos históricos

descripción: categoría en la que se clasifican aquellos acontecimientos históricos de diversa naturaleza que adquieren una relevancia singular en lo que respecta al devenir de las artes en su vertiente tanto teórica como práctica. Una relevancia que se explica y justifica, bien por sus efectos o repercusiones materiales, bien por el estado de opinión que generan; bien por el esquema ideológico o de pensamiento que contribuyen a instaurar. En relación con este marco, consúltese también el registro [M-3] *Marcos pragmáticos*. Asimismo, véase en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3 Marcos pragmáticos
SUBCLASES	M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-3.1.2 Declinar y reformismo español
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.1]

M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma

descripción: el Concilio de Trento (1545-1563) y la Contrarreforma en cuanto que acontecimientos históricos que ejercen una influencia efectiva en el desarrollo artístico, tanto teórico como práctico. En relación con esta influencia trentina y contrarreformista, consúltense los marcos de teorización asociados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.1 Marcos históricos
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) LETRAS DIVINAS PINTURA (1b) (Figueroa) POESÍA (1) PINTURA (1a) (Pac.)

	VIRTUD (1b) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) ARTE ORATORIA ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) VISTA (1) (Pac.) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) ALMA (1) (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Mel.) NOTICIA (2) CASTIDAD IMAGINACIÓN (1) (Mel.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-1.1.1.3.2 Pintura retórica afectivo-sensorial TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación) CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS TEOLÓGICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales) TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.1.1]

M-3.1.2 Declinar y reformismo español

descripción: la conciencia del declive político, económico y cultural que experimenta España en el tránsito de un siglo a otro propicia el desarrollo de un estado de opinión crítica ante la difícil situación nacional, que, además, quiere erigirse en una corriente activo-reformadora, planteando soluciones concretas de reforma a fin de remediar en lo posible una situación que cada vez se hace más insostenible. Pues bien, K. Hellwig (1998, pp. 40-35) explica buena parte de las obras sobre arte escritas a partir de 1600 en el contexto de dicho clima general de reforma y transformación, entre cuyas pretensiones de cambio cabe destacar la mejora en la formación de los artistas mediante la fundación de academias -v. [M-3.3.2] *Academia*-; un más activo patrocinio de las artes por parte de la nobleza y del rey, que atempere el excesivo predominio de artistas italianos; y la insistente revocación del carácter artesanal de la pintura en pro de su condición intelectual y liberal -v. [M-3.2.1] *Defensa de la pintura* y [T-2.1] *Teoría de la nobleza pictórica orientada al liberalismo*. En este marco de reforma puede entenderse también la decidida vocación didáctica y formativa que caracteriza los tratados de Carducho y Pacheco, llevados por su deseo de regenerar la calidad pictórico-artística mediante una adecuada instrucción de los artífices, estableciendo criterios y pautas de actuación, y determinando las vías de la Buena Manera.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.1 Marcos históricos
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA A BORRÓN (2) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MODO ACABADO TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) NUESTROS TIEMPOS (1b) DILIGENCIA (1) (Pac.) ERUDICIÓN (1) ARTE (5) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica M-3.2.1 Defensa de la pintura M-3.3.2 Academia (marco) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.1.2]

M-3.2 Marcos socioeconómicos

descripción: categoría en la que se clasifican aquellos factores y aspectos socioeconómicos de diversa naturaleza que adquieren una significación particular en lo que respecta al desarrollo de las artes en su dualidad teórica y práctica. En relación con este marco, consúltese también el registro [M-3] *Marcos pragmáticos*. Véase asimismo en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3 Marcos pragmáticos
SUBCLASES	M-3.2.1 Defensa de la pintura M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : OBJETOS COMERCIALES Y MERCANTILES PICTÓRICOS OBJETOS FINANCIEROS PICTÓRICOS OBJETOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS PICTÓRICOS CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.2]

M-3.2.1 Defensa de la pintura

descripción: con este término nos referimos a las reivindicaciones que se levan a cabo a favor del carácter liberal de la pintura, pero cuando éstas se orienta fundamentalmente a la consecución de beneficios económicos (exención del pago de las alcabalas asignadas a las actividades mecánicas), sociales y jurídicos. Seguimos en este punto las consideraciones de J. Gállego cuando afirma que la cuestión de la liberalidad artística en España asume una formulación e incidencia ligeramente distinta de la que hasta entonces había tenido lugar en Italia. A pesar de que los argumentos aducidos -ya tópicos- son los mismos, se sitúan, sin embargo, en un marco contextual diferente que los redefine. Así, la posición más idealista y desinteresada de los tratadistas italianos se transmuta, en lo que respecta a los tratadistas españoles, en un mayor interés por los aspectos prácticos y materialistas que el tema de la nobleza pictórica lleva anejos . Esta defensa, pues, además de aspirar a la dignificación de la profesión de la Pintura y de sus propios artífices al demandar su paridad -cuando no su superioridad- respecto del resto de las artes liberales, también busca -y en ocasiones principalmente- los beneficios de tipo económico, social y administrativo implícitos en dichas reivindicaciones.

Esta circunstancia se explica si se tienen en cuenta las características socioeconómicas que configuran el marco de desarrollo, ejercicio y producción artística en la España del siglo XVII, determinado, entre otras cosas, por la continuidad de un sistema corporativista y gremial, que empieza a hacer aguas por todas partes pero sin que su ruptura llegue a consumarse, y que perpetúa la consideración social del artista-artesano con sus consiguientes obligaciones económicas.

De este modo, el tema de la nobleza de la Pintura se reformula en España en el tema de la *defensa de la pintura*, utilizando aquí dicho vocablo -no sin intención- en su significación propiamente jurídica, en la medida en que dicha defensa origina un tipo de discurso teórico-artístico desarrollado por juristas y en el que la condición y naturaleza de l´arte pictórica se explica conforme a derecho.

En cualquier caso, esta diatriba no se puede plantear desde un punto de vista únicamente pragmático o materialista. Efectivamente, bajo el marco ideológico que proporciona el humanismo pictórico, en el que se establece, por una parte, la conocida identificación entre saber, conocimiento e intelectualismo; y, por otra, la asociación entre prestigio y elevación socio-cultural, estas reivindicaciones también se explican como parte de ese prurito que busca en el reconocimiento social su propio orgullo personal; muy importante en una sociedad tan estamentaria y jerarquizada como la española seiscentista, en la que el ideal de hidalguía se ha convertido en uno de sus valores fundamentales, al que los artistas no son ajenos.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.2 Marcos socioeconómicos
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA DE VIDRIERAS TRASFLOR ESMALTE ESGRAFIADO (1) POESÍA (1) PINTURA (1e) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ESCULTURA (1) (Pac.) ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) PINTURA MOSAICA CIENCIAS MATEMÁTICAS NIELAR ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS PINTURA (1a) (Pac.)

	MÚSICA GEOMETRÍA PINTURA (1a) (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) TAPICERÍA (1) ARTES Y CIENCIAS PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (1) INGENIO (3) RAZÓN (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) ALMA (2) (Pac.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) MATEMÁTICAS DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS ARITMÉTICA LETRAS (1a) OFICIO (1b) ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) HISTORIA (1) FILOSOFÍA NATURAL LETRAS HUMANAS PROPORCIÓN (1) PERSPECTIVA (1) SIETE ARTES LIBERALES arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura M-2.1.3.5 Marco jurídico M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-3.3.1 Taller-gremio M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS CRITERIOS O ARGUMENTOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.2.1]

M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales

descripción: interferencias y conflictos de competencias entre los gremios y las disciplinas artísticas. El enfrentamiento se establece entre los pintores y arquitectos, por un lado -v. [M-2.2.6] *Controversia pintura versus arquitectura*-; y los pintores y escultores, por otro. Estos conflictos de competencias se recrudecen especialmente en aquellos trabajos en los que resulta difícil deslindar la labor conjunta de pintores y escultores, como ocurre en la policromía de esculturas y retablos, donde la colaboración entre éstos se resuelve muchas veces, además, en pugnas de carácter económico, ya que en este tipo de trabajos los pintores (*imagineros* o *pintores de imágenes*) se encuentran subordinados a los escultores y, en consecuencia, perciben menos salario. De hecho, buena parte de las argumentaciones vertidas en el parangón a favor de la superioridad de la pintura, su mayor utilidad y su diferencia intrínseca

respecto de la escultura, con sus consiguientes formulaciones teóricas, encuentra su explicación en esta coyuntura profesional y socioeconómica .

En este sentido, hay que considerar también la tensión que se produce entre unos gremios que no acaban de independizarse entre sí, y la tendencia a la especialización disciplinar propia del siglo XVII -v. [M-1.1] *Humanismo pictórico-artístico-*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.2 Marcos socioeconómicos
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ESMALTE arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ESCULTURA (1) (Pac.) ARTES LIBERALES NIELAR PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA ESGRAFIADO (1) TRASFLOR ARQUITECTURA (1) (Pac,) DILIGENCIA (1) (Pac.) TAPICERÍA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.5 Marco jurídico M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura M-3.2.1 Defensa de la pintura T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.3 Construcción del concepto de pintura M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura M-3.3.1 Taller-gremio T-1.2 Teoría metadisciplinar TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES DE AFILIACIÓN CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.2.2.]

M-3.3 Ámbitos de actividad

descripción: categoría en la que se clasifican los espacios físicos o materiales en los que se lleva a cabo la actividad pictórica, en la medida en que dichos espacios conllevan una determinada manera de entender y concebir la práctica de la pintura y el arte pictórico en general, de modo que estos ámbitos se encuentran vinculados indefectiblemente a un enfoque ideológico particular en torno al hecho pictórico. No los consideramos, pues, en su mera y simple materialidad física.

Fundamentalmente, estos ámbitos son: el taller, asociado al sistema corporativista y gremial, con su cuestionado proceso de aprendizaje, y caracterizado por un enfoque más pragmático, inmediato y técnico de la actividad pictórica; y la academia, asociada a la concepción intelectual, erudita y liberal de la pintura, en conexión, por tanto, con el pensamiento humanista, y vinculada a la normativización y reglamentación de la enseñanza artística según un sistema didáctico específico.

Esta dualidad adquiere en España unos tintes especialmente dramáticos, ya que, si bien la producción artística se mantiene bajo el sistema gremial, que se prolongará durante todo el siglo XVII, la nueva mentalidad, el nuevo ideal y la nueva imagen del artista que por influencia italiana se instala en España, alejada y ajena a lo artesano, demanda necesariamente otro tipo de estructura, de esquema

de relaciones, de consideraciones sociales, de sistema formativo, etc., que todavía tardará tiempo en asentarse en el contexto español. Para más información sobre estos ámbitos, consúltense en el campo *subclases* las categorías específicas establecidas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3 Marcos pragmáticos
SUBCLASES	M-3.3.1 Taller-gremio M-3.3.2 Academia (marco)
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.3]

M-3.3.1 Taller-gremio

descripción: consideramos aquí el taller en cuanto ámbito específico de la actividad pictórica que conlleva una determinada manera de entender y concebir la práctica de la pintura y el arte pictórico en general. En concreto, se asocia al sistema corporativista y gremial, con su cuestionado proceso de aprendizaje, caracterizándose por un enfoque más pragmático, inmediato y técnico de la actividad pictórica. Su ámbito opuesto es la Academia -v. [M-3.3.2]-.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.3 Ámbitos de actividad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : PINTURA (1f) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES MECÁNICAS OFICIO (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-3.2.1 Defensa de la pintura T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-1.2 Teoría metadisciplinar M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES ARGUMENTALES MATERIAL-ACCIÓN RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER FÍSICO-QUÍMICO
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.3.1]

M-3.3.2 Academia (marco)

descripción: consideramos aquí la academia en cuanto ámbito específico de la actividad y del aprendizaje pictórico que conlleva una determinada manera de entender y concebir la práctica de la pintura y el arte pictórico en general. En concreto, se asocia a la concepción intelectual, erudita y liberal de la pintura, en conexión, por tanto, con el pensamiento humanista, y se vincula a la normativización y reglamentación de la enseñanza artística según un sistema didáctico específico. Su ámbito opuesto es el Taller-gremio -v. [M-3.3.1]-.

La cuestión de la academia en el contexto español, y especialmente en los discursos analizados, se resuelve a partir de una serie de vías fundamentales: **a)** su conexión con el liberalismo pictórico y el pensamiento humanista, que prestigia y potencia los valores intelectuales, cultos y eruditos de la pintura, esto es, aquéllos que se asocian al ámbito de la academia, tanto en su versión más libre e informal, como en la más pedagógica y reglamentada. La vinculación con la academia sitúa a los artistas en el conjunto de los hombres cultos, intelectuales y liberales; **b)** su conexión con las reivindicaciones acerca de la naturaleza disciplinar y doctrinal del arte pictórico, esto es, acerca de su condición como facultad teórico-científica y campo del conocimiento especializado que cuenta con su propio corpus teórico, establecido y sólido; una reivindicación que también explica los tratados -compiladores y sistematizadores del saber pictórico- que se escriben en este periodo y que nosotros abordamos . En este contexto, la constitución de una Academia, que supondría un reconocimiento jurídico implícito y una explícita legitimación institucional, aparece ante los ojos de teóricos y artistas como la sanción definitiva; **c)** su conexión con las reclamaciones de índole socioeconómica comentadas en el registro [M-3.2.1] *Defensa de la pintura*, ya que, la legitimación de la pintura como facultad teórico-científica e intelectual con un corpus doctrinal propio supondría una contribución más a esa desvinculación que se busca del corporativismo gremial y de la desprestigiada condición artesana, con sus cargas económicas y su reputación social asociada ; **d)** la necesidad de una mejora del nivel formativo de los artífices, que redunde en una elevación de su calidad artística, bastante inferior comparada con la de los artistas que llegan del extranjero, a quienes se prefiere contratar para la ejecución de las obras .

Todo ello converge en ese deseo -canalizado a través de diversas tentativas- de reconvertir el sistema corporativista y gremial todavía dominante en la escena artística española al sistema académico, con su estructura formativa, docente e institucional asociada, y su inherente consideración social e intelectual.

Los numerosos marcos de teorización y conceptos que se relacionan con este contexto muestran la importancia que el tema de la academia asume en el ámbito de los discursos españoles.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-3.3 Ámbitos de actividad
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : ARITMÉTICA ESCULTURA (1) (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) FACILIDAD (2c) HISTORIA (1) FILOSOFÍA NATURAL ARTE ORATORIA LETRAS HUMANAS CIENCIAS NATURALES PROPORCIÓN (1) PERSPECTIVA (1) PINTURA (1a) (Car.) MANERA (1) ARQUITECTURA (1) (Car.) CIENCIAS MATEMÁTICAS ANATOMÍA (1) SIETE ARTES LIBERALES

	PINTURA (1a) (Pac.) GEOMETRÍA MÚSICA ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) ARTES LIBERALES LETRAS (1a) DILIGENCIA (1) (Pac.) MATEMÁTICAS INGENIO (3) ARTE (5) ERUDICIÓN (1) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Car.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (1) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) POESÍA (1) IMAGINATIVA (Car.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) RAZÓN (2) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ARTES POTENCIAS DEL ALMA (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.1.3.5 Marco jurídico M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-1.2 Teoría metadisciplinar T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-3.3.2]

M-4 Otros marcos relacionados con los discursos teóricos

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	MARCOS DE TEORIZACIÓN
SUBCLASES	M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-4]

M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica

descripción: marco relacionado con una de las formas de conceptualización que caracterizan el desarrollo teórico-artístico: la tendencia a establecer criterios de calificación y enjuiciamiento de acuerdo con una escala -o escalas- graduativa de valores, los cuales se hallan consensuados y legitimados teóricamente según lo que se considera bueno y perfecto. En virtud de dicha escala, se establece: la mayor o menor importancia cualitativa del concepto que se define o del aspecto de la realidad artística sobre el que se reflexiona; su calidad intrínseca o extrínseca; así como su superioridad o inferioridad jerárquica. Este tipo de conceptualización se puede resolver desde dos puntos de vista fundamentalmente, que son los que aparecen registrados en el campo *subclases* (véase).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-4 Otros marcos relacionados con los discursos teóricos
SUBCLASES	M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : SIETE ARTES LIBERALES RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS ARTES LIBERALES ARTES LIBERALES (G. Ríos) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) PINTURA (1a) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ARTES MECÁNICAS ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) HERMOSA MANERA (4a) ESGRAFIADO (1) LETRAS HUMANAS MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA DELICADA (Pac.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) TAPICERÍA (1) HISTORIA (1) ESMALTE PROPORCIÓN (1) PERSPECTIVA (1) MATEMÁTICAS ARITMÉTICA ANATOMÍA (1) CIENCIAS MATEMÁTICAS TRASFLOR NIELAR LETRAS DIVINAS TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : C-5 CONCEPTOS SEGÚN SU CONDICIÓN JERÁRQUICO-CUALITATIVA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-4.1]

M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico

descripción: valoración y evaluación cualitativa y crítica de las imágenes pictóricas, de las disciplinas artísticas y de los propios artistas; forma parte, pues, del discurso crítico propiamente dicho. Los numerosos conceptos asociados a este marco nos revelan la importancia que este ejercicio evaluativo y crítico asume en los discursos teóricos, integrándose como componentes consustancial del mismo. En relación con este marco, consúltese el registro [M-4.1] *Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS NUESTRA EDAD ANTIGÜEDAD (1b) ANTIGUO (1a) GRECIA (1) FRANCIA HUNGRÍA SUECIA (Car.) NUESTROS TIEMPOS (1b) tiempo pre-Cimabue (Ces.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) ESPAÑOL SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DE GIOTTO tiempo de Cimabue DESTREZA (1a) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) VIEJO MODERNO CASTIDAD VIRTUD (1b) FACILIDAD (2c) PRÁCTICA (2b) ELECCIÓN (1b) ROMA (1) FACILIDAD (2a) ARTE (6) ANTIGUO (1b) CONTEMPORÁNEO (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) MODERNO (1a) etapa de la quinta pintura (Plinio) NATURAL DE PINTORES ANTIGÜEDAD (1a) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la adumbración (Atenágoras) VIEJO (1a) INGENIO (2) AQUEL TIEMPO (1b) NOTICIA (2) CAUDAL (2b) (Pac.) INVENCIÓN (2)

JUICIO (1b)
ELECCIÓN (1a)
MANERA (1)
ARTE (5)
ESPAÑA
PRUDENCIA (2)
ANTEQUERA
FACILIDAD (1b) (Pac.)
MAESTRÍA (1)
ERUDICIÓN (1)
RESOLUCIÓN (1)
PRESTEZA (1b) (Pac.)
DILIGENCIA (1) (Pac.)
DEBUXO (4) (Pac.)
ARTIFICIO (1)
CAUDAL (2a) (met.)
EL ESCORIAL
PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
POLONIA (Car.)
FLANDES
ALEMANIA
Partes setentrionales (Car.)
VENECIA
ROMA (2)
FLORENCIA
DESTREZA (1b)
MÉRIDA
TALENTO (1)
MADRID (Car.)
MADRID
CASTILLA
ÚBEDA
SEVILLA
GRANADA (1)
CÓRDOBA
ANDALUCÍA
ITALIA
MANERA VALIENTE (Pac.)
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE CARAVAGGIO
MODO DEL BASÁN
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS
MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
MANERA SUAVE (Pac.)
MELANCOLÍA (2)
MODO ALEGRE (Pac.)
HERMOSA MANERA (4a)
MANERA GENTIL
MANERA DELICADA (Pac.)
MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
MANERA DE TICIANO
MANERA FLAMENCA (Pac.)
VIRTUD (1a) (Car.)
BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)
MODO BUSCADO
escuela del colorido (1b) (Car.)
MALA MANERA (1a)
BUENA MANERA (4)
ESCUELA (2)
BUENA MANERA (3) (Pac.)
MANERA (3) (macroconcepto)
ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.)
MODO ACABADO
MANERA DE DOMINICO GRECO

escuela de la especulación científica (Car.)
BUENA MANERA (5) (macroconcepto)
ACADEMIA DE VENECIA
PINTURA A BORRÓN (2)
PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)
MANERA GRIEGA (Ces.)
MALA MANERA (1b) (Car.)
HERMOSA MANERA (4b)
MANERA EN EL COLORIDO
modo particular de borrones
MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
MANERA (3a)
MANERA EN EL DIBUJO
MANERA (3bc)
MANERA (3bb)
MANERA (3b)
MANERA (3ba)
INGENIO (3)
FACILIDAD (2b)
BUENA MANERA (2)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)

MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)

TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES

TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES
TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO)
TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA
ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter)
TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES
TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios)
TÉRMINOS ESTILÍSTICOS
TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS
ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL
ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA
TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS
VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS
TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades)
TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS
TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal)

	VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (clasificatorios) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales) TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-4.1.1]

M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica

descripción: valoración y evaluación cualitativa de los conceptos, doctrinas, marcos de pensamiento, etc. En función de este tipo de evaluación, por ejemplo, se establece la superioridad del dibujo sobre el colorido -o viceversa-; la superioridad de la pintura de historia sobre la de género; la superioridad de la Edad Moderna sobre la Antigüedad, o se determina la oscura decadencia de la Edad Media, etc. Adviértase que este tipo de evaluación y valoración teórica, con sus cribas y filtros, devaluaciones y exaltaciones, juicios y valores *maquinados o fabricados* (Ramírez (1994), p. 10), es lo que conforma buena parte de ese constructo en nada aséptico que es la Historia del Arte, y que en muchos casos determina una inercia reflexiva que no puede más que volver y revolver -la mayor parte de las veces estérilmente- sobre los topoi establecidos.

Los numerosos conceptos asociados a este marco nos revelan la importancia que este ejercicio evaluativo asume en los discursos teóricos, integrándose como parte consustancial del mismo. En relación con este marco, consúltese el registro [M-4.1] *Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : MANERA EN EL DIBUJO TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) HERMOSA MANERA (4b) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE CORREGIO MANERA DE CARAVAGGIO MODO DEL BASÁN MODO BUSCADO MANERA VALIENTE (Pac.) MANERA GENTIL MANERA DE TICIANO MANERA GRIEGA (Ces.) MANERA EN EL COLORIDO PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MANERA (3ba) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA (3a) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) ANTIGUO (1a) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)

	SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) INGENIO (3) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) ANTIGÜEDAD (1b) MANERA FLAMENCA (Pac.) ESCUELA (2) AQUEL TIEMPO (1b) NUESTRA EDAD tiempo pre-Cimabue (Ces.) TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo medio SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DE GIOTTO tiempo de Cimabue PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) MALA MANERA (1b) (Car.) BUENA MANERA (4) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) PINTURA A BORRÓN (2) ACADEMIA DE VENECIA escuela del colorido (1b) (Car.) escuela de la especulación científica (Car.) modo particular de borrones MALA MANERA (1a) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) NUESTROS TIEMPOS (1b) MANERA (3) (macroconcepto) MANERA (3b) MANERA (3bb) BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA (3bc) MODO ACABADO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-4.1.2]

M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)

descripción: discurso en el que se lleva a cabo, a partir de referencias y alusiones de carácter anecdótico o informativo, un inventario y una catalogación de las obras artísticas -en numerosas ocasiones sin una auténtica intención catalogadora-, constituyéndose así en una fuente primordial para el estudio de la terminología crítica, clasificadora y descriptiva relacionada con las imágenes pictóricas, sin olvidar, además, su valor incuestionable como documento para el estudio del coleccionismo artístico y de las colecciones artísticas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	M-4 Otros marcos relacionados con los discursos teóricos
RELACIONES	CONCEPTOS ASOCIADOS : tiempo de Cimabue MANERA FLAMENCA (Pac.) NUESTROS TIEMPOS (1b)

TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS
TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
ESPAÑOL
ANTIGUO (1a)
TIEMPO DE GIOTTO
ANTIGÜEDAD (1b)
NUESTRA EDAD
PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO
tiempo medio
TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
MANERA EN EL COLORIDO
MODERNO (1a)
SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.)
VIEJO MODERNO
CONTEMPORÁNEO (Car.)
VIEJO (1a)
ROMA (1)
GRECIA (1)
EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
ANTIGÜEDAD (1a)
tiempo pre-Cimabue (Ces.)
ESCUELA (2)
etapa de la quinta pintura (Plinio)
MANERA (3b)
PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
AQUEL TIEMPO (1b)
OSUNA
ÚBEDA
ANTEQUERA
ESPAÑA
ANTIGUO (1b)
EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.)
MODO ACABADO
BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)
MALA MANERA (1b) (Car.)
MANERA GRIEGA (Ces.)
PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)
MANERA EN EL DIBUJO
PINTURA A BORRÓN (2)
ACADEMIA DE VENECIA
HERMOSA MANERA (4a)
escuela de la especulación científica (Car.)
BUENA MANERA (5) (macroconcepto)
MANERA (3) (macroconcepto)
MANERA (3a)
MANERA (3ba)
MANERA (3bb)
BUENA MANERA (3) (Pac.)
MANERA (3bc)
BUENA MANERA (4)
MALA MANERA (1a)
escuela del colorido (1b) (Car.)
MODO BUSCADO
MANERA DE TICIANO
etapa de la pintura monochromaton (Plinio)
etapa de la tercera pintura (Plinio)
etapa de la pintura linear (Plinio)
etapa de la adumbración (Atenágoras)
MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)

	MANERA DELICADA (Pac.) MANERA GENTIL HERMOSA MANERA (4b) MODO ALEGRE (Pac.) ANDALUCÍA MANERA SUAVE (Pac.) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MODO DEL BASÁN MANERA DE CORREGIO MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA VALIENTE (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : ATRIBUTOS Y PROPIEDADES FÍSICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS NO CONNOTADOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES NO FÍSICO-FORMALES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES SEMÁNTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS IMÁGENES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA VOCABULARIO DESCRIPTIVO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS ESTILÍSTICOS TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN POR GÉNEROS TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS TAXONÓMICOS ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL TÉRMINOS DESCRIPTIVOS REPRESENTATIVOS O FIGURATIVOS TÉRMINOS DESCRIPTIVOS FÍSICOS TÉRMINOS ICONOGRÁFICOS (VOCABULARIO ICONOGRÁFICO) TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (clasificatorios) TÉRMINOS CRÍTICOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS CRÍTICOS RETÓRICOS TÉRMINOS CRÍTICOS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICOS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LAS IMÁGENES (construcción visivo-formal) VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LAS IMÁGENES PICTÓRICAS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS (VOCABULARIO CRÍTICO) ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS TÉRMINOS PLÁSTICO-FORMALES Y COMPOSITIVOS (VOCABULARIO PLÁSTICO-FORMAL)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [M-4.2]

T-1 Teoría orientada al concepto

descripción: teoría del concepto y definición de la pintura. Aproximación teórica que aborda, desde sus distintas dimensiones, la definición de la pintura como concepto en sí, esto es, las cuestiones relativas a su naturaleza, propiedades, características, finalidad, esencia, constitución, etc., desde un punto de vista teórico y abstracto, según las categorías lógico-filosóficas que en el primer tercio del siglo XVII ya se han convertido en constitutivas de la teoría pictórica. Es, pues, esta forma de aproximación la que nos ofrece la construcción epistemológica propiamente dicha de la pintura en cuanto concepto teórico.

explicación: aunque en sí misma más especulativa y abstracta, este tipo de teoría puede comportar distintos grados de abstracción, dependiendo de los objetivos, formación y condición del autor, así como de la tradición teórica predominante. Los discursos españoles se caracterizan, en general, por la tendencia a un enfoque más inmediato, pragmático y menos especulativo.

En relación con este tipo de aproximación teórica, véase también [T-2] *Teoría sobre la nobleza pictórica*, ya que este enfoque, en la medida en que tiene por fin determinar las propiedades esenciales que constituyen la dignidad y calidad intrínseca de la pintura, lleva a cabo conjuntamente una descripción de la naturaleza y de la esencia pictórica, por lo que puede considerarse igualmente parte de este tipo de teoría orientada al concepto. Asimismo, consúltense también los subtipos registrados en el campo *subclases*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
SUBCLASES	T-1.1 Parangón (1) T-1.2 Teoría metadisciplinar T-1.3 Construcción del concepto de pintura T-2 Teoría de la nobleza pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1]

T-1.1 Parangón (1)

descripción: el parangón en su función teórica y como instrumento de definición conceptual. El desarrollo y exposición de los distintos argumentos y criterios que fundamentan la calidad, liberalidad y superioridad de la pintura, y la sistematización de las diferencias específicas que la singularizan y distinguen respecto del resto de las artes y facultades, contribuyen a establecer aquellas propiedades y cualidades en las que se asienta dicha singularidad, excelencia y preeminencia, participando así en la definición de su naturaleza esencial y constitutiva, e integrándose, por tanto, en el desarrollo de lo que vamos a llamar Construcción filosófica del concepto de pintura -v. [T-1.3.3]-. En relación con este tipo de aproximación teórica, véase también [T-2.1] *Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón [2]*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1 Teoría orientada al concepto
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia ARITMÉTICA GEOMETRÍA HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa ARTES REPRESENTATIVAS SIETE ARTES LIBERALES PINTURA (1a) (Pac.) MÚSICA ARTES LIBERALES HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) PROPORCIÓN (1) ARTES HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTES DEL DIBUJO (Car.) HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19 Artes. Sistemas y especies HD-19.1.2.1 Especies de artes liberales ARQUITECTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) PINTURA (1a) (Car.) MATEMÁTICAS ARQUITECTURA (1) (Car.) PERSPECTIVA (1) PINTURA (1b) (Figueroa) LETRAS DIVINAS POESÍA (1) HISTORIA (1) FILOSOFÍA NATURAL ARTE ORATORIA LETRAS HUMANAS CIENCIAS NATURALES ESCULTURA (1) (Car.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES CRITERIOS O ARGUMENTOS PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.1]

T-1.2 Teoría metadisciplinar

descripción: enfoque teórico cuyo objetivo es la reflexión sobre la pintura en cuanto disciplina y facultad, en su doble vertiente: materia teórico-científica y actividad artística. De esta forma, la propia disciplina pictórica se convierte así en objeto de reflexión, definición, racionalización y clasificación, originando un tipo de contenido metadisciplinar dentro de la epistemología pictórico-artística. [V. conceptos metadisciplinares].

explicación: este punto de vista metadisciplinar, al incidir sobre el concepto de Pintura en cuanto facultad, focaliza también en el conjunto de relaciones interdisciplinares que ésta mantiene con el resto de las facultades pertenecientes a la estructura general de conocimiento, en la que se integra; en el propio sistema de las artes; así como en aquellos conceptos vinculados propiamente a su condición de disciplina, que se convierten, por tanto, en objeto específico de reflexión. Resulta especialmente interesante, por ejemplo, la literatura que se genera en torno a los *preceptos y reglas de l´arte*, determinando tipos, funciones, propiedades, adoptando, incluso, diversos criterios en su determinación tipológica (v. *Arte...*, pp. 76-78 y 266 y ss.)

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1 Teoría orientada al concepto
SUBCLASES	T-1.2.1 Historiografía
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.3.2 Academia (marco) M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-3.3.1 Taller-gremio M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-2.1.3.5 Marco jurídico OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : ESPAÑA MADRID CASTILLA ÚBEDA SEVILLA HH-17.2.2.1.1 España y el ámbito español CÓRDOBA MADRID (Car.) ANDALUCÍA HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo EUROPA (1) HH-17.2.1 Conceptos geoespaciales pictórico-artísticos de carácter general HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas HD-20.3 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Letras (1a) ANTEQUERA NÁPOLES HH-17.2.2.1.4 Otros ámbitos europeos HUNGRÍA SUECIA (Car.) POLONIA (Car.) FLANDES ALEMANIA Partes setentrionales (Car.) Núcleos pictórico-artísticos vinculados a Madrid ROMA (2) OSUNA

FLORENCIA
ITALIA
HH-17.2.2.1.2 Italia y el ámbito italiano
MÉRIDA
HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social
EL ESCORIAL
HD-20.2 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Ciencias (1b)
VENECIA
CIENCIAS (1b)
ARTES MECÁNICAS
ARTES LIBERALES
HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo
ARTES SUBALTERNADAS (ant.)
ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.)
HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia
HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a)
HD-19 Artes. Sistemas y especies
HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales
jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.)
OFICIO (1b)
ARTES
ARTES Y CIENCIAS
DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS
ÁMBITOS DE CONOCIMIENTO
CONCEPTOS DISCIPLINARES Y PROFESIONALES
HD-19.1 Sistemas y especies (artes)
HD-18.2 Tipos generales de disciplinas y profesiones
HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas
FRANCIA
HD-19.1.7 Especies y clasificaciones artísticas según el material y los procedimientos
HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa
HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización
HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su utilidad práctico-material
HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral
HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo)
HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad
HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados
HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas)
HD-18 Organización general del ámbito disciplinar y profesional
HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura
HH-17.2.2.1.3 Ámbito nórdico
HH-17.2.1 Ámbito mediterráneo
HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura
HD-20.1 Facultades teórico-científicas relacionadas con la actividad artística
HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral
CIENCIAS MATEMÁTICAS
ARTE ORATORIA
LETRAS HUMANAS
CIENCIAS NATURALES
PROPORCIÓN (1)
PERSPECTIVA (1)
ESGRAFIADO (1)
ARITMÉTICA
LETRAS DIVINAS
ARTE DEL VACIAR

ARTE FIGULAR
ESPAÑOL
TRASFLOR
GRECIA (2)
ESMALTE
MATEMÁTICAS
ARTES DEL DIBUJO (Pac.)
HD-18.3 Otras actividades y ocupaciones
ARTE DE TEJER
PLATERÍA
BORDADURA
HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico
ARTE FABRIL
FILOSOFÍA NATURAL
ARQUITECTURA (1) (Pac.)
HISTORIA (1)
PINTURA (1a) (Car.)
ESCULTURA (1) (Car.)
ARQUITECTURA (1) (Car.)
ARTES DEL DIBUJO (Car.)
PINTURA (1b) (Figueroa)
NIELAR
HD-19.1.2.1 Especies de artes liberales
HD-18.3.1 Ocupaciones lúdicas
GRANADA (1)
ANATOMÍA (1)
arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.)
PROFESIÓN
LETRAS (1a)
HD-19.2 Especies pictóricas
PINTURA (1e)
ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.)
DEBUXO (3) (ant.)
PLÁSTICA (Gal.)
PINTURA (1a) (Gal.)
GEOMETRÍA
MÚSICA
POESÍA (1)
ESCULTURA (1) (Pac.)
ARTES REPRESENTATIVAS
ENTRETENIMIENTOS
PINTURA (1a) (Pac.)
SIETE ARTES LIBERALES
PINTURA (1f)
TAPICERÍA (1)
ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.)
PINTURA DE VIDRIERAS
ARTES MECÁNICAS (G. Ríos)
ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.)
ARTES LIBERALES (G. Ríos)
PINTURA MOSAICA

TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS :

ENTIDADES DISCIPLINARES Y PROFESIONALES ARTÍSTICAS
RELACIONES DE PERTENENCIA DISCIPLINAR O PROFESIONAL
CONCEPTOS METADISCIPLINARES
RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO GEOESPACIAL-NÚCLEOS ARTÍSTICOS
CONCEPTOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS
RELACIONES ASOCIADAS A LOS ÁMBITOS GEOESPACIALES PICTÓRICOS
CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LAS ARTES
CONCEPTOS CLASIFICATORIOS O TIPOLÓGICOS ARTÍSTICOS

TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS :

	TÉRMINOS CLASIFICATORIOS CONNOTADOS VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN GEOESPACIAL ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN DISCIPLINAR
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.2]

T-1.2.1 Historiografía

descripción: enfoque teórico que reflexiona sobre el devenir histórico-artístico y su secuenciación cronológica, así como sobre la propia tradición y precedentes de la actividad pictórica , dando lugar a los conceptos historiográficos. Este conjunto de conceptos se aborda y analiza de manera específica en la categoría [HH-16] *Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística* (sección 3.3.) Consúltese, por tanto, dicho registro para las cuestiones relativas a la concepción particular y a la formulación teórica que desarrollan los discursos estudiados.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.2 Teoría metadisciplinar
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : Edades de la pintura antigua (faceta) AQUEL TIEMPO (1b) EDAD (1b) (Car.) HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales EDADES DE LA PINTURA (Car.) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) era (1b) (Car.) HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS tiempo pre-Cimabue (Ces.) Edades de la pintura moderna (faceta) tiempo de Cimabue EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) CONCEPTOS-HISTORIOGRAFICOS-GENERALES TIEMPO (1) ANTIGÜEDAD (1b) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) tiempo medio NUESTRA EDAD PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) GRECIA (1) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) GA-21.4.3.6 Tipos de pintores según el marco cronológico (concepción historiográfica)

	ANTIGÜEDAD (1a) HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística HH-16.1 Conceptos temporales generales HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas NUESTROS TIEMPOS (1b) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) MODERNO (1a) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANERA (3) (macroconcepto) TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) etapa mítico-religiosa (s.t.) VIEJO (1a) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) VIEJO MODERNO ROMA (1) etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa de la pintura linear (Plinio) etapa de la adumbración (Atenágoras) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) ANTIGUO (1b) ANTIGUO (1a) subetapas de constitución pictórica (faceta) subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) CONTEMPORÁNEO (Car.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS RELACIONES SECUENCIALES CRONOLÓGICAS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-ÁMBITO GEOESPACIAL RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO DE ACTUACIÓN-AGENTE RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-PRODUCTOS ARTÍSTICOS RELACIONES DE PERTENENCIA TEMPORAL CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS RELACIONES ASOCIADAS A LA PERIODIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ATRIBUTOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA O CRONOLÓGICA TÉRMINOS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA TÉRMINOS HISTORIOGRÁFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.2.1]

T-1.3 Construcción del concepto de pintura

descripción: reflexión teórica mediante la cual se procede a la construcción epistemológica del concepto de pintura en cuanto entidad en sí, intelectual y especulativamente, según los diversos mecanismos intelectuales y modos de conceptualización que han sido constatados como operativos en el dominio pictórico durante el periodo considerado. En concreto, el préstamo conceptual y la metaforización; la aplicación de categorías abstractas del pensamiento filosófico; la definición; la división y la clasificación. Para más información sobre este tipo de aproximación teórica, consúltense los tipos específicos registrados en el campo *subclases*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1 Teoría orientada al concepto
SUBCLASES	T-1.3.1 Construcción sistemática del concepto de pintura T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.2.1.2.2.1 *Mímesis* (3). Imperfección o limitación imitativa M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : PENSAMIENTO (1) (Med.) ARTES LIBERALES ENTENDIMIENTO (1) HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales ENTENDIMIENTO (2) (Med.) ALMA (2) (Med.) DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS PROFESIÓN ARTES Y CIENCIAS IMAGINACIÓN (1) (Med.) MODO DE LA NATURALEZA ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) VISTA (1) (Pac.) VISUM (Al.) CIENCIAS (1b) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) RELACIONES GENÉSICAS PROPIEDADES CONSTITUTIVAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3]

T-1.3.1 Construcción sistemática del concepto de pintura

descripción: tipo de aproximación teórica asociada a la definición y construcción del concepto de pintura, mediante la que se procede a la elaboración y codificación de lo que se ha dado en llamar sistema de la pintura. (V. Barasch (1985), pp. 205-215). En el conjunto de la tradición teórica, se distinguen dos tipos de sistemas: el quattrocentista, caracterizado por la división dual en dibujo y color; y el quinientista, en el que se establece una tríada conformada por el dibujo, color e invención, de claras resonancias retóricas en su equiparación con la inventio, dispositio y elocutio. (Sobre esta vinculación, véase Lee (1982), pp. 137-138).

explicación: en el caso particular del tratado de F. Pacheco, esta construcción sistemática se nos presenta como producto de la operación que él denomina división, consistente, precisamente, en dividir la pintura en un conjunto de partes, y que se corresponde en cierto modo con lo que Palomino llama composición integral (*Museo pictórico...*, vol. I, pp. 150-179), complemento, según el teórico cordobés, de la composición física. Al respecto, véase el registro [T-1.3.3.1] *Composición de la pintura (construcción metafórica)*.

Asimismo, mientras que Pacheco se conforma con la tradición quinientista, procediendo a una división tripartita tomada directamente de Dolce, la cual vuelve a ser objeto de subdivisión triádica por parte del teórico andaluz -cada parte se subdivide a su vez en tres subpartes, de naturaleza diversa y heterogénea-, en Carducho encontramos la tópica conformación bipartita de la pintura en debuxo y colorido, argumentada de acuerdo con el pensamiento tomista vinculado a la doctrina manierista (*Diálogos...*, pp. 246 y ss), lo que se corresponde, en realidad, con el tipo de construcción que hemos llamado Composición de la Pintura -v. [T-1.3.3.1]-.

Es decir, nos encontramos en los discursos teóricos ante dos maneras distintas de concebir y definir la constitución en partes de la pintura (sistema y composición), que en el caso del tratado de F. Pacheco -de acuerdo con su carácter enciclopédico y compilatorio- concurren. Esta circunstancia se presenta, por tanto, como un ineludible factor de ambigüedad a la hora de determinar el auténtico alcance semántico de los conceptos implicados, sobre todo por lo que respecta al debuxo y al colorido. Para esta cuestión, consúltese [T-1.3.3.1] *Composición de la pintura*. Este conjunto de conceptos se aborda y analiza específicamente en el ámbito semántico-nocional [TT-14] *Sistemas de la pintura. División y construcción sistemática del concepto de pintura*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.3 Construcción del concepto de pintura
RELACIONES	OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : TT-14 Sistemas de la pintura. División y construcción sistemática del concepto de pintura TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3.1]

T-1.3.2 Construcción lógica del concepto de pintura

descripción: tipo de aproximación teórica mediante la cual se procede a la definición propiamente dicha de la pintura. Generalmente, se recurre a la definición aristotélica basada en el género y la especie, en función de la cual la pintura se inscribe como especie en el sistema de las artes, donde mantiene relaciones lógicas de contigüidad con aquéllas que se encuentran en su mismo nivel -Escultura, Arquitectura- y de inclusión con las que se definen como especies de pintura -estofado, grabado, esmalte, mosaico, etc.- No obstante, el carácter lógico de estas relaciones se relativiza, al introducirse en la configuración de dicho sistema relaciones de naturaleza jerárquico-cualitativa, en virtud de las cuales ciertas disciplinas artísticas quedan situadas en un estatuto de superioridad respecto de las demás. Para lo concerniente a los criterios que constituyen dicha escala de valor, puede consultarse el ámbito [MT-7.1] *Categorías de calificación y criterios de la nobleza / calidad de las artes*.

explicación: en el tratado de Carducho, sin embargo, esta división en especies de la pintura, que también parte del tipo de definición aristotélica, no nos proporciona un sistema o clasificación de las artes pictóricas. Las especies que distingue Carducho, inspiradas directamente en el esquema zuccariano de disegno interno y externo, y disegno especulativo y práctico, son: la pintura especulativa y la pintura visible o actuada, la cual, a su vez, se subdivide en práctica; práctica regulada y práctica científica. (*Diálogos...*, pp. 154 y ss.). Es decir, lo que Carducho distingue como especies de pintura son, en realidad, formas o maneras de practicar la pintura. Sobre esta cuestión, consúltese el ámbito semántico-nocional [SM-37] *Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica* (sección 3.3).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.3 Construcción del concepto de pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : TAPICERÍA (1) TP Conceptos relacionados con la definición del concepto de pintura arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) ARTES PINTURA MOSAICA ESGRAFIADO (1) ESMALTE NIELAR TRASFLOR HD-19.2 Especies pictóricas HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) PINTURA DE VIDRIERAS TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DEFINICIONALES CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS RELACIONES GENÉRICAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3.2]

T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura

descripción: tipo de aproximación teórica que procede a la definición de la pintura mediante la aplicación concreta de las categorías de conceptualización tomadas del pensamiento filosófico, incidiendo, por tanto, en la descripción de su naturaleza y esencia. En el periodo considerado, esta construcción filosófica se relaciona fundamentalmente con la enumeración de sus propiedades, constitutivas o accidentales, mediante las que se pretende determinar su calidad intrínseca -quedando asociada, por tanto, al desarrollo teórico en torno a la nobleza pictórica -véase [T-2]- ; y con la sistematización de su finalidad, asumiendo desde este punto de vista un enfoque teleológico.

explicación: en este sentido, también resulta ejemplar el tratado de Palomino, en el que encontramos una auténtica sistematización de las categorías lógico-abstractas que, a juicio del teórico, deben ser operativas en una teoría sobre la Pintura: "Dejámosla, pues, constituida en el libro antecedente, en lo metafísico en lo físico, y en lo integral; declarando el género, la especie, y la diferencia; resta ahora, para cumplir con los cinco predicables, o universales de la lógica, declarar los propios, y accidentes de la Pintura". (*Museo pictórico...*, vol. I, p. 221).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.3 Construcción del concepto de pintura
SUBCLASES	T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía T-1.1 Parangón (1) T-2 Teoría de la nobleza pictórica OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : TP Conceptos relacionados con la definición del concepto de pintura MT-6 Categorías con una función específica en el sistema teórico-nocional TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) PROPIEDADES CONSTITUTIVAS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CATEGORÍAS DEFINICIONALES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3.3]

T-1.3.3.1 Construcción metafórica. Composición de la pintura

descripción: reflexión teórica mediante la cual se establecen y definen las partes que componen la pintura. Generalmente, dicha reflexión se basa en la argumentación aristotélica relacionada con los pares de conceptos materia-forma y substancia-accidentes, esto es, el conjunto de nociones que dentro de esta corriente de pensamiento definen la constitución de los seres, y que se aplica por conceptualización metafórica a la descripción de la propia constitución ontológica y metafísica de la pintura. La definición de la pintura en estos términos se remonta al mismo Alberti (*Della Pittura*... 1436) , aunque a lo largo del proceso de tipo de aproximación teórica mediante la que se establecen y definen las partes que componen la pintura. Generalmente, dicha reflexión se basa en la argumentación aristotélica relacionada con los pares de conceptos materia-forma y substancia-accidentes, esto es, el conjunto de nociones que dentro de esta corriente de pensamiento definen la constitución de los seres, y que se aplica por conceptualización metafórica a la descripción de la propia constitución ontológica y metafísica de la pintura. La definición de la pintura en estos términos se remonta al mismo Alberti (*Della Pittura*... 1436) , aunque a lo largo del proceso de teorización artística se va redefiniendo y reactualizando. Se trata, por tanto, de una manera sustancialmente distinta de conceptualizar las partes que constituyen la pintura de lo que se ha denominado Construcción sistemática del concepto de pintura -v. [T-1.3.1]-.

explicación: en el caso concreto de estos discursos analizados, la pintura, compuesto artificial, asume la misma composición del compuesto natural, cuyo sistema de partes componentes -esenciales e integrales- se transvasa de modo literal; y cuyas categorías vinculadas -materia / forma, sustancia / accidente- se proyectan con la misma literalidad sobre sus propios elementos constitutivos: el debuxo y el color -o colorido-, con los que llega a identificarse. (V. *Arte*..., p. 130 y *Diálogos*..., p. 246). Se establece, por tanto, una correspondencia exacta entre el sistema filosófico-ontológico y el sistema propiamente artístico que se genera mediante esta operación, por la que al mismo tiempo la pintura se define como un verdadero objeto empírico-físico.

No resulta, pues, extraño que años más tarde y bajo la influencia directa de F. Pacheco, Palomino establezca y sistematice como parte de la definición de la pintura lo que él designa terminológicamente composición física. (*Museo pictórico*..., pp. 111 y ss). Así, la construcción en términos empírico-físicos que encontramos en el discurso del *Arte*... y también en los *Diálogos* de Carducho acaba haciéndose constitutiva del concepto de Pintura.

Sin embargo, esta construcción metafórica no sólo se limita a una definición en términos ontológicos de la pintura en cuanto substancia o ser artificial. La pintura, como producto concreto de la creación artística, es decir, como entidad empírico-visual, lleva implícita una dualidad de concepto: objeto físico construido por el artífice, con realidad propia y efectiva en el mundo real de las cosas; e imagen, que de acuerdo con el principio de *mímesis* postulado desde los inicios del Renacimiento, se configura como una representación de esta misma realidad natural construida mediante elementos plástico-formales (debuxo-línea, color). Pues bien, a través de esta conceptualización metafórica, la pintura se redefine o recategoriza en su dualidad de objeto físico e imagen representativa, manteniéndose en una cierta indeterminación y ambigüedad esa doble condición a la que Palomino, en cambio, ya alude de un modo explícito cuando se refiere al ser físico y al ser representativo de la Pintura. (*Museo pictórico*..., vol. I, p. 110). En el discurso teórico de Pacheco, por el contrario, las partes de la pintura como compuesto artificial son conjuntamente sus partes representativas, lo que origina algunas ambigüedades tanto nocionales como terminológicas. Por ejemplo, este sistema compositivo por el que el debuxo-color se asimila conceptualmente a la materia-forma aristotélica se duplica teóricamente en lo que podríamos llamar un sistema formal, dando lugar al desdoblamiento paralelo de los conceptos artísticos vinculados, los cuales se redefinen en virtud de la función representativa que asumen en su condición de elementos formales: el debuxo como la forma substancial o sustancia esencial de las cosas y el colorido, como lo accidental y cualitativo. Así pues, en el discurso de F. Pacheco, el debuxo es tanto la forma de la pintura en cuanto entidad substantiva, compuesta como los seres de materia y forma, como la forma de aquello que se representa, canalizada y expresada a través del dibujo. Incluso, encontramos contextos en los que el debuxo se duplica conceptualmente en una misma definición: "[...] Así como en las cosas naturales la forma es un principio natural que da ser a la cosa y la hace que sea en acto, y se reduzga a algunas de las especies, así el debuxo es un principal activo, artificial y esencial que da ser y forma a la figura, y la reduce a alguna de las especies particulares, para que se pinte y se esculpa [...] Y se puede definir así: el

debuxo es un principio y causa de formar al compuesto artificial en quien está principalmente, y no según accidente". (*Arte*..., p. 343; el subrayado es añadido del autor).

En lo que concierne al colorido, la situación es más compleja, llegando a darse no sólo una duplicación, como ocurre con el debuxo, sino una verdadera contradicción lógica en la definición del concepto. Por una parte, el color, en su condición de materia pigmentaria, es decir, los colores o las colores, no puede ser definido de otro modo que como materia de la Pintura; pero, al mismo tiempo, subvirtiendo la lógica del sistema filosófico, estos mismos colores son también, según la función representativa asumida, los accidentes de la pintura; y hablamos de subvertir porque, en cuanto que concepto filosófico, *lo accidental* es aquello que sobreviene al compuesto de materia-forma, definidas éstas como partes esenciales y constitutivas, mientras que lo accidental es lo que puede o no puede estar, de donde se deduce la contradicción implícita.

Cfr. la siguiente cita del *Arte de la Pintura*, tomada a su vez de Lomazzo, en la que los colores se definen como los accidentes: "Y así, no se puede decir que el escultor imita con su arte la naturaleza perfectamente porque parece que no se fatiga en otra cosa que en hacer que su figura tenga la misma medida que la natural, que él imita en su forma, y así antes parece que la hace igual que semejante. Porque dicen los filósofos que en la cantidad no se halla propiamente semejanza, mas solamente en la calidad, y los colores que añade el pintor, son calidad y son también accidentes que llegan la pintura a la perfección. Porque cualquiera cosa que sobreviene a la compuesta de materia y forma, es accidente, y así muestra con más perfección los afectos y pasiones" (*ob. cit.*, p. 124); y la que reproducimos a continuación, en la que lo que parece ser la misma realidad empírica: los colores, se define como la materia de la pintura: "Mas, porque el hacer y criar la sustancia de las cosas, procede de potencia infinita, es necesario que el pintor tome alguna cosa en vez de materia. Ésta (por hablar con más propiedad y distinguir el debuxo de la pintura de colores, conforme al estilo deste tiempo) será en el debuxo el papel, lienzo, o tabla o pared, y el carbón, lápiz o cosa semejante con que se debuxa. Y, a diferencia del debuxo, será materia de la pintura de colores, los mesmos colores, la tabla, pared o lienzo; y la forma en el debuxo será la que introduce el ingenio del pintor con líneas proporcionadas. Y en la pintura de colores la continuación desta misma forma, imitando lo natural los colores varios, y en el relievo y viveza de las cosas". (*Ob. cit.*, p. 81).

Lo que en realidad se está poniendo de manifiesto es la indeterminación conceptual en la que se encuentran el color / colorido, que fluctúa entre su condición de elemento material pigmentario y su condición de elemento formal. Esta distinción aparece ya claramente establecida en Palomino, conceptual y terminológicamente, diferenciando entre el colorido pictórico o colorido formal: "según que representa aquella forma accidental, o cualidad extrínseca que reside en las cosas corpóreas [...]"; y "los colores, o la materia, con que se forma el colorido [...]" (*Museo pictórico*..., vol. I, p. 113).

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.2.5 Controversia dibujo-color OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ARQUITECTURA (1) (Pac,) HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico ESCULTURA (1) (Pac.) TT-13 Conceptos redefinidos mediante conceptualización metafórica TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES PARTITIVAS O MERONÍMICAS CONCEPTOS METAFORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS CONCEPTOS METADISCIPLINARES RELACIONES PARTITIVAS CONSTITUTIVAS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFÓRICOS

	PROPIEDADES CONSTITUTIVAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) RELACIONES METAFÓRICAS O DE METAFORIZACIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS METAFÓRICOS-TEÓRICOS TÉRMINOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS O ESCOLÁSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3.3.1]

T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura

descripción: en relación con la construcción teológica del concepto de pintura, consúltese el registro [T-2.3] *Teoría de la nobleza sagrada*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-1.3 Construcción del concepto de pintura
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.1.3.2 Marco de la Teología T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : PINTURA (1b) (Figueroa) PINTURA (1a) (Pac.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (ESPECÍFICOS) CONCEPTOS METAFORIZADOS PROPIEDADES CONSTITUTIVAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-1.3.4]

T-2 Teoría de la nobleza pictórica

descripción: aproximación teórica que, tomando como argumento y núcleo el tema de la nobleza artística en sus diferentes vertientes -liberalidad e ingenuidad, nobleza, nobleza sagrada, etc.-, y sin obviar su función de dignificación y enaltecimiento, comportan una dimensión teórico-nocional de sumo interés para el desenvolvimiento de la teoría sobre las artes, para el desarrollo de su dimensión cognoscitiva y para la propia definición de la pintura en cuanto objeto epistémico, teniendo, por tanto, sus propias implicaciones conceptuales y terminológicas. No nos referimos aquí, pues, a los discursos que constituyen meros panegíricos laudatorios de la pintura.

explicación: de hecho, resulta casi imposible desvincular el tema de la nobleza del proceso de teorización en sí mismo. Podría decirse, incluso, que existe una relación de causalidad: conferir un estatuto teórico a la pintura, sea éste concebido desde una dimensión pragmática o exclusivamente especulativa, supone en sí una contribución al reconocimiento y legitimación de su condición liberal, en cuanto facultad intelectual y teórico-científica. Al respecto, véase Calvo Serraller (1981), pp. 60-63. En el caso concreto de la teoría artística española, el tema de la nobleza de la pintura, tal y como lo plantea J. Gállego [(1976), pp. 54 y ss.], se encuentra estrechamente vinculada a su nacimiento y desarrollo, aunque condicionada por factores particulares. En cualquier caso, aparece en todos y cada uno de los discursos, sean tratados doctrinales, textos poético-literarios o defensas jurídicas, bien desde una visión tópica y reiterativa, bien desde una perspectiva más innovadora y original.

Por lo que concierne a sus implicaciones teórico-nocionales, este tipo de aproximación teórica da lugar a la conformación de lo que podríamos llamar el sistema de la nobleza de la pintura, es decir, la escala de valor axiomática constituida por los conceptos, criterios y categorías que determinan su calidad y / o superioridad respecto de las demás artes. En el presente tesauro, esta escala se sistematiza en el ámbito semántico-nocional [MT-7.1].

Asimismo, también este enfoque teórico propicia el desarrollo de estas mismas categorías calificativas o conceptos críticos, las unidades conceptuales que funcionan a modo de criterios de valoración y juicio, y que son las que configuran dicha escala (o escalas) de valor. En relación con esta tipología de conceptos, consúltese el registro Categorías de calificación y enjuiciamiento crítico (conceptos críticos).

Otra de las implicaciones nocionales de esta aproximación teórica reside en su contribución al desarrollo del tipo de relación que hemos llamado jerárquico-cualitativa (v.), es decir, aquélla por la que un concepto se define según su superioridad o inferioridad respecto de los demás, y que viene a relativizar las relaciones lógicas que suelen constituir los sistemas nocionales del conocimiento especializado. A su vez, y en relación con esto último, este tipo de relaciones contribuye también al establecimiento de sistemas nocionales jerarquizados cualitativamente, esto es, sistemas que se caracterizan por la introducción en su construcción de un parámetro de valor, de manera que uno o varios de sus conceptos se define cualitativamente superior respecto de las demás unidades nocionales integrantes de dicho sistema.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que los discursos en torno al concepto de la nobleza pictórica, y consiguientemente los enfoques teóricos a ellos vinculados, experimentan un proceso de diversificación y redefinición a lo largo del proceso de teorización artística, al ser abordados desde distintos puntos de vista, contextos, situaciones y en función de intereses diversos. Así pues, podemos hablar de una pluralidad por lo que concierne a este tipo de aproximación teórica, según sea la clase de estimación reclamada para la pintura o para cualquiera otra de las artes, y según sean los objetivos implícitos en dicha reclamación. Al menos, nos es posible establecer tres tipos, cada uno de los cuales constituye un marco en el que se genera todo un aparato teórico y epistemológico característico. Al respecto, consúltense los registros [T-2.1.] *Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón [2]*; [T-2.2] *Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico*; [T-1.2.3] *Teoría de la nobleza sagrada*, enumerado en el campo *subclases*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS T-1 Teoría orientada al concepto
SUBCLASES	T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura M-2.1.3.5 Marco jurídico M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma MT-7.1 Categorías de calificación y criterios de la nobleza de las artes TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) ALMA (2) (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales ENTRETENIMIENTOS PINTURA (1e) HD-18.3.1 Ocupaciones lúdicas HD-18.3 Otras actividades y ocupaciones ANTIGÜEDAD (1b) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS JURÍDICO-ADMINISTRATIVOS CONCEPTOS METADISCIPLINARES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : VOCABULARIO CALIFICATIVO-CRITICO DE LAS ARTES
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-2]

T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2)

descripción: ejercicio de teorización a través del cual se alegan, razonan y prueban los argumentos que definen la prioridad de la pintura o escultura entre sí y respecto de las demás artes. En consecuencia, a partir de estos argumentos se van estableciendo desde el punto de vista teórico los criterios que fundamentan su respectiva condición de arte superior, las propiedades constitutivas que las definen como tal -contribuyendo de esta forma a lo que hemos llamado construcción filosófica del concepto de pintura -v. [T-1.3.3]-, vinculada a su vez al tipo de teoría orientada al concepto -v. [T-1]-, y los conceptos que van a funcionar como categorías críticas en la valoración de las artes, de sus productos y de su actividad. Estos argumentos pueden ser originales, pero lo más frecuente es que se adopten, con mayor o menor grado de literalidad, adecuación o reformulación, de otros contextos teórico-discursivos.

explicación: a su vez, el parangón, en cuanto discurso por excelencia en el que se resuelve la comparación y emulación entre las artes, no sólo funciona como legitimación de la nobleza y cualidades intrínsecas de la pintura, sino también, y en virtud de ellas, como legitimación de su superioridad respecto de las demás. Es, pues, en este contexto donde encontramos teórica y explícitamente sistematizada la escala de valor axiomática que rige en la configuración jerárquica del sistema de las artes y en los discursos críticos, conformada a su vez por los conceptos y argumentos que a juicio de nuestros teóricos se constituyen en criterios de calificación. Por lo que respecta a este escala de valor axiomática, consúltese el ámbito semántico-nocional [MT-7.1], dedicado específicamente a su estudio y análisis.

Además, el ejercicio comparativo inherente a este tipo de estructura discursiva contribuye a la definición y delimitación de las características específicas y diferenciadoras de cada una de las artes, procediendo así a su individuación respectiva, a la determinación de sus propiedades esenciales, así como a su ubicación jerárquica en el sistema general de las artes, que no puede obviar, por tanto, la influencia de este tipo de discursos en su construcción y conformación. El estudio y análisis de este sistema general se lleva a cabo en el ámbito [HD-19] (sección 3.3).
Para más información sobre este tipo de aproximación teórica, consúltese el registro [T-2] *Teoría de la nobleza pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-2 Teoría de la nobleza pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.6 Controversia pintura vs arquitectura M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (7). Pintura ilusionística y semejante M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales T-1.1 Parangón (1) M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata T-1 Teoría orientada al concepto T-1.3.3 Construcción filosófica del concepto de pintura T-1.1 Parangón (1) OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : etapa de la pintura monochromaton (Plinio) subetapas de constitución pictórica (faceta) etapa de la quinta pintura (Plinio) ARTIFICIO (1) etapa mítico-religiosa (s.t.) ROMA (1) ENTRETENIMIENTOS ARTES OFICIO (1b) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) arroyos de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) jurisdicción de la Pintura (1a) (met.) (Pac.) HD-18.1 Categorías y conceptos generales (artes y disciplinas) MT-7.1 Categorías de calificación y criterios de la nobleza de las artes HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTES MECÁNICAS HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura HD-19 Artes. Sistemas y especies HD-19.1 Sistemas y especies (artes) HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia etapa de la pintura linear (Plinio) HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad etapa de la tercera pintura (Plinio)

	HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social HD-19.2.1 Jurisdicción y arroyos de la Pintura (1a) GRECIA (1) DEBUXO (3) (ant.) etapa de la adumbración (Atenágoras) PINTURA (1e) HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo ARQUITECTURA (1) (Pac.) ESMALTE TRASFLOR HD-19.2 Especies pictóricas ARTES DEL DIBUJO (Car.) ARQUITECTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Car.) ESCULTURA (1) (Pac.) ARTES DEL DIBUJO (Pac.) ESGRAFIADO (1) HD-19.1.2.1 Especies de artes liberales HD-19.1.6 Especies y sistemas según el principio sustancial y origen genésico BORDADURA PLATERÍA ARTE DE TEJER MODO DE LA NATURALEZA PINTURA (1a) (Car.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) PLÁSTICA (Gal.) PINTURA (1a) (Gal.) PINTURA (1a) (Pac.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) NIELAR ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES LIBERALES PINTURA DE VIDRIERAS PINTURA MOSAICA TAPICERÍA (1) SIETE ARTES LIBERALES ARTES REPRESENTATIVAS TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : PROPIEDADES CONSTITUTIVAS CRITERIOS O ARGUMENTOS RELACIONES GENÉSICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES RELACIONES JERÁRQUICO-CUALITATIVAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-2.1]

T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico

descripción: aproximación teórica cuyo objetivo es lograr el reconocimiento del carácter liberal e ingenuo de la pintura; se trata, por tanto, de la reflexión teórica que fundamenta la dignidad de la pintura en lo que ésta tiene de emulación y competencia respecto de las siete artes liberales prestigiadas por la tradición medieval, de acuerdo con el marco ideológico que impone la concepción humanista de la pintura y su estimación de los valores intelectuales y especulativos, que son propiamente los que se reclaman para la disciplina pictórica en cuanto arte liberal.

explicación: asimismo, puesto que este enfoque teórico comporta la descripción de la naturaleza de la pintura, al tener que determinar sus propiedades esenciales, también participa de la teoría que hemos denominado orientada al concepto -v. [T-1]-.

Debe establecerse, no obstante, una oportuna matización respecto de lo que llamamos defensa de la pintura, y que clasificaremos como uno de los marcos de teorización de carácter pragmático -v. [M-3.2.1]-. Como J. Gállego hace notar al respecto [(1976), p. 29], en relación con este liberalismo pictórico, la posición más idealista y desinteresada de los tratadistas italianos se transforma, en lo que respecta a los tratadistas españoles, en un mayor interés por los aspectos prácticos y materialistas que el tema de la nobleza pictórica lleva asociados: la exención del pago de tasas o alcabalas por la venta de las obras. Así pues, en España, la aproximación teórica a la cuestión del liberalismo pictórico se tiñe de unas connotaciones socioeconómicas que nos definen, a su vez, una situación coyuntural y una realidad histórico-social concreta y determinada. De ahí que, pese a existir una indudable vinculación, hayamos optado por deslindar ambos aspectos asociados a la cuestión del liberalismo pictórico.

Para más información sobre este tipo de aproximación teórica, consúltese el registro [T-2] *Teoría de la nobleza pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-2 Teoría de la nobleza pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-1.3.1 Pintura elegíaca y propagandística M-1.3.1.1 Didactismo pictórico o pintura didáctica M-1.3.1.1.2 Pintura conmemorativa M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-3.3 Ámbitos de actividad M-3.3.1 Taller-gremio M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-3.2.1 Defensa de la pintura M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita T-1 Teoría orientada al concepto OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : GA-21.4.3.8.5 Tipos de pintores según el uso de la invención (7) GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes GA-21.4.3.8.6 Tipos de pintores según el uso del decoro DEBUXO (4) (Pac.) GRECIA (1) GA-21.4.3.8.1.3 Tipos de pintores según su conocimiento teórico-literario GA-21.4.3.8.1.2 Tipos de pintores según el conocimiento de la teórica (1) pictórica GA-21.4.3.8.1 Tipos de pintores según su calidad artística o capacitación para el arte

GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística
GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ENTENDIMIENTO (1)
POTENCIAS DEL ALMA (Pac.)
FACILIDAD (2c)
GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario
NOTICIA (2)
GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ARTE (5)
ARTIFICIO (1)
PRUDENCIA (2)
ROMA (1)
ERUDICIÓN (1)
GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales
GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
GA-21.3.2.4 Artífices relacionados con las artes mecánicas
ELECCIÓN (1b)
GA-21.2.1 Agentes no artistas según las disciplinas y facultades
HD-19 Artes. Sistemas y especies
HD-19.1 Sistemas y especies (artes)
HD-19.1.1 Especies y sistemas artísticos según las relaciones de dependencia
HD-19.1.2 Según la naturaleza de su actividad y el componente racional-especulativo
HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad
HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral
HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según el componente de racionalización
HD-19.1.4 Especies y sistemas artísticos según su relación con la realidad externa
HD-19.1.3 Especies y sistemas artísticos según su proyección social
HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas
HD-20.1 Facultades teórico-científicas relacionadas con la actividad artística
HD-20.2 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Ciencias (1b)
HD-20.3 Facultades y disciplinas teórico-científicas. Letras (1a)
GA-21.4.3.8 Tipos de pintores según su calidad. Categorización jerárquico-cualitativa
GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores)
HD Estructura de conocimiento y ámbito profesional. Sistema (s) de las artes y dominio de la pintura
GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente
DISCIPLINAS Y ENSEÑANZAS
ARTES ARQUITECTÓNICAS (ant.) (gr.)
ARTES MECÁNICAS
GA-21 Agentes. Individuos
CAUDAL (2b) (Pac.)
GA-21.2 Agentes relacionados con la pintura (no específicamente artistas)
GA-21.4.3 Tipología general de pintores
GA-21.4.2.1 Tipos de pintores según la manera de obrar (1)
GA Sujetos agentes de la pintura
GA-21.2.1.2 Agentes no artistas relacionados con las letras humanas
GA-21.2.1.1 Agentes no artistas relacionados con las ciencias
GA-21.4 Pintores y tipos de pintores
INVENCIÓN (2)
PINTURA PRÁCTICA (Car.)
ARTE ORATORIA
FILOSOFÍA NATURAL
HISTORIA (1)
HD-19.1.2.1 Especies de artes liberales
POTENCIAS DEL ALMA (Car.)
ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto)
ENTENDIMIENTO (2) (Car.)

	ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) RAZÓN (2) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) LETRAS (1a) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales proceder con razón y arte (Pac.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.) GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general) POTENCIA OPERATIVA (Car.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) PROPORCIÓN (1) manera de obrar con ciencia y arte (Car.) MÚSICA ARTES CIENCIAS (1b) INGENIO (3) ARTES LIBERALES OFICIO (1b) ARTES SUBALTERNADAS (ant.) ARTES LIBERALES (ant.) (Gal.) DEBUXO (3) (ant.) LETRAS HUMANAS GEOMETRÍA CIENCIAS NATURALES PINTURA (1a) (Pac.) CIENCIAS MATEMÁTICAS ARTES Y CIENCIAS PERSPECTIVA (1) MATEMÁTICAS PINTURA (1a) (Gal.) ARITMÉTICA ARTES MECÁNICAS (G. Ríos) ANATOMÍA (1) POESÍA (1) SIETE ARTES LIBERALES PINTURA (1f) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Gal.) ARTES MECÁNICAS (ant.) (Ar.) ARTES LIBERALES (G. Ríos) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS ARTES PROPIEDADES CONSTITUTIVAS CONCEPTOS VINCULADOS (tipología) CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CRITERIOS O ARGUMENTOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-2.2]

T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada

descripción: asociada al moralismo contrarreformista y a la concepción retórico-persuasiva e instrumental de la imagen sagrada, constituye la aproximación teórica -de raigambre y fundamentación pretendidamente teológica- por la que se determina la calidad religioso-moral de las imágenes pictóricas y de la misma Pintura. Esta calidad y nobleza se establece, fundamentalmente, en función de sus fines y objetivos, así como de los efectos que dichas imágenes son susceptibles de provocar en el espectador.

explicación: la incorporación de la nobleza sagrada al sistema teórico de la Pintura conlleva toda una serie de implicaciones conceptuales no exentas de interés: junto al enriquecimiento de la epistemología pictórico-artística con los conceptos de procedencia teológica y las connotaciones religioso-morales que se adhieren a la dimensión semántica de las unidades nocionales ya presentes en el universo cognoscitivo de las artes, esta nobleza sagrada genera un nuevo criterio para el enjuiciamiento de la calidad esencial de la Pintura no específicamente artístico, lo que trae consigo una diversificación de los tipos de categorías de calificación y enjuiciamiento, que adquieren bajo este contexto su correspondiente componente religioso-moral. A su vez, ya que la nobleza sagrada se prioriza jerárquicamente sobre las otras formas de nobleza, los criterios y categorías vinculadas a estas últimas quedan subordinadas a las de orden moral y religioso.

Estas nuevas categorías y criterios se proyectan, en primer lugar, sobre la pintura propiamente dicha, de manera que la pintura sagrada o cristiana se define jerárquicamente superior respecto de la profana; en segundo lugar, sobre los artífices, que quedan divididos y jerarquizados según el mismo parámetro; en tercer lugar, sobre la imagen o representación pictórica, que deberá adecuarse a los principios de disposición figurativa comprendidos bajo el concepto de decoro sagrado. De este modo, se establece dentro del dominio pictórico un parámetro de valor -no propiamente artístico- por el que un tipo de artífices, imágenes y actividades se superordinan y jerarquizan. El dominio pictórico queda, pues, dividido cualitativamente en dos categorías bien definidas: lo gentil o profano y lo religioso o sagrado, lo cual tiene su reflejo correspondiente desde el punto de vista cognoscitivo y teórico, configurándose en torno a este último aspecto un nuevo marco teórico-nocional -la teoría sobre la pintura sagrada- y una nueva dimensión conceptual pictórica, cuyos factores de definición, tomados en ocasiones del discurso teológico, propician una construcción teologizante del concepto de pintura, que contribuye a su diversificación y redefinición epistemológica: la pintura se convierte en oblación divina (*Arte...*, p. 251); el ejercicio de pintar imágenes, en un acto de virtud (*Arte...*, p. 239); el propio arte de la Pintura, en una especie de Teología (*Arte...*, p. 556), etc.

Para más información sobre este tipo de aproximación teórica, consúltese el registro [T-2] *Teoría de la nobleza pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-2 Teoría de la nobleza pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : T-1.3.4 Construcción teológica del concepto de pintura M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética T-1 Teoría orientada al concepto OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas HD-19.1.5.2 Especies y sistemas artísticos según su función didáctico-moral HD-20 Facultades y disciplinas teórico-científicas HD-20.4 Facultades y disciplinas sagradas

	HD-19 Artes. Sistemas y especies GA-21 Agentes. Individuos GA Sujetos agentes de la pintura GA-21.4.2.2 Tipos de pintores según la manera de obrar (2) GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.4.3.8.2 Tipos de pintores según su calidad religioso-moral GA-22.3 Colectivos e instituciones no artísticas ARTES LIBERALES CASTIDAD PINTURA (1b) (Figueroa) HD-19.1.5 Especies y sistemas artísticos según su función-utilidad SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) HD-19.1.5.1 Artes y sistemas artísticos según su función didáctico-cognoscitiva y moral PINTURA (1a) (Pac.) LETRAS DIVINAS VIRTUD (1b) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS (reformulación) CONCEPTOS TEOLÓGICOS CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-2.3]

T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica

descripción: aproximación teórica cuyo objetivo es reflexionar y sistematizar las cuestiones relacionadas con la práctica y la actividad pictórica. Abarcaría desde lo más general, abstracto y teórico, hasta lo más técnico y factual. Utilizamos, pues, aquí el término teoría de una manera amplia, ya que en rigor sólo una parte de esta orientación pragmática de la doctrina artística puede considerarse una construcción teórica propiamente dicha, mostrando asimismo distinto grado de codificación y formalización en cada discurso particular. Se encuentra vinculada a la vertiente práctica de la pintura, esto es, a la pintura en cuanto actividad [v. fig. 1 en la sección 2.1.3], y a la dimensión pragmática y tecnológico-factual de la esfera cognoscitiva pictórico-artística. A su vez, este tipo de teoría tiene entre sus fines fundamentales el procurar un saber fáctico, es decir, un saber hacer, llevando implícito un indudable componente metodológico y una evidente orientación didáctica.

explicación: precisemos, no obstante, que esta diversificación entre una teoría orientada hacia la definición de la pintura en términos teóricos y abstractos -v. [T-1]- y una teoría de carácter pragmático orientada hacia la actividad no se da en la realidad con esta puridad de planteamientos. De hecho, la primera forma de aproximación también desempeña una función significativa por lo que respecta a la *praxis*, contribuyendo a la configuración y codificación de este tipo de teoría. Por ejemplo, el concepto de Fin, categoría de conceptualización filosófica utilizada para la definición de la Pintura en términos teleológicos, determina, en función de dicha finalidad pictórica, los axiomas directivos [v. conceptos axiomáticos directivos] que orientan la actividad del artífice, teniendo así una incidencia efectiva tanto en la codificación de los modos convenientes para la consecución de dicho fin, como en la sistematización de los principios teóricos que fundamentan el sentido del hacer pictórico.

Por lo que respecta al caso concreto de los discursos analizados, este tipo de sistematización teórica responde a los objetivos didácticos que, entre otros, explican ambos tratados, asociados a su vez a la necesidad de regenerar la actividad pictórica de la que nuestros autores hacen causa propia, de ahí que se incardine completamente en la problemática artística del momento. En consecuencia, este tipo de teoría tendrá entre sus fines fundamentales el procurar un saber fáctico, es decir, un saber hacer, llevando implícito un indudable componente metodológico.

Los campos de conceptos vinculados y relacionados más directamente con esta dimensión nocional, además de los relativos a la propia actividad - [AA] y [AF]-, serán, por tanto, los relacionados con los modos y maneras de obrar, esto es, los procedimientos, técnicas, directrices, normas, estilos, métodos, etc., todo ello sistematizado en una preceptiva determinada - [SM]-; los materiales - [SU-38]-, instrumentos - [SU-39]- y recursos en general - [SA]- con los que cuenta el artífice para llevar a cabo sus obras -artificios representativos, recursos plásticos, sistemas de proporciones, codificaciones iconográficas, etc.; y, colateralmente, la variedad de tipos de pinturas -denominadas por Pacheco maneras de pintura- que pueden resultar como producto de dicha *praxis* - [NP-62]-.

Los tipos de conceptos a los que da lugar son los metodológicos [v. conceptos metodológicos pictórico-artísticos], y, debido al carácter prescriptivo de buena parte de ellos, también constatamos la presencia de lo que llamamos axiomas directivos, que no son otros que los metodológicos prescriptivos (v.)

Por otra parte, este enfoque teórico también conlleva la redefinición de ciertos conceptos que van a incorporar a su dimensión epistémica un valor metodológico, lo que contribuye, pues, a la polivalencia que caracteriza a buena parte del conjunto nocional teórico-artístico. Considérese, por ejemplo, el concepto de relieve -o relievo-. El relieve pictórico, por el que se consigue la corporeidad y volumetría de la imagen figurativa bidimensional, puede ser considerado como una de las propiedades estético-formales de la imagen representativa asociada a la *mímesis*, en cuanto proporciona semejanza formal entre las cosas naturales y las cosas artificiales, y también ilusión o apariencia de realidad. Pero, como la *mímesis* artística constituye uno de los conceptos principales que fundamenta el sistema teórico de la pintura en el periodo que consideramos, formando parte de su definición y definida como su fin mismo, el relieve también funciona en dicho sistema como concepto metodológico prescriptivo, ya que el dar relievo o el relevar la imagen pictórica es, de acuerdo con los criterios de la *mímesis*, una de las obligaciones a las que están sujetos los artífices en la realización y ejecución de sus obras.

La redefinición conceptual que hemos considerado anteriormente en relación con el concepto de relievo nos conduce a otro fenómeno implicado también en esta sistematización metodológica. Nos referimos a la determinación teórica -o teorización- que experimentan ciertos conceptos de naturaleza originariamente factual o no teórica [v. conceptos no teóricos]. Así, relevar es una actividad empírica relacionada con la ejecución material de la Pintura y, como tal, es un concepto factual que no pertenece a ningún sistema teórico o teoría artística particular. Pero en el contexto que analizamos se constituye en un concepto propiamente teórico, puesto que se encuentra vinculado a un pensamiento estético determinado y a un tipo de representación artística en la que el parecido o semejanza respecto del natural se considera categoría de valor y criterio de perfección. En el contexto del siglo XVII, pues, relevar no es únicamente un procedimiento de actuación, sino que constituye uno de los preceptos que configuran la *pragmateia* pictórico-artística que se sistematiza.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
SUBCLASES	T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6) Imitación del natural M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (7). Pintura ilusionística y semejante

M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora
M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista)
M-3.3 Ámbitos de actividad
M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (8) Pintura verosímil y conveniente
M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad
M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata
M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico
M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista)
M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento
M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética
M-2.2.4 Doctrina del Docere et Delectare
M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo)
M-2.2.1.2.1.1.2 Pintura mecanicista
M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista
M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo
M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera
M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad
M-2.2.1.2.4.2 *Mímesis* (7) Imitación de la manera
M-2.2.5 Controversia dibujo-color
M-3.1.2 Declinar y reformismo español
M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica
T-5 Teoría sobre la creación artística
T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita
M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (9) Esteticismo pictórico
M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (10) Naturalismo pictórico

OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : MANERA (3bc)

GEOMETRÍA
AF Actividades y fases del proceso de creación pictórica
GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario
SM Modos y maneras de la pintura
SU-38 Materias y materiales pictóricos
SU-39 Instrumentos pictóricos
SA Recursos para la configuración de la imagen pictórica
NP-62 Productos pictóricos
GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
DESTREZA (1a)
GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica
ANATOMÍA (1)
AA Actividades externas al proceso de creación pictórica
ARITMÉTICA
GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística
GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas
SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas
MANERA (3ba)
MANERA (3b)
MANERA (3bb)
FILOSOFÍA NATURAL
MANERA (3a)
CIENCIAS MATEMÁTICAS
GF-23.1 Facultades y destrezas
SM-37 Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica
SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares
SM-37.3.1 Métodos de construcción o elaboración pictórica (general)
SM-37.2 Modos de pintura según las maneras de obrar
SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura
PROPORCIÓN (1)
MANERA (3) (macroconcepto)
MATEMÁTICAS

	SM-37.1 Conceptos generales (procedimientos y técnicas) camino (2) (met.) MANERA (5a) MANERA DE EXECUTAR LETRAS HUMANAS SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos GA-21.4.3.2 Tipos de pintores según la técnica pictórica MANERA DE OBRAR GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) HISTORIA (1) POESÍA (1) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Pac.) POTENCIA OPERATIVA (Car.) MEMORIA (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) PERSPECTIVA (1) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES DE LUGAR-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-ACCIÓN RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-INSTRUMENTO RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-OBJETO RELACIONES ASOCIADAS A LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA DE LA PINTURA CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL ACTIVIDADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CIENTÍFICO-MATEMÁTICOS TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-3]

T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica

descripción: aproximación teórica vinculada a la *praxis* pictórica cuyo objetivo es dar indicaciones y establecer directrices desde un punto de vista dogmático -más o menos riguroso- sobre cómo se debe actuar en pintura. Se relaciona, pues, con la tendencia de la teoría artística al establecimiento de categorías de valor absoluto, a la normativización y a la codificación de lo mejor, perfecto y verdadero. De esta manera, el concepto del *Verdadero Arte*, determinante en el desenvolvimiento mismo de la teoría artística, desempeña una influencia efectiva en lo que concierne a esta metodología pictórica, que se configura así en la codificación sistematizada de los verdaderos y buenos preceptos. Por su parte, esta categorización dogmática de lo perfecto y correcto en materia artística redefine el saber hacer vinculado a la orientación metodológica en un deber hacer. En consecuencia, la sistematización metodológica que fundamenta y rige la actividad práctica adquiere un carácter prescriptivo y axiomático, alcanzando a todos los aspectos de la creación artística, desde las cuestiones relativas a la actividad propiamente representativa hasta la secuenciación misma de las fases que conforman el proceso de ejecución pictórica.

explicación: mediante esta preceptiva que se configura, los discursos analizados se incorporan a la tradición de aquellas *pragmateias* que, en el dominio de la Retórica y la Poética, hacían de la preceptiva literaria un conjunto de normas destinadas a concebir correctamente la obra. Debemos matizar, no obstante, el carácter de esta preceptiva del deber hacer, así como el alcance que adquiere lo prescriptivo en la sistematización metodológica de los discursos analizados.

La idea de que existe una verdad artística y una *Buena Manera*, fuera de la cual no es posible la pintura como arte, y que, por tanto, actúa como criterio dogmático de corrección y perfección, se encuentra indiscutiblemente presente y asimilada en el sistema de pensamiento de nuestros autores [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Esta manera que se va a sistematizar como verdadera y perfecta sobre todas las demás formas de actuación pictórico-artística, y que no es otra que la del clasicismo italiano asociados, sobre todo, al marco florentino-romano, es el contexto general que sirve de marco prescriptivo bajo el que se sistematizan los modos del hacer. Así pues, son los preceptos y principios doctrinales vinculados a la noción estética y metodológica de la *Buena Manera*, que a su vez fundamenta el sistema teórico-nocional formulado por estos autores, los que integra ese conjunto de obligaciones que corresponden a los artífices.

Ahora bien, el sistema metodológico, en cuanto sistematización de un hacer, además de esta preceptiva del deber hacer o *pragmateia*, se compone de una serie de modos, métodos y procedimientos de actuación particulares que, junto al deber hacer, conforman la parte complementaria, el cómo hacer. Pues bien, una vez establecidos dentro de los límites de este contexto prescriptivo, el carácter de la sistematización metodológica es abierto en lo que concierne a estos métodos y modos particulares, como lo señala el propio Pacheco en repetidas ocasiones: "Mas ni por lo que se ha dicho, ni por todo lo que (en orden a ello) se pudiera decir y probar, se presume estrechar a estas leyes o caminos a los que pretenden subir a la cumbre desta arte; porque habrá otros modos (por ventura, más fáciles y mejores). Lo que hemos exercitado y hallado en los autores, bastantemente autorizado, eso escribimos, sin poner tasa o límite a los buenos ingenios" (*Arte...*, p. 276). La condición de estos procedimientos es, por tanto, instrumental, susceptibles de ser sustituidos por otros en cuanto se revelen más eficaces u operativos para la consecución del fin que se pretende; en consecuencia, son independientes del sistema teórico-doctrinal propiamente dicho.

Esta distinción se corresponde con dos de los tipos de conceptos metodológicos que hemos establecido: los prescriptivos -o axiomas directivos- y los orientativos (v.) Podemos hablar, pues, de una dualidad en esta metodología pictórica: lo que se codifica como prescriptivo y lo que únicamente se cualifica o recomienda, dualidad relacionada, a su vez, con el distinto grado de implicación teórica.

Asimismo, esta metodología teórica o *pragmateia*, en la que los procedimientos y procesos de actuación se encuentran en dependencia respecto del sistema teórico-nocional, se complementa con lo que podríamos llamar una metodología técnica, de carácter puramente instrumental y tecnológico -v. [T-3.4]-. Con todo, las obligaciones que corresponden a los artífices varían y no funcionan del mismo modo en lo que concierne a los distintos aspectos de la realidad pictórico-artística. Existe, pues, una cierta gradación en la obligación y prescripción metodológica en función, sobre todo, del tipo y género de pintura realizada, gradación que se desenvuelve en paralelo a la jerarquización que en el siglo XVII es inherente a los géneros y tipologías pictóricas: cuanto más importante sea el género de pintura, más obligaciones le corresponde al artífice. La licencia sólo es permitida en la Pintura en aquellos géneros que no son de tanta obligación (*Arte...*, p. 401) [v. manera de obrar libremente (2b), en el ámbito [SM-37], sección 3.3.]

Para mas información sobre este tipo de enfoque o aproximación teórica, consúltese el registro [T-3] *Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica.*

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa

M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística
M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad
M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*
M-3.1.2 Declinar y reformismo español
M-3.3.2 Academia (marco)

OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : NOTICIA (2)
ROMA (1)
FACILIDAD (2b)
GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas
HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo)
GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas
VIRTUD (1a) (Car.)
FACILIDAD (2c)
INGENIO (2)
GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario
ENTENDIMIENTO (1)
ELECCIÓN (1b)
ELECCIÓN (1a)
ARTE (5)
GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
JUICIO (1b)
PRUDENCIA (2)
SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos
PRÁCTICA (2b)
ARTES
GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística
NUESTROS TIEMPOS (1b)
BUENA MANERA (2)
GF-23.1 Facultades y destrezas
PINTURA (1f)
INMAGINATIVA (Leo.)
OFICIO (1b)
Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta)
IMAGINATIVA (Car.)
ARTE (6)
CIENCIAS (1b)
JUICIO (2)
RAZÓN (2) (Pac.)
ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto)
INGENIO (3)
GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales
MEMORIA (Pac.)
LETRAS (1a)
GA-21.4.3.8.1.2 Tipos de pintores según el conocimiento de la teórica (1) pictórica
GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
ITALIA
Edades de la pintura moderna (faceta)
HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas
HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas
HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos
HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura
GA-21.4.3.8.5 Tipos de pintores según el uso de la invención (7)
GRECIA (1)
GA-21.4.3.8.6 Tipos de pintores según el uso del decoro
GA-21.4.3.8 Tipos de pintores según su calidad. Categorización jerárquico-cualitativa
GA-21.4 Pintores y tipos de pintores
GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente
GA-21.4.2.1 Tipos de pintores según la manera de obrar (1)
DESTREZA (1b)

CAUDAL (2b) (Pac.)
INVENCIÓN (2)
HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística
DEBUXO (4) (Pac.)
GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales
ERUDICIÓN (1)
GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales
GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
RESOLUCIÓN (1)
PRESTEZA (1b) (Pac.)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
VENECIA
DILIGENCIA (1) (Pac.)
IMITACIÓN (2c)
GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ANTIGÜEDAD (1b)
TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
NUESTRA EDAD
subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
MAESTRÍA (1)
MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.)
MANERA (1)
SM-37.2.1 Modos de pintura y maneras de obrar (pintura general)
ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.)
MODO ACABADO
modo particular de borrones
PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)
PINTURA PRÁCTICA REGULAR (Car.)
manera de obrar sin dibujo (Pac.)
PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.)
PINTURA PRÁCTICA (Car.)
escuela de la especulación científica (Car.)
escuela del colorido (1b) (Car.)
ACADEMIA DE VENECIA
PINTURA A BORRÓN (2)
SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales
PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)
HERMOSA MANERA (4b)
SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas
BUENA MANERA (3) (Pac.)
IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.)
IMITACIÓN (2b)
SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
SM-37.3.4 Procedimientos representativos e imitativos propiamente dichos
IMITACIÓN (2a)
MODO DE LA NATURALEZA
SM-37.2.1.3 Modos de actuación pictórica según el grado de libertad y licencia
manera de obrar con ciencia y arte (Car.)
ESCUELA (2)
GF-24.1.3 Potencias específicamente artísticas
BUENA MANERA (4)
SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2b)
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (2a)
MANERA DE OBRAR LIBREMENTE (1)
SM-37.2.1.2 Modos de actuación científicos y racionales
proceder con razón y arte (Pac.)
MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.)
MALA MANERA (1a)
BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)

	MANERA DE CORREGIO MODO DEL BASÁN MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MODO BUSCADO SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) MANERA DE TICIANO MANERA FLAMENCA (Pac.) HERMOSA MANERA (4a) MANERA EN EL DIBUJO ENTENDIMIENTO (2) (Car.) MANERA EN EL COLORIDO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística SM-37.3.4.1.2 Procedimientos imitativos selectivos y correctores CAUDAL (2a) (met.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SM-36.3 Escuelas pictóricas SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.) IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (Pac.) IDEA (1) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Car.) RAZÓN (2) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MEMORIA (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana MEMORIA (Car.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color MANERA DE DOMINICO GRECO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CATEGORÍAS DEFINICIONALES DIRECTIVAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS METATEÓRICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-3.1]

T-3.2 *Pragmateia* sagrada

descripción: aproximación teórica cuyo objetivo es establecer directrices de carácter dogmático sobre cómo se debe actuar de manera particular en la pintura sagrada, incluyendo consideraciones relativas a modelos de comportamiento y hábitos de conducta ajustados a la ortodoxia y a la moral de la Iglesia católica [v. virtud (1a) y virtud (1b)].

explicación: sobre todo por lo que respecta al *Arte de la Pintura* -aunque no exclusivamente-, puede decirse que F. Pacheco pretende sistematizar una especie de metodología propia para la pintura sagrada, adecuada a sus características, a su función persuasiva y a la calidad y condición de lo que se representa. Una metodología pictórica que cuenta con sus propias reglas: las reglas que impone la ley cristiana ["De todo lo dicho se infiere, que, pudiéndose por este camino ennoblecer todas las cosas, aunque sean pequeñas y baxas, mejor se ennoblecerá la pintura exercitada con la regla cristiana [...] porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de dios, que nos prohibe todo lo que nos puede provocar a mal". (*Arte...*, pp. 239 y 377)]; y con sus propios modos, los modos del pintor cristiano ["Acabada la proporción de la mujer no será fuera de propósito, enseñar el modo que ha de tener el pintor cristiano en la imitación del natural [...]" (*Ibídem*, p. 375)], en los que F. Pacheco pretende aunar la calidad de lo artístico, es decir, la perfección estético-formal de la imagen pictórica, y la moral y el dogmatismo religioso, canalizados a través del concepto de decoro sagrado.

En cuanto *pragmateia*, participa de las mismas características señaladas en relación con este tipo de metodología teórica, consúltese, pues, el registro conceptual [T-3.1] *pragmateia o metodología teórica*. Para más información sobre este tipo de enfoque o aproximación teórica, véase también el registro [T-3] *Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.3.8 Paleotti M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-1.6.2.1 Concepto del pintor cristiano-erudito M-2.1.3.2.2 Jesuitismo M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (8) Pintura verosímil y conveniente OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas CASTIDAD GA-21.4.3.8.2 Tipos de pintores según su calidad religioso-moral GA-21.4.2 Tipos de pintores sistematizados teóricamente VIRTUD (1b) GA-21.4.2.2 Tipos de pintores según la manera de obrar (2) LETRAS DIVINAS MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) SM-37.2.2 Maneras o modos de actuación específicos de la pintura sagrada ARTE ORATORIA TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS)

	CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSOS PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ÉTICO-MORALES TÉRMINOS TEOLÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-3.2]

T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica

descripción: aproximación teórica cuyo objetivo es sistematizar las fases y los procedimientos para el aprendizaje y la formación pictórica de los artífices, esto es, desarrollar la metodología adecuada para la adquisición de la formación y del conocimiento pictórico-artístico necesario en sus vertientes teórica, técnica y práctica. Se relaciona, pues, con lo que hemos llamado conceptos metodológicos didácticos (v.) , es decir, aquéllos que no sólo aluden a procedimientos y métodos de actuación, sino que también comportan un componente pedagógico, al tener como finalidad la posibilidad de adquirir conocimientos -teóricos, técnicos o prácticos- durante un proceso formativo. El estudio y análisis de los conceptos y cuestiones relacionadas con este tipo de aproximación teórica se abordan en el ámbito semántico-nocional [C].

explicación: a su vez, esta aproximación teórica también implica un componente cognoscitivo, si tenemos en cuenta que, mediante la operación por la que se organiza racionalmente la enseñanza artística, el conocimiento teórico y factual de la pintura se sistematiza en diversos grados, según su mayor especificidad y complejidad.

En el discurso de F. Pacheco, esta sistematización de la enseñanza y del aprendizaje de la pintura se desarrolla de manera explícita y concreta en el capítulo XII de la primera parte de su tratado. Así pues, el autor andaluz no sólo se interesa por la exposición del método y los procedimientos correctos y verdaderos que deben regir en el proceso de realización pictórica, sino que también toma como objeto propio de su reflexión teórica el desarrollo del sistema didáctico y formativo -sistematizado sobre presupuestos eclécticos en los que convergen criterios de diversos autores -, que adquiere de este modo una autonomía propia en su discurso.

Ideológicamente, hay que vincular el desarrollo de este tipo de teoría a la existencia de un pensamiento académico, que, auspiciado por la convicción de la posibilidad de enseñar la pintura mediante un conjunto de reglas codificadas, y entrando en tensión con el sistema corporativista y gremial todavía dominante en la escena artística española, trata de reconvertir el método de aprendizaje propio del taller en un sistema formativo de carácter académico. En relación con este aspecto, véase lo dicho bajo los marcos de teorización [M-2.2.2] *Normativización y reglamentación pictórica* y [M-3.3.2] *Academia*.

Tampoco se puede disociar del concepto de pintor formado e instruido que se propugna en estos discursos, concepto en el que confluyen el pensamiento humanista con su estimación del saber y del conocimiento, y la concepción manierista, que supravalora la necesidad de consolidar la calidad y el nivel formativo de los artífices como vía para evitar la decadencia y la dejadez que amenazan el dominio de las artes.

Por lo que respecta a la situación coyuntural concreta en la que se enmarca y explica toda esta problemática, véase lo dicho en los registros [M-3.1.2] *Declinar y reformismo español* y [M-3.3.2] *Academia*. Para más información sobre este tipo de enfoque o aproximación teórica, consúltese el registro [T-3] *Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6) Imitación del natural M-2.2.1.2.4.2 *Mímesis* (7) Imitación de la manera M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.1.3.4 Marco de las disciplinas científico-matemáticas M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-3.3.2 Academia (marco) M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : C Aprendizaje y enseñanza de la pintura GF-23.1 Facultades y destrezas INMAGINATIVA (Leo.) MANERA FLAMENCA (Pac.) SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas MEMORIA (Pac.) Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) PRÁCTICA (2b) GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo) GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GA-21.4.3.4.2 Tipos de pintores según el grado de formación (F. Pacheco) GA-21.4.3.4 Tipos de pintores según su titulación o grado de formación GA-21.4 Pintores y tipos de pintores GA-21.4.3 Tipología general de pintores GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales RAZÓN (2) (macroconcepto) SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales BUENA MANERA (3) (Pac.) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos MANERA (3bb) MANERA (3b) MANERA (3a) SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) BUENA MANERA (2) JUICIO (2) MANERA (1) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MEMORIA (macroconcepto) VISTA (1) (Car.) VISTA (1) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) RAZÓN (2) (Pac.) GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas

	TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTOS METODOLÓGICOS-DESTREZAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS DIDÁCTICO-PEDAGÓGICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-3.3]

T-3.4 Tecnología pictórico-artística (metodología técnica)

descripción: enfoque de carácter procedimental y tecnológico por el que se establecen y proporcionan aquellas indicaciones y directrices pertinentes para llevar a efecto la práctica pictórica, sobre todo en lo que respecta a su condición más técnica y material. Su desarrollo no constituye, pues, la formulación de una teoría propiamente dicha, en cuanto construcción lógica y coherente, sino la exposición de una serie de instrucciones, procedimientos, recetas, técnicas, etc. -esto es, toda una variedad de modos del hacer-, que en su conjunto constituyen el conocimiento tecnológico pictórico-artístico. En consecuencia, es esta aproximación la que se encuentra más directamente vinculada la dimensión cognoscitiva que hemos llamado tecnológico-factual, al ámbito del taller y a la condición de la pintura como oficio artesano [v. fig. 1 en la sección 2.1.3.]

explicación: no obstante, debemos precisar que los procedimientos y técnicas que son susceptibles de aparecer en este tipo de discurso son heterogéneos y de muy distinta índole. Su variedad nos permite, de hecho, realizar una clasificación tipológica tomando como base diversos criterios: según su función específica, según su grado de inmediatez práctica, según su relación con el sistema representativo de la pintura, etc., por lo que algunos serán más abiertamente artesanales que otros. En relación con los procedimientos, procesos y técnicas pictórico-artísticas, consúltese el registro Procesos, modos y técnicas pictórico-artísticas.

Asimismo, y como decíamos en líneas anteriores, los procedimientos que conforman este tipo de aproximación son de carácter instrumental [v. conceptos metodológicos orientativos] susceptibles de ser sustituidos por otros en cuanto se revelen más eficaces u operativos para la consecución del fin que se pretende, siendo, pues, independientes del sistema teórico-doctrinal propiamente dicho.

En el caso particular del tratado de F. Pacheco, el alcance que adquieren estas cuestiones en comparación, por ejemplo, con su contemporáneo Carducho, resulta muy significativo, constituyendo de hecho uno de sus rasgos distintivos en cuanto discurso teórico-doctrinal sobre la pintura. Para más información sobre este tipo de enfoque o aproximación teórica, consúltese el registro [T-3] *Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-3.3.1 Taller-gremio M-3.1.2 Declinar y reformismo español OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : SM-37.3.5.1 Técnicas de pintura según los materiales. Antigüedad SM-37.3.6 Maneras de pintura según el uso del color MODOS DE CLARO Y OSCURO PINTURA IGUAL (Car.) PINTURA METAFÓRICA (Car.) PINTURA SEMEJANTE (Car.) SM-37.3.4.2 Procedimientos imitativos según la correspondencia objetiva con la realidad

	MANERA DE PINTAR CON CERAS ENCARNACIONES DE LAS FIGURAS DE BULTO OPUS TECTORIUM PINTURA DE BLANCO Y NEGRO MANERA A OLIO OLIO SOBRE JASPES OLIO SOBRE PARED olio sobre tejidos ENCÁUSTICA PINTURA PARA DE CERCA (2) (Car.) SM-37.3 Métodos, procedimientos y técnicas pictóricas ILUMINACIÓN SOBRE PAPEL ILUMINACIÓN SOBRE PIELES SM-37 Modos y maneras de actuación y ejecución pictórica MANERA DE EXECUTAR MANERA DE PINTURA PINTURA DE CLARO Y OSCURO MANERA SUELTA (Car.) PINTURA DE COLORES PINTURA PARA DISTANCIA SM-37.3.3 Procedimientos según la ubicación de la obra DORADO DE ORO MATE DORADO DE ORO BRUÑIDO SM-37.3.5.2.2 Técnicas anejas a la pintura (arroyos de la pintura) OLIO SOBRE TABLAS SM-37.1 Conceptos generales (procedimientos y técnicas) PINTURA EN SECO PINTAR POR MANEQUÍ (maniquí) ENCARNACIONES DE MATE PINTAR POR PATRÓN OLIO SOBRE LIENZO SM-37.3.8 Técnicas auxiliares para la imitación y representación pictórica FORTALECER CON PUNTOS PINTAR POR EL NATURAL SM-37.3.9 Técnicas y procedimientos relacionados con los procesos de acabado PINTAR POR MODELOS (estampas, dibujo, esculturas) PINTURA EN FRESCO SM-37.3.10 Técnicas y procedimientos según el estado de la base IMPRIMACIÓN (1) SM-37.3.11 Técnicas y procedimientos relacionados con la preparación de los soportes ENTUNICAR AGUADA DE COLORES TRATIZAR ENCARNACIÓN A TEMPLE ENCARNACIONES DE MATE SOBRE METALES PINTAR POR PERFILES MANERA A TEMPLE PINTAR POR CUADRÍCULA ESTOFADO (1) ESTOFADO SOBRE ORO BRUÑIDO ILUMINACIÓN (1) PRIMER MODO DE LA ILUMINACIÓN PINTURA AGUAZO PINTURA A FRESCO (1) PINTURA DE LAS SARGAS TEMPLE ANTIGUO SM-37.3.5.2.1 Técnicas propias y específicas de la pintura PINTURA DE AGUADA Y REALCE SM-37.3.7 Técnicas y procedimientos relacionados con el tratamiento de los elementos cromáticos ENCARNACIONES DE POLIMENTO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS :

	CONCEPTOS METODOLÓGICOS ORIENTATIVOS RELACIONES SECUENCIALES DE PRODUCCIÓN O ELABORACIÓN RELACIONES DE PERTENENCIA PROCESUAL RELACIONES DE PERTENENCIA METODOLÓGICA O TÉCNICA PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES INSTRUMENTALES RELACIONES ARGUMENTALES MATERIAL-ACCIÓN TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS TAXONÓMICOS TÉRMINOS TÉCNICOS (VOCABULARIO TÉCNICO)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-3.4]

T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

descripción: reflexión en torno a los artífices, artistas y pintores. Aproximación teórica cuyo objeto de reflexión central lo constituye el sujeto propiamente dicho de la creación pictórica, el cual se configura, en virtud de dicho proceso teórico, en una auténtica unidad epistemológica de la dimensión cognoscitiva pictórico-artística, generando todo un ámbito semántico-nocional propio.

explicación: los ámbitos en torno a los que se mueve esta teorización sobre el sujeto-creador en los principales tratados pictóricos españoles son: los tipos de pintores o sujetos agentes de la pintura -[GA]-; facultades, aptitudes y destrezas que se le requieren, atribuyen o reconocen -[GF-23.1]-; y los conceptos psico-espirituales relacionados con su naturaleza y temperamento particular -[GF-23.2]-.

Además de los conceptos asociados a dichos campos, esta aproximación teórica se encuentra también estrechamente vinculada a las categorías clasificatorias de los agentes (v.), esto es, aquellos conceptos clasificatorios por los que se establecen, en función de diversos criterios, los distintos tipos de artistas y pintores; y a las categorías de calificación o enjuiciamiento crítico de los artífices [v. categorías calificativo-críticas de los artífices], es decir, los conceptos críticos de diversa naturaleza que constituyen la escala de valor más o menos dogmática y axiomática a partir de la cual se establece su mayor o menor calidad, competencia y genialidad.

Obviamente, este marco de reflexión teórica interconecta con los otros enfoques señalados, encontrándose a veces unidos de manera indisociable. Así, toda la teoría orientada a la actividad pictórica -v. [T-3]- tiene que contar irremediablemente con el sujeto-creador, y a su vez, la teorización sobre el sujeto-creador acusa las influencias de este enfoque. La diferencia estriba en el distinto núcleo epistémico: la actividad pictórica, en un caso; el sujeto de dicha actividad, en otro.

Por lo que respecta a las diversas concepciones e ideologías imperantes en torno a este sujeto-agente de la pintura, véase consúltese el registro [M-1.5] *Concepciones en torno al sujeto-creador*.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-3.3 Ámbitos de actividad M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral

M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida
M-2.1.3.3 Marco de la Medicina
M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad
M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística
M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad
M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*
T-5 Teoría sobre la creación artística
OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : INCLINACIÓN (2)
GA-21.3.2.2 Artistas y artífices relacionados con la escultura
GA-21.3.2.1 Artistas y artífices relacionados con la arquitectura
GA-21.3.2 Artistas y artífices según las artes
GA-21.3.1 Conceptos (agentes) de aplicación general en las artes
GA-21.3 Artistas y artífices (no específicamente pintores)
CASTIDAD
VIRTUD (1a) (Car.)
MELANCOLÍA (2)
ARTE (5)
MELANCOLÍA (1)
GA-21.3.2.4 Artífices relacionados con las artes mecánicas
INGENIO (4)
TEMPERAMENTO SATURNINO
GA-21.4.3 Tipología general de pintores
INSTINTO
FACILIDAD (2b)
GA-21 Agentes. Individuos
GA Sujetos agentes de la pintura
ALMA (2) (Pac.)
GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística
HUMOR
ARTE (6)
GA-21.4.3.5 Tipos de pintores según el tipo de dedicación
GA-21.4.3.6 Tipos de pintores según el marco cronológico (concepción historiográfica)
GA-21.4.3.7 Tipos de pintores según el ámbito geográfico
GA-21.4.3.8.1.1 Tipos de pintores según su capacidad para la *mímesis* (2)
DESTREZA (1a)
ARTIFICIO (1)
DEBUXO (4) (Pac.)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
MAESTRÍA (1)
PRÁCTICA (2b)
ERUDICIÓN (1)
GA-21.3.2.3 Artistas y artífices relacionados con la orfebrería y las artes decorativas
FACILIDAD (2a)
CAUDAL (2b) (Pac.)
ENTENDIMIENTO (1)
GA-21.4.1 Conceptos generales (pintores)
MANERA (1)
GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales
FACILIDAD (2c)
GA-21.4.3.3 Tipos de pintores según el género pictórico
GA-21.4.3.1 Tipos de pintores según las partes de la pintura
GA-21.4.3.4.1 Tipos de pintores según el grado de titulación o formación (general)
PRESTEZA (1b) (Pac.)
CAUDAL (2a) (met.)
Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta)
POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto)
RAZÓN (2) (macroconcepto)
RAZÓN (2) (Car.)
NATURAL (2)
MANERA (3) (macroconcepto)

	DILIGENCIA (1) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) INGENIO (2) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) INVENCIÓN (2) JUICIO (1b) NOTICIA (2) DESTREZA (1b) GF-23.1 Facultades y destrezas GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales TALENTO (1) TEMPERAMENTO PRUDENCIA (2) GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas INGENIO (3) GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma IMAGINACIÓN (1) (Pac.) JUICIO (2) (Mel.) GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias) GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas MANERA (3a) ARTE ORATORIA NATURAL DE PINTORES AFICIÓN (Pac.) FUROR POÉTICO GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza POTENCIAS DEL ALMA (Car.) RAZÓN (2) (Pac.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE LOS ARTÍFICES SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES FACULTADES Y DESTREZAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS MÉDICOS RELACIONES ARGUMENTALES AGENTE-DESTREZA O FACULTAD CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CLASIFICATORIAS DE AGENTES OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (virtudes morales) TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS TÉRMINOS MÉDICOS TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICOS DE LOS ARTÍFICES (destrezas y habilidades)

	VOCABULARIO CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES TÉRMINOS CALIFICATIVO-CRÍTICO DE LOS ARTÍFICES (naturaleza y carácter)
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-4]

T-5 Teoría sobre la creación artística

descripción: estrechamente vinculada a la teoría sobre el sujeto-creador, podemos definir este enfoque como aquél en el que el objeto principal de teorización lo constituye el propio proceso de creación pictórica, sobre todo en lo que éste tiene de dimensión psico-espiritual; se trata, por tanto, de la reflexión acerca de la naturaleza misma de la generación artística, así como de la esencia y cauces de la creatividad. No obstante, en cada caso particular, este enfoque se desarrollará con distinto grado de profundidad especulativa y con diverso nivel de abstracción.

explicación: en consonancia con el carácter general de la teoría artística española, más orientada a lo pragmático y material, los tratados analizados eluden conscientemente cualquier tipo de planteamiento excesivamente abstracto o inasible, lo que no quiere decir que este enfoque no se encuentre presente en ellos ["[...] esto es hablando de la Pintura visible, o actuada; que la intelectiva, o especulativa, abstraída de la materia, me parece no ser por ahora necesaria a tus duda, por ser mas filosófica de lo que a nuestro propósito conviene". (CARDUCHO, V., *ob. cit.*, p. 154)]. A esta circunstancia también contribuye el carácter divulgativo que dichos tratados asumen explícitamente, con lo cual, independientemente de la mayor o menor soltura que puedan poseer nuestros autores a la hora de acometer este tipo de cuestiones, también es cierto que se ven abocados a adecuar el nivel de su discurso a un público medio.

Lo que sí constatamos es que, precisamente como consecuencia de esa tendencia hacia las cuestiones más pragmáticas y más directamente relacionadas con el proceso de creación artística en lo que éste tiene de conformación material y efectiva, esta aproximación teórica también va a tener en cuenta estos aspectos, convergiendo con la teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* -v. [T-3]-. Por lo que respecta a nuestro tesauro, este enfoque se aborda y analiza en los ámbitos [GF-24.1] y [GF-24.2] de la estructura semántico-nocional (sección 3.3.), en los que se puede verificar el tipo de conceptos abstractos, de naturaleza psico-espiritual y de raigambre filosófica que este marco de teorización introduce en la epistemología pictórico-artística.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la *praxis* pictórica M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.1.2.3.2.1 Interiorismo o ideísmo (escolasticismo-Zuccaro) M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral
M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido
M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico
M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista)
M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía
M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo
M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano

OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : AFICIÓN (Pac.)
JUICIO (1b)
GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ARTE (5)
CAUDAL (2a) (met.)
ELECCIÓN (1a)
ELECCIÓN (1b)
INVENCIÓN (2)
NOTICIA (2)
CAUDAL (2b) (Pac.)
CASTIDAD
VIRTUD (1a) (Car.)
MELANCOLÍA (2)
ARTE (6)
HUMOR
MELANCOLÍA (1)
INCLINACIÓN (2)
INGENIO (4)
TALENTO (1)
TEMPERAMENTO
TEMPERAMENTO SATURNINO
INSTINTO
FUROR POÉTICO
GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas
GF-24.1 Potencias de la creación pictórico-artística
INGENIO (3)
GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas
GA-21.4.1 Conceptos generales (pintores)
PRESTEZA (1b) (Pac.)
RESOLUCIÓN (1)
FACILIDAD (1b) (Pac.)
DILIGENCIA (1) (Pac.)
DEBUXO (4) (Pac.)
ARTIFICIO (1)
GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
GF-23.1.2 Facultades y destrezas según su naturaleza
DESTREZA (1b)
GF-23 Facultades de los pintores y conceptos relacionados con la naturaleza artística
GF-23.1.2.2 Facultades intelectivo-espirituales
NATURAL DE PINTORES
PRUDENCIA (2)
GF-23.1 Facultades y destrezas
FACILIDAD (2a)
GA-21.1 Conceptos y categorías generales (agentes)
GF Facultades artísticas y potencias de la creación pictórica
POTENCIAS DEL ALMA (Mel.)
ALMA (2) (Pac.)
IDEA (1) (Pac.)
GF-24.1.2 Potencias generales que intervienen en el proceso de creación artística
GF-24.1.1 Conceptos generales (potencias)
GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales
ERUDICIÓN (1)
INGENIO (2)
GF-23.1.2.4 Facultades empírico-manuales
MAESTRÍA (1)

	NATURAL (2) INMAGINATIVA (Leo.) SENTIDO COMÚN (Mel.) GF-24.1.2.1 Alma y potencias generales del alma RAZÓN (2) (Pac.) JUICIO (2) POTENCIA OPERATIVA (Car.) VISTA (1) (Pac.) ANIMO (Vs.) VISTA (1) (Mel.) GF-24.1.2.3.1.2 Potencias creativo-cognitivas IMAGINACIÓN (1) (Med.) POTENCIAS DEL ALMA (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (Mel.) GF-24.1.2.3 Potencias sensitivo e intelectivo-espirituales GF-24.1.3 Potencias específicamente artísticas ARTES DEL DIBUJO (Car.) VISTA (1) (Car.) POTENCIAS DEL ALMA (Car.) SENTIDOS EXTERIORES (Car.) SENTIDO COMÚN (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) MEMORIA (Car.) IMAGINATIVA (Car.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) MODO DE LA NATURALEZA Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) IDEA (1) (Car.) IDEA (1) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Car.) ALMA (2) (Med.) ALMA (1) (Mel.) GF-24 Potencias de la creación pictórica y conceptos relacionados con la creatividad artística ENTENDIMIENTO (2) (Med.) RAZÓN (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (Mel.) POTENCIAS COGNOSCITIVAS (Mel.) POTENCIAS CORPÓREAS (Mel.) POTENCIAS ESPIRITUALES (Mel.) MEMORIA (macroconcepto) VISUM (Al.) GF-24.1.2.2 Potencias sensitivas y corpóreas ENTENDIMIENTO (1) PENSAMIENTO (1) (Med.) MEMORIA (Pac.) VOLUNTAD (Mel.) JUICIO (2) (Mel.) POTENCIAS DEL ALMA (Pac.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : POTENCIAS RELACIONES ASOCIADAS A LAS FACULTADES Y DESTREZAS ARTÍSTICAS OBJETOS ABSTRACTOS RELACIONES ARGUMENTALES POTENCIAS-DESTREZAS O FACULTADES CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (GNOSEOLOGÍA) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS ARISTOTÉLICO-TOMISTAS

	CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS PLATÓNICOS RELACIONES ARGUMENTALES FASES ARTÍSTICAS-FACULTADES TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS MÉDICOS TÉRMINOS PSICO-FILOSÓFICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-5]

T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas

descripción: enfoque teórico cuyo objeto principal de teorización lo constituye, bien el concepto de belleza y las categorías estéticas consideradas en abstracto, bien el modo en el que éstas se manifiestan de manera concreta en las representaciones pictóricas: en qué consisten, cómo se jerarquizan en el sistema valorativo de la época, y cuáles son los procedimientos mediante los cuales se pueden alcanzar durante el proceso de realización material de la obra.

explicación: es, pues, el tipo de aproximación teórica que se vincula directamente a las categorías estéticas, cuya definición y descripción pretende; a las propiedades estético-formales que se atribuyen a las imágenes pictóricas; así como a los conceptos críticos, a partir de los cuales no sólo se describe la configuración de las imágenes artísticas desde este punto de vista estético-formal y expresivo, sino también se las evalúa y enjuicia.

Los aspectos relacionados con este tipo de aproximación teórica se abordan y analiza en los ámbitos [AB-2.3] *Atributos y propiedades de las imágenes*; [TE-12] *Conceptos y categorías estéticas, estilísticas y críticas: especies de belleza* y [MT-7.2] *Categorías de calificación y criterios de enjuiciamiento crítico: perfección (es) de la imagen representativa* (sección 3.3.), desarrollándose en este último la escala de valor axiomática en virtud de la cual se juzga el grado de perfección de las imágenes representativas.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.1.2.1.1.1 Pintura cientifista (Leonardo) M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-2.2.1.2.3.2 *Mímesis* (5) Interiorismo o ideísmo M-2.2.1.2.3.2.2 Platonismo-Lomazzo M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (8) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos

M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica
M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo
M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (10) Naturalismo pictórico
M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (9) Esteticismo pictórico
OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura
BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)
MANERA EN EL DIBUJO
SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)
MANERA FLAMENCA (Pac.)
MANERA DE TICIANO
MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
MANERA DELICADA (Pac.)
BUENA MANERA (2)
MANERA EN EL COLORIDO
PROPORCIÓN (1)
GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas
MANERA (3a)
AB-2.3 Atributos y propiedades de las imágenes
TE-12 Conceptos y categorías estilísticas, estéticas y críticas
MT-7.2 Categorías y criterios de enjuiciamiento crítico. Perfección (es) de la imagen representativa
MANERA VALIENTE (Pac.)
MANERA GENTIL
SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas
MANERA (3ba)
MANERA (3b)
MANERA (3bb)
MANERA (3bc)
FACILIDAD (2a)
IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.)
escuela del colorido (1b) (Car.)
escuela de la especulación científica (Car.)
MODO ALEGRE (Pac.)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)
SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
MODO ACABADO
MANERA (3) (macroconcepto)
SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos
BUENA MANERA (3) (Pac.)
ACADEMIA DE VENECIA
SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares
PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)
IMITACIÓN (2b)
SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos
IMITACIÓN (2c)
IMITACIÓN DE LA NATURALEZA (Car.)
SM-37.3.4.1.2 Procedimientos imitativos selectivos y correctores
SM Modos y maneras de la pintura
SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
SM-36.3 Escuelas pictóricas
ESCUELA (2)
SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana
MANERA SUAVE (Pac.)
MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
MODO DEL BASÁN
MANERA DE CARAVAGGIO
modo particular de borrones
PINTURA A BORRÓN (2)
MODO BUSCADO
MANERA DE DOMINICO GRECO

	MANERA DE CORREGIO BUENA MANERA (5) (macroconcepto) SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS Y MODOS RELACIONADOS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : TÉRMINOS ESTÉTICO-ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-6]

T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos

descripción: aproximación teórica cuyo objeto principal de reflexión lo constituyen las maneras, modos o estilos -individuales o generales- operativos en el dominio pictórico. Es, pues, esta aproximación la que da lugar a la formulación de los conceptos estilísticos en sus diversas vertientes: categorías estilísticas, consideradas en abstracto; los estilos como categorías de clasificación; y los estilos, modos o maneras en cuanto conceptos crítico-descriptivos de las realidades sobre la que se aplican.

explicación: En el periodo que consideramos, se trata de un enfoque que reviste un significativo interés, no sólo por lo que implica en relación con la definición y descripción de estos modos o estilos -cómo se entiende el propio concepto de estilo o manera, cuáles se identifican y cómo se enjuician críticamente-, sino también porque es en este contexto teórico donde se plantea y resuelve la dialéctica entre la unicidad y homogeneidad que impone el modo bueno y verdadero, categorizado como perfecto y universalmente válido, y la diversidad de modos y maneras implícita en la individualidad propia de los artífices. Por lo que concierne a esta problemática, consúltense los registros manera (3) (macroconcepto), manera (3a), manera (3b).

Por su parte, los aspectos relacionados con este tipo de aproximación teórica se abordan y analizan en las subcategorías [SM-36.1] *Conceptos generales (modos y maneras)* y [SM-36.2] *Modos, maneras y estilos pictóricos* (sección 3.3.)

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.1.2.4.1 *Mímesis* (6) Imitación del natural M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (7). Pintura ilusionística y semejante M-2.2.1.2.5 Tipos de *mímesis* según el grado de aproximación a la realidad M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-2.2.1.2.4.2 *Mímesis* (7) Imitación de la manera M-2.2.1.2 *Mímesis* (B). Imitación de la Natura naturata M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-2.2.1.2.1.1.2 Pintura mecanicista M-2.2.1.2.1.1 *Mímesis* (1) Pintura imitadora o mimética M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica T-1.2.1 Historiografía M-2.1.3.2.1 Marco aristotélico-tomista o escolástico M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : MANERA (3b) FACILIDAD (2b) ANDALUCÍA ESPAÑA SM-36 Modos y maneras de la pintura. Opciones estilísticas y metodológicas HH-17.2.2.1 Europa y el ámbito europeo HH-17.2.2 Entidades geoespaciales pictórico-artísticas. Ámbito territorial de la pintura HH-17.2 Conceptos geográficos y geopolíticos pictórico-artísticos HH-17.1 Conceptos geográficos y geopolíticos generales SM Modos y maneras de la pintura MANERA (3bb) ESCUELA (2) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) SM-37.3.4.1.1 Procedimientos imitativos mecanicistas, literales y directos TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) FACILIDAD (2c) MANERA (3bc) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SM-36.2 Modos, maneras y estilos pictóricos TIEMPO DE GIOTTO tiempo de Cimabue subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) SM-36.3 Escuelas pictóricas SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas tiempo pre-Cimabue (Ces.) MANERA (3ba) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas AQUEL TIEMPO (1b) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) Edades de la pintura moderna (faceta) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) HH-16.2.2 Conceptos temporales específicos. Periodos histórico-artísticos Edades de la pintura antigua (faceta)

subetapas de constitución pictórica (faceta)
etapa de la pintura linear (Plinio)
etapa de la adumbración (Atenágoras)
etapa de la tercera pintura (Plinio)
etapa de la pintura monochromaton (Plinio)
GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas
SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
FACILIDAD (2a)
tiempo medio
TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO
TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS
MODERNO (1a)
ROMA (1)
HH Historiografía y geografía de la pintura. Ordenación espacio-temporal (cronotopo)
HH-16 Conceptos historiográficos. Periodización pictórico-artística
HH-16.2 Conceptos temporales artísticos. Edades de la pintura
HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales
EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.)
ANTEQUERA
BUENA MANERA (2)
etapa de la quinta pintura (Plinio)
MANERA GRIEGA (Ces.)
MANERA SUAVE (Pac.)
MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS
MODO DEL BASÁN
MANERA DE CARAVAGGIO
MANERA DE CORREGIO
MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
MANERA DE DOMINICO GRECO
SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana
BUENA MANERA (5) (macroconcepto)
SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
HERMOSA MANERA (4b)
NUESTROS TIEMPOS (1b)
MALA MANERA (1b) (Car.)
MANERA VALIENTE (Pac.)
PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)
SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales
PINTURA A BORRÓN (2)
ACADEMIA DE VENECIA
escuela del colorido (1b) (Car.)
escuela de la especulación científica (Car.)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)
PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)
modo particular de borrones
MODO ACABADO
ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.)
MANERA (3) (macroconcepto)
SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas
MANERA EN EL DIBUJO
IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.)
SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares
MALA MANERA (1a)
SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
BUENA MANERA (3) (Pac.)
BUENA MANERA (4)
SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general
NUESTRA EDAD
SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas

	SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura MODO BUSCADO BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MODO ALEGRE (Pac.) SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) MANERA FLAMENCA (Pac.) HERMOSA MANERA (4a) ANTIGÜEDAD (1b) Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) HH-17 Ámbitos geoespaciales de la pintura. Configuración territorial y conceptos relacionados MANERA DE TICIANO GRECIA (1) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) MANERA DELICADA (Pac.) MANERA GENTIL MANERA (3a) MANERA EN EL COLORIDO TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : RELACIONES ASOCIADAS A LOS MODOS, MANERAS Y ESTILOS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER RETÓRICO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES DE CARÁCTER REPRESENTATIVO ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-ESCUELAS ACTIVAS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-CATEGORÍAS ESTÉTICAS RELACIONES FACULTADES-CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS Y MODOS RELACIONADOS RELACIONES ARGUMENTALES ÁMBITO TERRITORIAL-MANERAS RELACIONES ARGUMENTALES PERIODO HISTÓRICO-MANERAS DESARROLLADAS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS RELACIONES ARGUMENTALES MODOS Y MANERAS-COMPONENTES PLÁSTICOS-FORMALES RELACIONES ARGUMENTALES MANERAS GENERALES-MODOS PARTICULARES CATEGORÍAS DE CALIFICACIÓN Y ENJUICIAMIENTO (CONCEPTOS CRÍTICOS) CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA TIPOLOGÍAS TERMINOLÓGICAS ASOCIADAS : ATRIBUTOS CLASIFICATORIOS ESTILÍSTICOS TÉRMINOS ESTILÍSTICOS
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-7]

T-8 Teoría sobre la recepción pictórico-artística

descripción: enfoque teórico en el que el objeto principal de reflexión lo constituye la relación que se establece entre la obra pictórica y el espectador. En el periodo que estudiamos, y en función de los discursos analizados, ésta se desenvuelve, fundamentalmente, entre dos parámetros: por una parte, las cualidades visuales de la imagen representativa, con especial hincapié en su capacidad de ilusionismo óptico y, por tanto, de ambigüedad perceptual, factor que se esgrime como criterio de superioridad al asociarse a una mejor disposición para llevar a cabo la *mímesis* y la imitación semejante. También las posibilidades de delectación puramente sensorial que ofrece la imagen pictórica a partir de una determinada configuración estética son objeto de tratamiento en estos discursos, aunque en menor medida y siempre en segundo término.

Por otra parte, se alude insistentemente a las capacidades propagandísticas, doctrinales y persuasivas de la imagen pictórico-artística, especialmente de índole moralizante y catequética, reflexión que se lleva a cabo, por tanto, bajo el marco de la instrumentalización contrarreformista y católica. Puesto que nuestros autores -y especialmente Pacheco- se encuentran comprometidos ideológica, moral y estéticamente con los presupuestos y demandas de la instancia eclesiástica, en sus discursos las primeras consideraciones, aunque con una validez y legitimidad en sí mismas, acaban subordinándose a las segundas, valorándose, pues, en función de cómo contribuyen a los fines persuasivos y catequéticos.

Asimismo, este enfoque teórico también aborda las cuestiones relativas a la crítica externa, estableciéndose en este sentido la confrontación entre las capacidades de juicio del entendimiento y de la visión. Por lo que concierne a Carducho y Pacheco, esta confrontación se resuelve en la complementariedad que se postula entre ambas potencias.

INFORMACIÓN ESTRUCTURAL Y RELACIONAL	
MARCO TEÓRICO GENÉRICO	CONCEPTOS INTRAESTRUCTURALES T TIPOS DE TEORÍAS
RELACIONES	MARCOS DE TEORIZACIÓN Y TEORÍAS RELACIONADAS : M-2.2.4 Doctrina del Docere et Delectare M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (8) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista OBJETOS Y ÁMBITOS RELACIONADOS : VISTA (1) (Car.) IMAGINACIÓN (1) (Pac.) JUICIO (2) RAZÓN (2) (Pac.) MEMORIA (Pac.) TIPOLOGÍAS CONCEPTUALES Y RELACIONALES ASOCIADAS : SUJETOS AGENTES INDIVIDUALES POTENCIAS RELACIONES CAUSALES DE CARÁCTER PSICOLÓGICO-AFECTIVO REACCIONES Y ESTADOS AFECTIVOS DE LA RECEPCIÓN PICTÓRICA
ATRIBUTOS	CÓDIGO : [T-8]

MENU SALIR

SECCIÓN 4.4. CORPUS DE CONCEPTOS

MENU SALIR

ACADEMIA DE VENECIA

descripción: categoría que comprende el marco pictórico veneciano en su globalidad, esto es, el grupo de artistas, el sistema metodológico, la ideología estética, la poética particular y la concepción del hecho pictórico que definen este contexto artístico-cultural durante el periodo que consideramos. Tanto Carducho como Pacheco aplican los mismos criterios vasarianos en el enjuiciamiento de esta escuela, a la que identifican con la pintura colorista, sensorialista y de pinceladas sueltas, ligeras, deshechas y texturiales [v. pintura a borrón (2)]. Sin duda, la academia veneciana es la escuela del colorido por antonomasia -el epíteto que utiliza Carducho para aludir a Venecia así lo manifiesta [v. contexto 3a]-, de modo que se le concede y se le reconoce esta superioridad en el tratamiento y uso del color -unida, en el caso de Pacheco, a su habilidad y destreza para la pintura de género o costumbrista [v. modo del Basán]-, pero se le reprueba su incapacidad para los grandes aspectos de la pintura, como la anatomía, la perspectiva, el dibujo; en definitiva, las consideradas principales y auténticas categorías artísticas.

explicación: por lo que respecta a la presencia de Venecia y de "lo veneciano" en los discursos analizados, su valoración teórico-crítica y las implicaciones que tiene este contexto pictórico en el panorama artístico español según se manifiesta en estos tratados, consúltense los registros conceptuales manera del Basán, manera de Ticiano, pintura a borrón (1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2). Por lo que concierne al colorido, la materia principal de la escuela veneciana, y su distinta consideración en estos discursos, véase lo dicho en manera de Ticiano.

En relación con el concepto general en el que esta categoría se inscribe, véase escuela (2). Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: a) "Y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 413. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESCUELA (2) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS SM-36.3 Escuelas pictóricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial de actividad : VENECIA Concepto priorizado : ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) Conceptos relacionados : FACILIDAD (2b) escuela del colorido (1b) (Car.) Conceptos vinculados : BORRÓN COLORIDO (1) Definido por : MANERA DE TICIANO PINTURA A BORRÓN (2) Influye en : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) ANDALUCÍA MANERA DE DOMINICO GRECO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.4.2 España

	M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo M-2.3.12 Vasari M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica Modos, maneras y escuelas vinculadas : MANERA DE TICIANO MODO DEL BASÁN TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.3/f] CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matices.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ACADEMIA DE VENECIA (o veneciana)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana*, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla "borrones de Ticiano", con que se califica sumamente este camino". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416. **tipo de construcción y estructura**: unidades sintagmáticas compuestas por disyunción (academia veneciana) o sinapsia (academia de Venecia), constituyéndose en ambos casos en expresiones terminologizadas o neologismo semánticos. Tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario estilístico y crítico de las artes, en la que el adjetivo, gentilicio en este caso, precisa y define el concepto como un tipo dado, vinculándolo a un contexto geoespacial y cultural concreto, cuyas connotaciones valorativas quedan adheridas al término. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, término de clasificación estilística con un valor crítico (vocabulario clasificatorio connotado). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.
ESCUELA VENECIANA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana* con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se haze con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo executar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263.

	comentario: por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en ACADEMIA DE VENECIA.
escuela del colorido (1a) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a**: "En Venecia (escuela del colorido*), hubo mucho que ver, y admirar la grandeza y singularidad del sitio". CAR/Dia, p. 83. **nota:** aunque en este caso no se trata de una alusión directa a la Academia veneciana en sí, sino a la ciudad de Venecia, ejemplifica muy bien cómo se conceptúa este marco artístico-cultural. **tipología terminológica**: figura retórica de carácter metonímico, con un matiz encomiástico y laudatorio, **connotación**: encomiástica y laudatoria. Magnifica el marco artístico-cultural de Venecia por su dominio y capacidad para el tratamiento del color, al mismo tiempo que la instituye como sede por antonomasia de la pintura colorista. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso panegírico y laudatorio.

ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.)

descripción: noción que en el *Arte de la Pintura* comprende al grupo de artistas italianos representativos de la Buena Manera por antonomasia, es decir, el sistema metodológico y estético dogmáticamente válido y verdadero [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], y que Pacheco identifica con el modelo clásico italiano, esto es, el tipo de pintura desarrollado por los artistas pertenecientes fundamentalmente al círculo florentino-romano -aunque no de modo exclusivo- durante la cuasimítica terza età (siglo XVI).

explicación: se trata, en realidad, de una categoría flexible y elástica, que trasciende la vinculación romana a la que alude su denominación: miembros de esta escuela o academia son también artistas no romanos ni pertenecientes a este círculo, como Ticiano o Corregio; e incluso artistas no italianos, como Durero. Se mantiene, por supuesto, el catálogo de artistas paradigmáticos de acuerdo con la valoración teórico-crítica vasariana, con Miguel Ángel y Rafael encabezando el grupo -en una posición bastante paritaria que relativiza la prioridad miguelangelesca en el sistema de Vasari [al respecto, véase manera de Rafael (macroconcepto)]-, aunque también se advierte el mayor énfasis de Pacheco en la pintura colorista de Corregio -en estrecha conexión con la difusión de esta tendencia en el contexto andaluz- y la sugestión que todavía sigue ejerciendo Durero en nuestro país.

Por su parte, la condición flexible y elástica de esta categoría nos indica el modo como se recepciona en España lo que en Italia constituye una pluralidad de tendencias estéticas y de gusto, no exenta de controversias y enfrentamientos entre sí. En la *academia romana* de Pacheco, esta diversidad se diluye y se asimila en una unidad homogénea, en un todo -*lo italiano*, o más exactamente el modelo clásico italiano-, sin que Pacheco advierta contradicción en ello. Una recepción, pues, indiscriminada y distorsionada, en cuanto que no se ajusta a la realidad de hecho, pero legítima y válida en cuanto que es así como se percibe y entiende en nuestro país.

Asimismo, su carácter supranacional también nos indica que con esta alusión Pacheco no se está refiriendo a un marco institucional concreto, ni al círculo local romano, sino a una noción más amplia: el concepto de academia en cuanto constitución y desarrollo de un estilo, modo o tipo de pintura. Debe distinguirse, por tanto, de la Academia Romana (2), con la que también se hace referencia a la *Academia del Disegno* establecida en Roma y presidida por F. Zuccaro.

Por lo que respecta al concepto general de academia o escuela al que se adscribe, consúltese el registro conceptual escuela (2). Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESCUELA (2) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS SM-36.3 Escuelas pictóricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial de actividad : ITALIA Concepto subordinado : ACADEMIA DE VENECIA Definido por : BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.4.2 España M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Modos, maneras y escuelas vinculadas : MANERA DE TICIANO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE CORREGIO Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 Pragmateia o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.3/c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ACADEMIA (o escuela) ROMANA (1) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "Y pues no viene a las manos esta cuestión, será bien hacer verdadero juicio destas pinturas comparándolas con las de los maestros de la Academia Romana*, por este ejemplo; agradable cosa es en una aldea ver una labradora hermosa, de la manera que lo suelen ser [...], pero no hay duda, sino que una princesa o reina, con blanca y rosada tez, y cabellos de oro [...] puesta junto a esta labradora, será más agradable objeto a la vista y más poderoso para aficionar el ánimo [...] Y aunque parece haberme declarado, aplicaré lo dicho al intento que sigo; el Basán, gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles [...] ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historia y pinturas hermosísimas de Rafael? ¿Qué con la ciencia y caudal de Alberto? ¿Qué con el colorido y propiedad de Ticiano? ¿ Qué con la ciencia y dulzura de Corregio? [...]

	finalmente, con esa reina y señora tan difícil de conquistar, por su grandeza, no es justo poner la labradora en competencia. además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia; mas la pintura de Micael así, antes en Roma prohiben el imitarla a los mancebos, porque o se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio; pues para imitar las de Rafael y de los demás de su bando, es menester debujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **1b**: "[...] escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafal de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos [...] En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino, que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 415-416. **1c**: "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela. La manera que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción, constituyendo una expresión terminologizada o neologismo semántico. Tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario estilístico y crítico de las artes, en la que el adjetivo, gentilicio en este caso, precisa y define el concepto como un tipo dado. Por lo que respecta a la relativización que experimenta la vinculación geoespacial que implica esta determinación atributiva gentílica, véase lo dicho en la *explicación*. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, término de clasificación estilística con un valor crítico (vocabulario clasificatorio connotado). **connotación**: positiva y calificativa en su vinculación a un contexto artístico y cultural priorizado como modelo paradigmático y ejemplar. **otros usos terminológicos**: academia romana (2): la *Academia del Disegno* de Roma. **restricción de uso**: se trata de un uso particular de F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

AFICIÓN (Pac.)

descripción: en general, rasgo psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana, y que define aquella tendencia innata en virtud de la cual los hombres se conducen de manera natural y habitual hacia alguien o algo, por lo que muestran afinidad y gusto. En el ámbito de la pintura y de las artes en general, tendencia o afinidad natural que muestra el artífice hacia ciertas cosas, que constituye parte de la singularidad y originalidad de su personalidad específica, y cuya aceptación legítima como tal establece una dialéctica entre la subjetividad e individualidad inherente al sujeto creador y la necesidad de adecuarse a la preceptiva y a los criterios estéticos que definen la manera buena y verdadera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

explicación: por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2), donde se aborda expresamente y con detalle esta cuestión.

Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : RAZÓN (2) (macroconcepto) ARTE (5) JUICIO (1b) Definido por : INGENIO (4) TEMPERAMENTO Influido por : HUMOR Inherente a : NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/l] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
AFICIÓN [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "Advirtiendo una cosa que me parece esencial, y es, que elija, el que está en este camino, siempre la manera, que es el modo de hacer, más conforme a su natural y afición*; pues hay tanta variedad en las cosas de buenos artífices, ya fuertes y valientes, ya suaves y blandas, ya hermosas, ya feas, ya con manchas, ya con más dulzura, o ya mezcladas de todo. Y convierta lo que juntare de varios en un modo, o siga un sólo artífice en sus obras, que es lo más seguro". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **1b**: "Después destos versos, osaré poner un soneto que yo hice, seguro de sospecha de contienda, por ser muestra de mi voluntad y afición*, y por la diversidad del pensamiento [...]" PAC/Art, cap. 2 (II). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **tipología terminológica**: término de aplicación general; vocabulario teórico-científico.

	indicación de uso: por lo que respecta al discurso de Carducho, no hemos constatado el uso de este término con el sentido señalado en la descripción. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.
INCLINACIÓN (1) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones* llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación* [...], considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación*, y poniéndola debajo de la verdad de la arte". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 412. **2b**: "Los artífices modernos no han seguido este estilo en la iluminación, está bastantemente autorizado con las pinturas antiguas que hoy se ven y, así, confieso (venerando como se debe los maestros del primer camino) que me contenta más este segundo por ser más conforme a mi inclinación* y a la verdad [...]" PAC/Art, cap. 3 (III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término psico-filosófico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos**: inclinación (2): cualidad de índole psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana de manera innata, y que constituye una suerte de fuerza irreprimible que se le reconoce a ciertos artistas -especialmente a aquéllos caracterizados por su extraordinaria genialidad-, por la cual se sienten abocados irremediablemente al ejercicio de la actividad artística; inclinación (3): sinónimo de talento (véase). **indicación de uso:** por lo que respecta al discurso de Carducho, aunque este término aparece en varias ocasiones con el sentido señalado en la descripción, no se utiliza aplicado de modo concreto a la naturaleza de los artífices. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.

ANTICHITÁ

descripción: véase Antigüedad (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) ETÀ (1b) (Vs.) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : ANTIGÜEDAD (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/c]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ANTICHITÁ	**contexto: 1a**: "[...] e le scolture, pitture, musaici et ornamenti de´fallaci Dii de´Gentili, ma le memorie ancora e gl´onori d´infinite persone egregie, alle quali per gl´eccellenti meriti loro dalla virtuosissima antichità erano state poste in publico le statue e l´altre memorie". VASARI, *Le Vite* (1569), p. 104.
QUELLA ETÀ	**contexto: 2a**: "Parrasio similmente, illustre pittore di quella età, fece due figure [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 166-168.
TEMPI ANTICHI	**contexto: 3a**: "[...] i quali non fanno loro commodità de´ marmi, nè danno occasione di lavorare; como si può creder e vedesi che si fece ne´tempi antichi*, quando la scultura venne al somo grado". VASARI, *Le Vite* (1569), p. 34.

ANTIGÜEDAD (1a)

descripción: periodo temporal amplio que comprende todo el devenir histórico que antecede a la *rinascita* o Renacimiento de las artes, acaecida, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, en el Trecento italiano, y con la que se inicia ideológica y teóricamente la modernidad artística. En consecuencia, este periodo incluye tanto la Antigüedad grecolatina propiamente dicha [Antigüedad (1b)] como el periodo intermedio de la Edad Media [tiempo medio].

explicación: en los contextos reseñados, se observa claramente que la antigüedad, en este caso, se entiende como un periodo mayor que el comprendido por la antigüedad grecolatina, esto es, por lo que tradicionalmente se conoce como antigüedad clásica en sentido estricto [v. Antigüedad (1b)]. Todo este amplio periodo temporal que antecede a la modernidad artística propiamente dicha abarcaría los dos periodos que Vasari distingue teórica y terminológicamente: lo que él denomina antiguo (*antico*), esto es, lo que se corresponde con la antigüedad clásica en sentido estricto; y lo que denomina viejo (*vecchio*), que se corresponde con la época que hoy llamamos globalmente Edad Media [v. *Le Vite* (1568), p. 108].

Por lo que respecta a nuestros teóricos, debido a la escasez de contextos textuales, nos es difícil asegurar una cierta consistencia nocional a la hora de definirlo como un concepto propiamente historiográfico del dominio artístico. Nos inclinamos a pensar que se trata, más bien, de un concepto general: la antigüedad entendida como cualquier tiempo antiguo distinto del actual [v. DRAE (2001) en su acepción 2], pero que en nuestro caso particular nos puede servir para reconocer un esquema de pensamiento regido por un par conceptual, en el que lo antiguo en sentido amplio es todo aquello que no pertenece a la época moderna o actual [nuestra edad] y viceversa. Se establece así, y a través del propio ejercicio teórico-reflexivo, una distancia entre el tiempo pasado y el moderno que permite valorar y evaluar dichas épocas antiguas desde la perspectiva de la actualidad y la contemporaneidad.

En relación con el debate entre lo antiguo y lo moderno y la postura ideológica adoptada por nuestros teóricos, remitimos al registro conceptual Antigüedad (1b), puesto que lo antiguo siempre alude en esta dialéctica a la antigüedad clásica. En cualquier caso, en cuanto que tiempo pasado y anterior, esta antigüedad más amplia asume las mismas connotaciones semánticas que tiene la Antigüedad (1b) en este debate, esto es, subordinación cualitativa respecto de los nuevos tiempos modernos, subordinación que, sobre todo en el caso de Pacheco, también se asocia a su inevitable inferioridad por lo que a procedimientos y logros técnicos se refiere [v. el contexto c)].

Por otra parte, esta duplicidad semántica del término antigüedad tiene sus repercusiones correspondientes en el sistema atributivo pictórico-artístico y su terminología asociada, es decir, en las formas adjetivadas a través de las cuales se resuelve su función como categoría de clasificación historiográfica. Así, tenemos que diferenciar entre antiguo (1a), que localiza cronológicamente la noción que determina en cualquier tiempo anterior a la Edad Moderna, y antiguo (1b), que la sitúa concretamente en la antigüedad clásica. A su vez, en cuanto que se trata de una categoría de clasificación connotada, actúa también como concepto crítico, evaluando cualitativamente las nociones sobre las que se aplica. De esta forma, el atributo antiguo (1a), dentro del par antiguo /

moderno, asume la connotación semántica de inferioridad ya señalada. La información sobre este atributo y sus connotaciones asociadas se encuentra en el ámbito [AB] *Sistema atributivo pictórico-artístico*.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual: a) "Munchas imágenes antiguas* de devoción hay en España, como la de Guadalupe, hechas de madera, que con la encarnación de polimento, y muncho mejor con la de mate, se conservan y aquella tela las defiende, estando por dentro la madera carcomida y hecha polvo; de manera que no sólo corre a las parejas con la escultura, pero la vence". PAC/Art, cap. 4 (I).

b) "[...] que fue el formar imágenes de las cosas criadas, ora de animales, ora de plantas, ora de artificios, o varias partes del cuerpo humano, con que los antiguos* representaban sus concetos, no siendo conocidos los caracteres de las letras, de que dan testimonio munchos graves autores, que hablando de diversos pueblos, hacen fe que se servían de figuras en lugar de letras; y por evitar prolixidad, basta referir lo que dice uno de ellos, por estas palabras: Las letras de los etíopes [...]" PAC/Art, cap. 10 (I).

c) "[...] y los lugares que se han traído de que los antiguos* no alcanzaron este género de pintura; y, para esto, traigamos por ejemplo entre tantas sola una y sea la santísima imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de quien dice Fray Josefe de Ciguenza: no se yo que haya habido en el mundo cosa más célebre, pues que todas [...] las hallaremos en esta. Si por la antigüedad, es antiquísima, por lo menos del Papa San Gregorio el primero, que vivía por los años de 600 [...]" PAC/Art, cap. 6 (III).

d) "Ha sido tan antiguo, y tan usado este Arte de retratar, que se leen haber tenido los Egipcios, y los griegos grandes Museos [...]" CAR/Dia, p. 340. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ANTIGUO (1a) Atributos y propiedades vinculadas : ANTIGUO (1a) Concepto cronológico posterior : NUESTRA EDAD MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Subperiodos o subedades : etapa mítico-religiosa (s.t.) ANTIGÜEDAD (1b) tiempo medio TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/a] CONNOTACIÓN : subordinación cualitativa a la Edad Moderna.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ANTIGÜEDAD (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "Las mismas cosas que sinifica en la oración la historia, estas mismas nos representa la pintura, siendo muda y, por esto, de la manera que la Iglesia santa venera con sumo culto las vidas escritas de los bienaventurados Padres y felices contiendas de los Santos Mártires, del mismo modo estima pintadas las mesmas vidas y en primer lugar las historias de la Sagrada Escritura, así del Nuevo como del Viejo testamento; las cuales, ilustremente, pintó la antigüedad*". PAC/Art, adiciones, pp. 748-749. **F.O.**: MOLANUS, *De Historia SS. Imaginum* (1570), cap. 18 (2), p. 61. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino

	tipología terminológica: léxico general aplicado. En forma sintagmática ["de la antigüedad"]: término de clasificación historiográfica (vocabulario clasificatorio connotado) y término calificativo-crítico (vocabulario crítico pictórico-artístico). **otros usos terminológicos**: antigüedad (1b): el periodo histórico-artístico que se corresponde fundamentalmente con la época y la cultura grecorromana; antigüedad (2): concepto teórico que constituye uno de los criterios o argumentos a favor de la nobleza pictórico-artística; antigüedad (3): producto artístico de la antigüedad (las antigüedades). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico. **comentario:** antiguo (1a), forma adjetival mediante la cual se resuelve su función como categoría de clasificación historiográfica y de calificación crítica.
VETUSTAS [lat.]	**contexto: I.a**: "Inter quae primo loco recensentur Historiae sacrae Scriptura, tam Novi quam Veteris Testamenti, quas etiam Vetustas accuratissime depinxit". MOLANUS, *De Historia SS. Imaginum*, (1570), lib. 2, cap. 18, p. 61.

ANTIGÜEDAD (1b)

descripción: concepto historiográfico que constituye el primero de los tres periodos histórico-artísticos en los que se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Fundamentalmente, se corresponde con la época y la cultura grecorromana, extendiéndose hasta la decadencia del Imperio Romano y el inicio del Imperio Bizantino. Cualitativamente, se codifica como un periodo de esplendor y perfección artística, auténtico mito cultural que funcionará como modelo y fundamento de la *rinascita* o Renacimiento de las artes, con el que se inicia teórica e ideológicamente la modernidad artística. [V. nuestros tiempos].

explicación: por lo que concierne a su condición de periodo histórico-artístico determinado, es interesante la equiparación y el paralelismo que se establece -siguiendo como en otras cosas a Vasari- entre esta Antigüedad (1b) y la Edad Moderna [nuestra edad] [v. los contextos 1c y 1k], lo cual, además de funcionar como legitimación de los nuevos tiempos, al ser la antigüedad, como hemos definido, mito cultural y modelo de perfección, también se resuelve en un discurso encomiástico por el que se enaltecen las peculiaridades de la nueva edad. Es como si, junto a esa *recuperación dell´antico*, se asistiese al desarrollo de una nueva antigüedad verificada en los tiempos modernos, aunque, como diremos a continuación, mejorada e incluso perfeccionada. Incluso la propia conceptualización historiográfica, por la cual el periodo se subdivide en tres edades sucesivas, progresivas y de evolución biológica, se aplica en la descripción de las dos épocas, construyéndose de esta forma una especie de historia global, cerrada y casi simétrica de la pintura [v. Edades de la pintura (Car.)], cuyo desarrollo, en consecuencia, queda resuelto y circunscrito en torno a esos dos ejes principales. Nuestros teóricos son, pues, partícipes de la consolidación de un modelo de teorización que, operando mediante paralelismo y analogía, volveremos a encontrar en Winckelmann (*Historia del arte antiguo*, 1755), quien utilizará también para la formulación de su método histórico, además del esquema evolutivo de carácter organicista -convertido ya en sistema general para la conceptualización de toda la historia del arte [v. Edades de la pintura (Car.)]-, este paralelismo entre la antigüedad y el Renacimiento.

Por lo que respecta a su valoración, la antigüedad clásica, mito cultural como hemos dichos desde los inicios del Renacimiento, representa, de acuerdo con el contexto ideológico general, la autoridad y el fundamento para los nuevos tiempos [v. los contextos n) y 1l], así como el modelo que todo artífice debe seguir. Autoridad y fundamento no sólo desde el punto de vista artístico, sino también en el sentido cultural más amplio: se propugna que los artífices deben seguir los modos y formas de los antiguos, pero también los propios teóricos recurren a las fuentes de la antigüedad clásica en busca del argumento de autoridad que sustente y legitime sus planteamientos doctrinales o, simplemente, las diversas noticias, informaciones o anécdotas aportadas. [V. los contextos a), f), 3d, 1f, 1g, 1i, 1l, 2b,

3e]. En este sentido, el conjunto adjetival que suele acompañar al término en los discursos -*venerable*, *exemplar*, *sabia*- resulta bastante clarificador. [V. los contextos 1e, 1f, 1h, 1i, 1l, 1m].

Por lo que concierne a esta valoración de la antigüedad, en nuestros teóricos encontramos ese criterio argumental que ya señalara Panofsky (*Idea*, 1924) y después Bialostocki ("The Renaissace concept of Nature and Antiquity", 1963) por el cual la antigüedad clásica se constituye en modelo y guía para los artistas modernos, y cuya formulación, sobre todo en Pacheco, es heredada de Dolce: las obras antiguas ofrecen a los artífices modernos los principios matemáticos y racionales con los que opera la Naturaleza (*natura naturans*) en su estado más puro, conformándose ellas mismas en su versión mejorada y, por tanto, en el modelo a seguir en el proceso de la mímesis [v. los contextos f)y g)]. Con todo, puesto que los avances del naturalismo ya han empezado a ejercer su influencia, Pacheco y también Carducho -aunque éste de manera más prudente- defienden una metodología dual, en la que la observación directa de la naturaleza desempeña ya un papel relevante que no se debe minimizar ni pasar por alto ("[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfecionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este exemplar no se ha de perder de vista jamás". V. *Arte*..., p. 275), por más que la producción pictórica nos revele en el Pacheco-pintor una práctica muy distinta. [V. los contextos i), j), l)y n)]. No obstante, adviértase cómo en el contexto conceptual f) Pacheco, apoyándose esta vez en las afirmaciones de Durero, llama la atención sobre una posible desvirtuación de los modelos clásicos en su época contemporánea, procurando reconducir la práctica de los artífices hacia su estimación y uso. Clara evidencia de esa posición de Pacheco siempre ecléctica, moderada y mesurada, buscando el equilibrio del justo medio, que no deja de responder a un pensamiento clasicista.

Sin embargo, y pese al elogio constante de la antigüedad clásica que encontramos en los discursos analizados, es la edad moderna la que se afirma y entiende como superior en el contexto de la controversia entre lo antiguo y lo moderna, superioridad asociada, fundamentalmente, a la figura de Miguel Ángel [v. contextos h) y k)], aunque no sólo [v. el contexto m)]; y esto es válido tanto para Carducho como para Pacheco, quienes, a su vez, son precedidos en esta estimación jerárquica por Céspedes (*Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1604). Así pues, no es de extrañar que en más de una ocasión, las aseveraciones acerca de la perfección insuperable de los antiguos y sus obras que encontramos a lo largo de los discursos adquieran ciertos tintes retóricos, en la medida en que ideológica, conceptual y teóricamente la cumbre de la perfección artística se sitúa en la tercera edad de la pintura moderna (v.) [v. los contextos d), e) y 1h]. Además, en la obra de Pacheco, el criterio de valoración de la antigüedad queda relativizado también en relación con la pintura cristiana [v. contexto 1j], lo cual se adecua perfectamente al contexto contrarreformista que impregna todo el siglo XVII español y, especialmente, el contexto sevillano, imbuido por un catolicismo de extremado dogmatismo. Igualmente, la propia posición de F. Pacheco, militante de la ortodoxia cristiana, familiar del Santo Oficio y veedor de las sagradas imágenes, tiene que ver en esta estimación del teórico andaluz. Asimismo, y de acuerdo con la importancia que en el discurso del Arte de la Pintura asume la praxis y el factor técnico, Pacheco también subordina la antigüedad a los nuevos tiempos en virtud de los mayores y mejores procedimientos y técnicas de los que dispone la modernidad pictórico-artística para la ejecución de sus obras y la imitación de la naturaleza [v. contexto 1p].

Todas estas posiciones teóricas que se van adoptando respecto de lo antiguo o de lo moderno son indicativas, a su vez, de la consolidación también en nuestros teóricos de un modelo de pensamiento -que perdurará durante mucho tiempo como esquema fundamental de la conceptualización pictórico-artística- conformado por la dicotomía antigüedad / modernidad, a su vez en relación dialéctica, y que queda expresada terminológicamente en el par antiguo / moderno, que se nos aparece a lo largo de los discursos como las dos formas adjetivas básicas con las que se clasifica, describe y califica los diversos aspectos de la realidad artística. [V. los contextos p) y q)]. Para más información sobre el uso y significado de estos atributos, consúltense los registros conceptuales antiguo (1b) y moderno (1a).

En otro orden de cosas, y según se puede verificar en el registro conceptual Antigüedad (1a), la noción que aquí analizamos es más restrictiva que esta última, ya que, al identificarse con la antigüedad grecolatina propiamente dicha, podemos considerarla como uno de los subperiodos históricos que conforman la antigüedad en sentido general. En cualquier caso, y pese a esta distinción entre un concepto de antigüedad más amplio y otro más restrictivo, a veces las referencias que encontramos en los discursos a los periodos antiguos, esto es, a los que anteceden a la Edad Media, parecen subsumir en una especie de *totum revolutum* difuso periodos y contextos histórico-culturales heterogéneos, sin entrañar mayor divergencia [v., por ejemplo, el contexto b)]. Por el contrario, en otras ocasiones, la identificación entre lo antiguo y la antigüedad clásica es tal, que cuando se habla de *los antiguos* o de *lo antiguo*, a los autores no les hace falta matizar nada más para dar a entender que se están refiriendo a dicho marco histórico-cultural [v. contextos ñ) y o)]: la antigüedad clásica es,

entonces, la antigüedad por antonomasia. Esta identificación conceptual y terminológica entre la antigüedad y el contexto histórico-cultural grecolatino tiene su origen en el mismo Vasari, quien, en el proemio a la primera parte de las *Vidas* (v. *Le Vite*..., p. 108), precisa explícitamente que a lo largo de su discurso utilizará siempre el término antiguo (*antico*) para referirse a este periodo.

Por otra parte, la duplicidad semántica del término antigüedad tiene sus repercusiones correspondientes en el sistema atributivo y su terminología asociada, es decir, en las formas adjetivadas a través de las cuales se resuelve su función como categoría de clasificación historiográfica. Así, tenemos que diferenciar entre antiguo (1a), que localiza cronológicamente la noción que determina en cualquier tiempo anterior a la Edad Moderna, y antiguo (1b), que la sitúa concretamente en la antigüedad clásica. A su vez, en cuanto que se trata de una categoría de clasificación connotada, actúa también como concepto crítico, categorizando y evaluando cualitativamente las nociones sobre las que se aplica. De esta forma, el atributo antiguo (1b) tendrá una connotación ambivalente: dentro del par antiguo / moderno, asume la connotación semántica de subordinación ya señalada, pero en cuanto que vinculado al concepto cultural de la antigüedad clásica con todas sus implicaciones ideológicas pertinentes, modelo, autoridad, fundamento y cumbre del desarrollo artístico, se convierte en un atributo que no sólo califica positivamente sino que también prestigia la noción determinada. La información sobre este atributo y sus connotaciones asociadas se encuentra en el ámbito [AB] *Sistema atributivo pictórico-artístico* y concretamente el registro conceptual antiguo (1b).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: a) "En los escritores antiguos hay diversas opiniones cerca de esto (que no son deste lugar), porque no ha faltado entre ellos quien afirmase que fue Rey el primer inventor de la pintura, y ya que no lo fuese, veremos adelante que munchos príncipes, reyes y emperadores la ejercitaron. Pero los egipcios, como testifica Plinio, afirman que esta arte se inventó entre ellos seis mil años antes que se pasase a Grecia [...]" PAC/Art, cap. 2. (I).

b) "Ha sido tan antiguo, y tan usado este Arte de retratar, que se leen haber tenido los Egipcios, y los griegos grandes Museos [...]" CAR/Dia, p. 340.

c) "En el espacio de la primera capilla hacia la sacristía vieja, estaba un cuadro de doce varas de alto y diez y seis de ancho, en el cual, con invención poética, parecía Micael Ángel en Los Campos Elisios, y tenía a la derecha mano, de más que el natural, los más celebrados pintores y escultores antiguos, cada cual con su insignia o señal: Praxiteles, el sátiro que está en la viña del Papa Julio III; Apeles, el retrato de Alexandro; Zeuxis, una tabla con las uvas; Parrasio, con el velo fingido. A la mano izquierda estaban los más ilustres de nuestra edad: Cimabue, Gioto, con el retrato del Dante, Masacio, Donatelo, Francisco Salviati y otros munchos". PAC/Art, cap. 7 (I).

d) "Y Micael Ángel es cosa muy sabida que hasta edad de cincuenta años labró escultura y la tuvo por principal profesión, y con la muncha fuerza de sus estudios y fatigas, luego que se puso a pintar pintó de tal suerte, que en la parte esencial que fue el debuxo y desnudo, ni antiguo ni moderno le pudo ni podrá igualar [...]" PAC/Art, cap. 3 (I).

e) "[...] y sobre todos, por haber sido en esta parte excelente y sobrehumano, Micael Ángel, principalmente en lo que toca al cuerpo desnudo, es, absolutamente, llamado el mayor en pintura y escultura, de los antiguos y modernos [...]" PAC/Art, cap. 5 (II).

f) "Y más adelante: `Pero muchas veces cae en suerte a alguno tal ingenio y tal suceso de obra, que ni en su siglo ni en otros siguientes tenga semejante. Lo cual se puede entender de las reliquias de los antiguos, en cuyos pedazos, que ahora se sacan a luz, hay tanto de artificio que nada de nuestras cosas puede ser comparada a ellos´. Adviértase con que humildad habla un Alberto Durero, donde descubre las grandes obligaciones que tienen los artífices, y la ventaja que hacen las obras de los antiguos a las nuestras, contra la opinión vulgar". PAC/Art, cap. 10 (II).

g) "Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela. La manera que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión. Y su acertado juicio el que ha de sujetar el nuestro. Estos, fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y, por mejor decir, de la naturaleza. Y no presuma ninguno, temerariamente, ni tener mejor juicio que ellos, ni mejor elección, ni mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural. Esto bastaba para quitar de dudas, y de falsas opiniones a todos los que en la luz de medio día andan en tinieblas [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

h) "Pero dejando las estatuas antiguas, pues las hay modernas de igual admiración; reparé en el entierro, o sepultura del Papa Iulio II, el Moisés, cuya grandeza, y magestad, proporción de miembros, músculos, y perfiles, tan entendidos, y tan bellos están publicando (en San Pedro Advincula, de

Canonigos Regulares de san Salvador) que son de las acertadas manos de Michaelangel, y que ni Griegos, ni Romanos le pudieron aventajar". CAR/Dia, p. 42.

i) "Dibujé algunos años en fe desta doctrina, observando cuidadoso el natural, meditando estatuas antiguas, y modernas, dibujos, y pinturas de hombres peritos [...]" CAR/Dia, p. 25.

j) "Valese de las estatuas, y modelos de los antiguos, y de Maniques: y también se vale del mismo natural". CAR/Dia, p. 390.

k) "Y por no cansarme en traer ejemplos antiguos, y extranjeros en agravio de los nuestros contemporáneos y naturales (que tan altamente pintan copiosas y doctas tablas [...]" CAR/Dia, p. 208.

l) "Esta manera crió y alcanzó con infinito estudio Micael Ángel, por privilegio particular del cielo, en las mejores estatuas antiguas y, en lo natural, y eligió y juntó lo más hermoso y bien proporcionado en un sugeto, excediendo en esto a la naturaleza que lo reparte entre muchos. También en esta mesma fuente de antiguallas y natural todos los grandes hombres de Italia hicieron manera, cada cual conforme a su talento y estudio [...]" PAC/Art, cap. 5 (II).

m) " Ya el antiguo pincel al nuevo y raro / de Pacheco cedió, ya la edad nuestra / sólo hará memoria / de los Zeuxis y Apeles / para admirar, que el grande nombre y gloria / por tantos siglos claro / queda oscuro a su nombre y sus pinceles [...]" PAC/Art, cap. 4 (II), p. 339.

> **F.O** : trascripción literal de una silva de Antonio Ortiz Melgarejo dedicada al cuadro del Juicio de F. Pacheco.

n) "Al largo de la boca da Arfe un tercio, y Alberto el largo de la barba. Entre estos dos extremos, con autoridad de antiguos y hermoso natural, le doy lo que hay del fin de la barba a la abertura y división de la boca [...]" PAC/Art, cap. 6 (II).

ñ) "[...] concluye Plinio con estas graves palabras: `Mas, poca gloria tuvieron estos artífices respeto de los que pintaron tablas, que éstos alcanzaron mayor reverencia entre los antiguos*; y, añade: ni había en las paredes pintura de Apeles ni se agradaba de pintar en ellas´". PAC/Art, cap. 7 (III), p. 516.

> **F.O** : informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

o) "Yo me hallé en Roma con pintores muy doctos y prácticos, los cuales porfiaban que no sólo no hubo pintura a olio antiguamente, pero que los pintores antiguos* no alcanzaron l´arte de pintar a fresco, sino sólo a temple, cosa nueva para mí. Y parece, bien considerado, que se pueden traer por una y otra parte algunas razones. Que la hubiese, lo testifican algunas pinturas halladas en Roma [...]" PAC/Art, cap. 3 (III), pp. 463-464.

> **F.O** : trascripción literal de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 348-349).

p) "De las bóvedas se sacaron algunas estatuas antiguas*, y modernas, dellas se llevaron a Aranjuez, y dellas se pusieron en el jardín del Parque [...]" CAR/Dia, p. 437.

q) "[...] y en particular el honrador de nuestros profesores por singulares modos, procurando, que el adorno de su casa sean valientes pinturas antiguas*, y modernas, haciéndola un magnífico Museo de las más preciosas que se han hecho en el mundo [...]" CAR/Dia, p. 444. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) EDADES DE LA PINTURA (Car.) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) ITALIA Atributos y propiedades vinculadas : ANTIGUO (1b) Concepto cronológico posterior : tiempo medio Concepto equivalente : ANTICHITÁ Concepto priorizado : NUESTRA EDAD Concepto relacionado : GRECIA (1) ROMA (1) Concepto subordinado : tiempo medio Influye en : NUESTRA EDAD AQUEL TIEMPO (1b) Maneras desarrolladas y escuelas activas : MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO ACABADO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-2.2.1.2.5.1 Mímesis (8). Pintura ilusionística y semejante Modelo historiográfico vasariano M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Productos artísticos asociados : ANTIGÜEDADES PINTURA ANTIGUA (1b) Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1a) Subperiodos o subedades : etapa de la quinta pintura (Plinio) etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa de la pintura linear (Plinio) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) GRECIA (1) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) etapa de la adumbración (Atenágoras) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-2 Teoría de la nobleza pictórica T-1.2.1 Historiografía T-3.1 Pragmateia o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/c] CONNOTACIÓN : positiva; autoridad y modelo; subordinación cualitativa a la Edad Moderna.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ANTIGÜEDAD (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "[...] con el ejemplo de muchos pintores antiguos y modernos. Antígono y Xenócrates en la antigüedad* escribieron de pintura [...], y Metrodoro fue excelente pintor y filósofo, y Apeles el más famoso de aquella edad*, escribió, doctísimamente, desta arte y otros muchos pintores. Y en nuestro tiempo Jorge Bassari; León Batista Alberto y el profundísimo Alberto Durero, Paulo Lomazzo, y otros que habemos conocido, como nuestro Pablo de Céspedes [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 284. **1b**: "[...] Es muy entretenida la pintura de las flores imitadas del natural en tiempo de primavera; y algunos han tenido eminencia en esta parte, particularmente en Flandes el famoso Florencia cuyo retrato se ve entre los ilustres pintores flamencos; y la antigüedad* no careció desta gracia, que el primero en

esta especie de pintura fue Pausanias Siciono [...]" PAC/Art, cap. 3 (III), pp. 509-510.

1c: "[...] que como en la antigüedad* fueron término de otras tres edades Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel". CAR/Dia, p. 122.

F.O : informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

1d : "[...] como veremos, comenzando de la antigüedad*. Porque a cerca de los griegos fue esta arte muy estimada y, de la mesma suerte, de los latinos [...]" PAC/Art, cap. 9 (I).

1e: "Pero sobre lo que se ha dicho, a un doctísimo varón de este tiempo que con debido culto veneraba l'antigüedad*, le pareció templar esta censura excusando a l' arte y al artífice (que estaban entonces en tan alto grado) [...]" PAC/Art, cap. 12 (II).

1f: " No se olvidó deste género a la venerable antigüedad*, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género [...]" PAC/Art, cap. 7 (III).

1g: "En cuánta veneración hayan tenido los reyes y monarcas del mundo a los grandes artífices y a sus obras, manifiestan en la antigüedad* munchos escritores griegos y latinos, que referirlos sería largo cuento [...]" PAC/Art, cap. 6 (I).

1h: "Estos ejemplos, no vistos ni experimentados antes ni después de los profesores de ninguna de las demás artes nobles y liberales, traídos de la venerable Antigüedad*, basten ahora para la certeza de nuestro intento, y acerquémonos a la era felice de nuestro glorioso emperador Carlos V, en que refloreció esta ingeniosa arte, llegando a su última perfección por la diligencia de los valientes sujetos de quien haremos memoria". PAC/Art, cap. 6 (I).

1i: "Digo, que todos los varones doctos veneran l'antigüedad*, a quien justamente sigo, añadiendo a este discurso otras firmes conjeturas en confirmación de lo que se ha dicho [...]" PAC/Art, cap. 2 (I).

1j: "Las obras, si no son acompañadas de caridad pura intención de servir a Dios, ofrecidas a Él como sacrificio de nuestras manos: porque cuando son enderezadas a este fin, Él las adorna y les imprime el carácter de la celestial nobleza [...] Y, por el contrario, todas las otras cosas, si bien nos parecen grandes y hechas de ilustres personas, no siendo acompañadas de su gracia, son viles y de ningún valor [...] De todo lo dicho se infiere, que, pudiéndose por este camino ennoblecer todas las cosas, aunque sean pequeñas y bajas, mejor se ennoblecerá la pintura ejercitada con la regla cristiana. Y se podrá decir con verdad, que muncho más ilustre y altamente puede hoy un pintor cristiano hacer sus obras que Apeles ni Protógenes, ni otros famosos de la antigüedad*". PAC/Art, cap. 10 (I).

1k: "No parezca pasión el haberme detenido tanto en Florencia; porque de verdad digo, que hallé en ella el verdadero albergue de nuestras Artes, como otra Atenas en la antigüedad* [...]" CAR/Dia, p., 76.

1l: "Una de las disciplinas que la ejemplar antigüedad* (como en otra ocasión tengo dicho) juzgó en aquellos sus felices siglos por muy necesaria para la República, fue esta hermosísima y dificultosa Arte del dibujo [...]" CAR/Dia, p. 353.

1m: " [...] y en la Asia, y en África tiene personas para que busquen estatuas, y otras antigüedades que en aquellas partes se hallan enterradas, y paguen por ellas el precio que los dueños de aquellas Provincias quisieren, estimando más un fragmento de la sabia antigüedad, que todo el coste que le puede tener hasta conducirle a su Real Palacio [...]" CAR/Dia, p. 99.

1n: "Finalmente, por no cansar al lector, acabaremos lo que propusimos al principio deste en el siguiente capítulo; concluyendo que la virtud de Micael Ángel (sobre todos los artífices de la antigüedad* y de nuestros tiempos) fue conocida y estimada aun mientras vivió [...]" PAC/Art, cap. 6 (I).

	1ñ: "Antes de tratar de la maravillosa invención de pintar a olio, que tanta comodidad y honor ha dado a l´arte de la pintura, y tanta utilidad ha traído al mundo, será útil y conveniente (para mayor claridad de lo que habemos de decir) dar noticia por extenso de la vida del que la descubrió; pues, aunque no nos obligamos a escribir vidas de otros artífices, éste sólo merece que quede del eterna memoria, pues nos dio lo que no alcanzó toda la antigüedad*, acrecentando tan gran lustre y perfección a esta facultad". PAC/Art, cap. 4 (III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **expresiones frecuentes y significativas**: se suele acompañar de una adjetivación encomiástica, cuyas connotaciones se relacionan, por lo general, con la concepción de la antigüedad clásica como mito cultural, fuente de autoridad y modelo. La determinación adjetiva más frecuente es "venerable antigüedad". **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ["de la antigüedad"]: término de clasificación historiográfica (vocabulario clasificatorio connotado) y término calificativo-crítico (vocabulario crítico pictórico-artístico). **otros usos terminológicos**: antigüedad (1a); periodo temporal amplio que comprende todo el desarrollo histórico que antecede a la Edad Moderna; se trata de la alusión genérica a cualquier tiempo anterior al momento actual y presente en el que se hace la referencia, especialmente el anterior al inicio del Renacimiento, los nuevos tiempos que nuestros autores identifican con su modernidad; antigüedad (2): concepto teórico que constituye uno de los criterios o argumentos a favor de la nobleza pictórico-artística; antigüedad (3): productos artísticos de la antigüedad (las antigüedades). **equivalente** : antichitá [it.] **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico. **comentario:** antiguo (1b), forma adjetival mediante la cual se resuelve su función como categoría de clasificación historiográfica y de calificación crítica.
AQUELLA EDAD (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "[...] Timantes, uno de los famosos pintores antiguos, [...] Parrasio, también ilustre pintor de aquella edad* [...] Estos dos ejemplos de antiguos pintores bastan para mostrar de cuánta importancia [...] Y no dejaré de decir adelante de algunos pintores modernos [...]" PAC/Art, cap. 2 (II), p. 296. **F.O** : DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165. (Traducción casi literal). **contexto:** véase también el contexto terminológico 1a. **otros usos terminológicos**: aquella edad (1b): véase lo dicho en "aquel tiempo (1a)". **equivalente** : quella età [it.] **indicación de uso:** no es demasiado frecuente; en el discurso de Carducho se utiliza dos veces y en Pacheco otras dos. Para designar el mismo concepto se prefiere la expresión *aquel tiempo*. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en AQUEL TIEMPO (1a).
AQUEL TIEMPO (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 3a**: "[...] Y que esta causa las famosas pinturas antiguas es de creer que fueron acabadísimas, porque la buena manera de pintar a temple no permite menos que mucha unión y dulzura; y que en esto fueron iguales a las estatuas y simulacros de los escultores excelentes de aquel tiempo*. Pero dejando los Apeles, Protógenes, Timantes y otros infinitos, de quien están llenas las historias [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

3b: "De que ni en las obras de Plinio ni de otro autor antiguo se haga mención de pintura a olio, es cierto; de que, expresamente, diga que se pintaba a temple, algunas veces lo hace [...] Para que fuesen las pinturas de aquellos tiempos* a temple, es menester saber que, había dos suertes de colores, unas floridas y otras austeras [...]" PAC/Art, cap. 2 (III).

> **F.O.**: trascripción de una carta de 1608 de Céspedes. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352). La fuente es PLINIO (*Historia Natural*).

3c: "Había otra suerte de pintura llamada encáustica, la cual se hacía con ceras mezcladas con colores de cualquier suerte, principalmente de las finas, que llama Plinio floridas; de la cual no usaban en paredes, sino solamente en las galeras y naves; esto era porque otra cualquiera pintura la quitara y lavara la agua y, más, salada; y la cera podía resistir. Estas tales mezclas de colores y pinturas se hacían con fuego. De donde consta que, si se hubiera hallado el pintar a olio, no usaran de pintura tan enfadosa y bien se ve que el olio fuera de mejor expedición que la cera y secara presto; que la cera no podemos decir que seca, mas que se endurece con el tiempo; y me parece a mí que, realmente, en aquellos tiempos* no se había hallado esta nuestra manera de olio [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F.O.**: trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352). La fuente es PLINIO (Historia Natural).

3d: "Dice también, que para reconocer la estimación que a las pinturas (que lo merecieron) han hecho los Príncipes y Monarcas antiguos, se vea a Plinio [...] y así aunque parece no es de nuestro propósito, para que no lo ignores, y te admire más la estimación que en aquellos tiempos* se hizo de las pinturas, te declararé el valor de cada cosa; que nunca dañó el saber". CAR/Dia, p. 274.

3e: "Pareceme que veo en estos siete Sabios lo de Grecia, que vuelven a calificar, y graduar las artes liberales, y que ponen a la Pintura en mejor lugar, como en aquellos tiempos* lo hicieron [...]" CAR/Dia, p. 449.

procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos.

tipo de construcción y estructura: unidad sintagmática o expresión terminologizada construida mediante determinación deíctica de la noción "tiempo (1a)". Se hace así referencia a la situación temporal del que habla respecto del periodo sobre el que habla; esto es, organización del devenir histórico en función del sujeto activo. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos.

tipología terminológica: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de aquel tiempo"]: término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico).

connotación: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*.

otros usos terminológicos: aquel tiempo (1b): periodo temporal que en el contexto de la Edad Moderna ("nuestra edad") comprende las primeras épocas de los nuevos tiempos, es decir, las más alejadas cronológicamente de la contemporaneidad de los autores.

equivalente : quello tempo (1a) [it.]

estatuto del término: vocabulario preliminar y fluctuante.

indicación de uso: discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPI ANTICHI	**contexto: I.a**: "[...] i quali non fanno loro commodità de´ marmi, nè danno occasione di lavorare; como si può creder e vedesi che si fece ne´tempi antichi*, quando la scultura venne al somo grado". VASARI, *Le Vite* (1569), p. 34.
QUELLA ETÀ	**contexto: II.a**: "Parrasio similmente, illustre pittore di quella età, fece due figure [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 166-168.
ANTICHITÁ	**contexto: III.a**: "[...] e le scolture, pitture, musaici et ornamenti de´fallaci Dii de´Gentili, ma le memorie ancora e gl´onori d´infinite persone egregie, alle quali per gl´eccellenti meriti loro dalla virtuosi ssima antichità erano state poste in publico le statue e l´altre memorie". VASARI, *Le Vite* (1569), p. 104.

AQUEL TIEMPO (1b)

descripción: periodo temporal que en el contexto de la Edad Moderna [V. nuestra edad] comprende las primeras épocas de los nuevos tiempos, es decir, las más alejadas cronológicamente de la contemporaneidad de los autores.

explicación: se trata de un concepto de aplicación amplia, que parece comprender todo lo que no pertenece estrictamente a la contemporaneidad de los autores considerados. Es decir, aproximadamente la primera edad y la segunda edad, en el caso de los teóricos italianos [*quello tempo* (1b)], y toda la Edad Moderna hasta el último tercio del siglo XVI, para los españoles. No podemos decir que sea un periodo historiográfico plenamente definido y codificado como tal desde el punto de vista teórico, sino que emerge naturalmente a partir de la propia percepción temporal de los teorizadores [véase el clarificador contexto conceptual a)], que se sitúan ellos mismos en un tiempo cronológicamente posterior, lo que les permite, en consecuencia, contemplar las primeras etapas de la modernidad artística desde la capacidad crítica y evaluadora que les confiere la perspectiva histórica.

Por otra parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacios histórico-cultural determinado.

Para las cuestiones relativas a las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual: a) "Bien es verdad que algunos de los modernos, entre los antiguos y nosotros, las comenzaron a ejercitar y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos [...]" PAC/Art, cap. 6 (III). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS Edades de la pintura moderna (faceta) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR VIEJO MODERNO PINTOR MODERNO (1a) Ámbito geoespacial asociado : ITALIA Atributos y propiedades vinculadas : VIEJO MODERNO MODERNO (1a)

	Concepto cronológico anterior : tiempo medio Concepto cronológico posterior : NUESTROS TIEMPOS (1b) Concepto equivalente : QUEL TEMPO (1b) (Vs.) Concepto subordinado : tiempo medio Influido por : ANTIGÜEDAD (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/f]. CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
AQUEL TIEMPO (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "En la otra, los dos hermanos Huberto y Juan el mayor a la mano derecha, por su antigüedad y parece de mucha más edad, con un extraordinario tocado de pelos, como se ve en sus retratos de estampa, y el Juan está tocado a manera de turbante ambos con ropas negras; pero el Juan con un rosario colorado al cuello y una medalla pendiente. En suma, este retablo en invención, debuxo, colorido y acabado es lo mejor de aquel tiempo* y el paño muy semejante a la manera de Alberto Durero" PAC/Art, cap. 4 (III), pp. 470-471. **F.O** : VAN MANDER, *Le Livres des peintres* (1604), pp. 61-62. (Trascripción casi literal). **1b**: "Después que Juan de Encina acabó este retablo se volvió a sus casa, a la ciudad de Brujas, donde dejó otra obra memorable de sus manos. Otras muchas cosas hizo que se llevaron a diversas partes por medio de los mercaderes, las cuales vieron muchos artífices de aquel tiempo* y unos las celebraban y otros las envidiaban con deseo de poder alcanzar aquel modo de pintar a olio [...]" PAC/Art, cap. 4 (III), p. 473. **F.O** : VAN MANDER, *Le Livres des peintres* (1604), p. 65. (Trascripción casi literal). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada construida mediante determinación deíctica de la noción tiempo (1) (v.) Se hace así referencia a la situación temporal del que habla respecto del periodo sobre el que habla; esto es, organización del devenir histórico en función del sujeto activo. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de aquel tiempo"]: término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*.

	otros usos terminológicos: aquel tiempo (1a): expresión terminológica que funciona como sinónimo de "Antigüedad (1b)" (v.) **equivalente** : quello tempo (1b) [it.] **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
AQUELLA EDAD (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "Dejamos a su Señoría, y fuimos a casa de don Gerónimo Fures y Muñoz, Caballero de la Orden de Santiago, Gentilhombre de la boca del Rey nuestro Señor, y de su Consejo Supremo de Italia, Conservador general de su Real Patrimonio de los Reinos de Nápoles, Sicilia, y Estado de Milán, y le hallamos pintando una de las muchas empresas morales, que tienen hechas, en que muestra cuan perito está en esta Filosofía [...] Enseñonos muchos, y excelentes dibujos, originales de mano de los más valientes Pintores, y Escultores que tuvo Italia en aquella edad*, que estas Artes tanto florecieron, y dieron el fruto tan sazonado, y perfecto, estimando en lo que es razón qualquiera pequeño rasguño [...]" CAR/Dia, p. 422. **indicación de uso:** alterna indistintamente con *aquel tiempo*. **comentario:** por lo que concierne a la información terminológico, véase AQUEL TIEMPO (1b).

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
QUEL TEMPO (1b)	**contexto: I.a**: "Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell´invenzoni e nel condurle con più disegno e con miglior maniere e con maggior e sproporzione che la grossezza di quel tempo* le aveva recada adosso. Ma chi ardirà di dire, in quel tempo* esseri trovato uno inogni cosa pefetto [...]" VASARI, *Vite*, vol. II, pp. 80-81.

ARTE (5)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento teórico que tiene el artífice de las reglas y preceptos de su arte, así como la capacidad que le permite aplicarlas adecuadamente para conseguir con certeza, infalibidad y eficacia la corrección objetiva y cuantificable de su obra artística.

explicación: como se puede verificar en los contextos a), c), 1a, 1e y 2a, el arte -o la doctrina-, en cuanto facultad adquirida por el artífice (que se encuentra así en posesión de él), constituye una capacidad de naturaleza intelectiva, ya que se nos presenta como el par complementario del conocimiento empírico, es decir, del conocimiento asociado a la práctica manual y a la ejecución material [v. práctica (2) y destreza (1b)]. Por contraposición, el arte supondría un conocimiento preceptivo y teórico.

Esta capacidad que se le exige al artífice se encuentra íntimamente vinculada al concepto de arte tomado de la Antigüedad, por el que éste se define como un hábito del entendimiento que obra con determinada razón, y, por tanto, como un hábito que se conduce de acuerdo con unas determinadas reglas y normas, las cuales, aplicadas metódicamente, son las que garantizan de manera cierta e infalible la validez del resultado final [v. contextos a), d), 1e y 1f] y las que convierten aquello que se practica en una actividad racional y científica. Así pues, el tener arte implica el conocimiento y uso de aquél conjunto de reglas y preceptos, objetivos y cuantificables, que forman parte del corpus doctrinal y técnico de la disciplina artística, y que es el que, en definitiva, garantiza la exactitud y corrección de la obra, esto es, la validez de aquellos aspectos medibles y evaluables a partir de un conjunto de normas y reglas sistemáticas, ciertas y empíricamente comprobables.

En consecuencia, este concepto de arte, y por tanto el conjunto de reglas y preceptos a los que se asocia, llevan consigo de un modo muy intenso los rasgos de certeza, razón e infalibidad y, por tanto,

ese componente de cientifismo pictórico que se encuentra muy presente en nuestros teóricos como criterio de estimación, modo preceptivo de actuación y rasgo vinculado a la propia condición *artística* de la Pintura [v. contexto a)]. No olvidemos que en el marco del Quinientos florentino este conjunto de normas y preceptos y su conocimiento se entienden como la afirmación del valor rigurosamente científico de las artes del diseño (v. Montijano (2001), p. 310), y, de hecho, es el discurso de Varchi el que se adopta como fuente principal de autoridad en lo referente a esta noción. Sobre esta concepción de la actividad pictórica pueden consultarse también las nociones pintura práctica regular y científica (Car.) y manera de obrar científicamente (Pac.), pertenecientes al ámbito semántico [SM-37] (sección 3.3), en concreto las notas 7, 14 y 15.

Ciertamente, la razón y la noción de lo científico, categorías fundamentales en el contexto ideológico de todo el siglo XVII y XVIII, explica, entre otras cosas, la importancia de esta reactualización del concepto de arte como procedimiento racional y racionalizado, y asimismo la necesidad del conocimiento y uso de las reglas: actuar mediante reglas supone, además de garantizar la validez y corrección del resultado final, abordar el propio ejercicio del arte de un modo racional y metódico, de ahí la equiparación entre arte y ciencia. El proceso creativo queda de esta manera regulado y sistematizado; no hay nada en él de azaroso o de imprevisible [v. contextos a), b) y 1b]. Sin embargo, en el marco de la teoría española que estamos tratando, esta noción comporta, además, otros significados. Para nuestros teóricos, fuertemente implicados en la lucha ideológica que aboga por el liberalismo de la pintura en virtud de su condición intelectual, este conocimiento que se requiere para el ejercicio pictórico, en cuanto supone una ejercitación de la mente y se canaliza durante el proceso de creación a través de una actividad especulativa y racional, deviene, más allá de las connotaciones positivas que en sí misma la idea de lo científico y de lo racional puedan tener en el periodo considerado, en una clara categoría calificativa que evalúa positivamente al artífice que la detenta, además de funcionar en el discurso como uno más de los argumentos legitimadores que se esgrimen en favor de dicha condición liberal.

A su vez, la valoración de esta facultad también se explica en función de otro factor que se nos revela esencial en los discursos analizados: la necesidad de actuar mediante reglas y preceptos lleva implícita, por una parte, la correspondiente exigencia de una formación y de un aprendizaje, base del concepto de pintor instruido que estos tratados propugnan como medio de restituir la calidad y estimación a la facultad pictórica -que nuestros tratadistas perciben claramente devaluada-; por otra, implica la necesidad de reglar la enseñanza artística, actividad a la que nuestros autores dedican parte de sus esfuerzos, en un intento de reconvertir la tradición formativa del taller al nuevo concepto académico.

Lo que subyace bajo todo ello no es otra cosa que la concepción ampliamente asumida de la pintura como una disciplina susceptible de enseñanza y de aprendizaje a partir de una serie de reglas específicas que son las que conducen a la perfección artística; esto es, el fundamento de toda la teoría académica; y también la concepción del pintor como un realizador racional, científico y metódico. En otros momentos de sus discursos, no obstante, tanto Carducho como Pacheco nos dejan constancia de que ésta es sólo una de las facetas que constituyen lo que ellos conciben como artista, reivindicándose también la genialidad innata y la capacidad de invención e intuición original que trasciende las reglas [v. ingenio (2), temperamento, natural (2)], aunque, indudablemente, la concepción racionalista tiene un peso considerable en lo que ellos entienden que debe ser un artífice en cuanto tal. Es más, llevando las cosas a su conclusión última, y en virtud de ese concepto que identifica el arte con la actividad metódica y racional, es la posesión de esta facultad la condición de necesidad que hace del pintor un auténtico *artista* [v. contextos a) y 1d] y la que los salva de su consideración como meros oficiales.

Al mismo tiempo, en el discurso de Pacheco advertimos una circunstancia más inmediata y coyuntural que induce al teórico andaluz a dedicar todo un capítulo a tratar de este aspecto [v. contexto d)]: parece relacionarse con una opinión extendida y difundida entre los hombres cultos y versados de la época, según la cual el ejercicio artístico tendría un componente importante de azar e imprevisión. Obviamente, esto implica desmontar toda la concepción de la pintura como ejercicio racional y científico y, por supuesto, devaluar la propia imagen del artista como profesional que trabaja de manera especulativa y metódica. De ahí, el interés de Pacheco por dejar claro esta cuestión.

Con todo, el conocimiento de este tipo de reglas y preceptos, objetivos y cuantificables, y la capacidad que confiere al artífice para actuar racional y científicamente durante el proceso de creación artística, debe complementarse -no enmascarar su falta [v. contexto 1d]- con el criterio de la prudencia y del juicio crítico adquirido, facultades que, sin desprenderse totalmente de ese bagaje teórico, visual y preceptivo que les sirve de trasfondo, son capaces de filtrar el uso riguroso, estricto y unilateral de las reglas, calibrando y juzgando con buen sentido y criterio sobre su aplicación. Por supuesto, no es éste un juicio absolutamente libre o subjetivo, sino que -de acuerdo con una idea ya claramente academicista- se entiende mediatizado por una conciencia artística formada en los principios de la

manera buena y verdadera. [Al respecto, consúltense los registros conceptuales prudencia (2) y juicio (1b)]. De hecho, la doctrina o conocimiento de la preceptiva artística es uno de los factores que actúa como mediatizador de la creación pictórica, estableciendo los canales y vías para la composición, invención, disposición y representación de la imagen artística, constituyéndose, precisamente, en una de las bases para desarrollar un criterio de actuación adecuado [v. contexto 1e, 1f y 2c]. Quizá, por eso, en el contexto f) tomado de los Diálogos, Carducho opone doctrina a genio [v. ingenio (2)], en lo que esta facultad tiene de talento natural, no adquirido, haciendo derivar tales obras, por tanto, no de la capacidad y competencia que otorga el conocimiento y las reglas aprendidas, sino de la genialidad innata del artífice.

Asimismo, también resulta interesante advertir que, pese a la importancia cualitativa que asume todo conocimiento teórico y toda capacidad intelectiva en la estimación de los artífices y sus obras, nuestros teóricos propugnan, dentro de un claro espíritu ecléctico de filiación académica, la complementariedad respecto de la práctica y la destreza manual [v. práctica (2) y destreza (1b)], esto es, la facultad que capacita al artista para llevar a efecto material lo que ha concebido y pensado, y cuya buena ejercitación también confiere a la obra cualidades estéticas determinadas que no pueden lograrse con la simple aplicación correcta de los preceptos [v. contextos c) y 1a]. En cualquier caso, y de una manera más evidente y enfática en Carducho, el trabajo manual y las capacidades empírico-físicas siempre quedan subordinadas a la más alta actividad de la razón y del entendimiento. Sobre esta cuestión, consúltense las nociones entendimiento (2) (macroconcepto), memoria (macroconcepto) e imaginación (1) (macroconcepto), en el ámbito semántico [GF-24] (sección 3.3.), y en concreto las notas 13, 18 y 22.

A su vez, esta categoría revierte, como tal concepto crítico y calificativo, sobre la propia disciplina pictórica, en la medida en que la capacidad que se le reconoce a los preceptos para legitimar la corrección del resultado final libera también al arte de lo que pudiera tener de arbitrario y contingente, elevándolo al rango de ciencia, y al artífice, al de científico [v. contexto d)]. Asimismo, también se transfiere al propio objeto pictórico, reconfigurándose en una de las categorías calificativo-críticas que lo enjuician positivamente, sobre todo en lo que éste tiene de racionalidad metódica, adecuación a la preceptiva, exactitud y corrección objetiva. [Al respecto, consúltese arte (3) en el ámbito [TE-12]. Advertimos, en este sentido, la clara vinculación que existe con el componente plástico del dibujo [v. contextos 1c y 1d], ya que es aquí donde este tipo de conocimiento preceptivo, objetivo y medible, se verifica; el colorido, al no poder estar sujeto a unas normas cuantificables, queda más al juicio estimativo y a la prudencia del artífice. No olvidemos tampoco que son estas reglas y preceptos los que permiten llevar a cabo esa racionalización del natural, que, reconstruyendo de nuevo la naturaleza de una manera ordenada y medida en la imagen pictórica, trasciende la consideración de la pintura como mera copia mecánica y la del artífice, como simple imitador [v. contextos b) y 1f], haciendo de él un nuevo creador equiparable a la propia Naturaleza o al Creador Supremo.

En relación con la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: a) "Hállanse dos maneras de obrar en la pintura, la una, por arte y ejercicio, que es científicamente; la otra, por uso solo, desnudo de precetos. Donde a los comprendidos debajo destos dos modos de obrar les sucede diferentemente en la ejecución. Y, procediendo de menor a mayor, clara cosa es que los pintores que ejercitan casualmente el pintar con inferior conocimiento, y son solamente prácticos, cuando pongan mucha diligencia por hacer alguna cosa con cuidado, raras veces les sucederá bien, por falta de la certeza de los preceptos; y tal vez no poniéndolo acertarán, como lo vemos por experiencia. Pero éstos no obran verdaderamente como artífices, ni es arte en ellos la pintura [...] Pero, si la pintura es arte (como habemos probado) y este es un hábito efectivo con verdadera razón y las artes son infalibles, esto es, no yerran jamás y siempre consiguen su intento, todas las veces que el artífice aplicare los medios convenientes y usare de los precetos y reglas de l ' arte, alcanzará gloriosamente lo que pretende, que es la perfección de su obra. Verdad es que algunas cosas que vemos obrar son semejantes en la composición a los nidos de las aves y a las telas de las arañas, que parecen hechas artificiosamente, siendo antes por instinto natural que por razón ni por arte; como no se puede llamar artífice cualquiera que hiciese algo de pintura [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), pp. 421-422.

b) "[...] con imitar el natural, habemos de entender sería concurriendo la parte docta y científica, y que sería con docta pintura, y no acaso: y desto no dude: que no se había de hacer tanta ponderación de haber imitado un racimo de uvas, y una cortina, o velo, ni habrían adquirido tanto nombre y fama en la antigüedad, sin más arte*, ni ciencia que una diligente y cuidadosa imitación [...]" CAR/Dia, p. 198.

c) "De que se sigue, que aunque el entendimiento se haya doctrinado por los medios que en su lugar he dicho, si la mano no estuviere cursada y diestra, la pintura que ambos produjeren, padecerá en esta parte, y se conocerá la poca experiencia de las manos en lo seco y atado, y en lo mal colorido; si bien descubrirá el entendimiento sus buenos y advertidos conceptos, la precisión de los perfiles ajustados a las buenas proporciones, las prudentes, y bien consideradas acciones y movimientos de las figuras, en los rostros, manos, paños, adornos, y lo demás que se ofreciere hacer: mas, como digo, se verá y conocerá todo ejecutado con modo duro y desagradable, y a mucha costa del operante, como cuando un balbuciente refiere, o enseña alguna buena doctrina". CAR/Dia, p. 157.

d) "No por perder el tiempo y las palabras con el vulgo, antes por satisfacer los doctos (que, a veces, llevados de la común opinión fatigan los ánimos de los artífices) determiné dedicar un capítulo a sólo apurar este punto [...] De suerte que concluimos este capítulo con que l´arte no obra acaso; y con que, clarísimamente, el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pintura, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y preceptos de su profesión y, finalmente, que no es lícito en particular a los hombres doctos, por este solo ejemplo de los antiguos pintores, favorecer esta opinión, y así, en confuso, sin distinción alguna publicar que aciertan acaso los profesores de este arte [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), pp. 421 y 429.

e) "Con todo (siguiendo sus documentos), es cosa más segura y recebida (por la poca capacidad de los sugetos), el comenzar por la práctica o ejercicio de la mano, y por una sencilla imitación; porque siendo ejercitados en trasladar de cosas buenas, y diestros debujadores, por la luz y conocimiento que adquieren, halla en ellos mejor asiento y lugar la doctrina, y son más capaces de los buenos precetos [...] Bien que tal vez podría el que intenta el estudio de la pintura ser capaz de los preceptos antes de sus principios prácticos, mas esto es raro, y menos usado: no por defecto de l'arte, antes de los que lo intentan [...]" PAC/Art, cap. 12 (I).

f) "Quien pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?" CAR/Dia, cap. I. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ARTE (10) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ARTE (3) Complementa a : TALENTO (1) NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES INCLINACIÓN (2) FACILIDAD (2b) INGENIO (4) INVENCIÓN (2) CAUDAL (2b) (Pac.) CAUDAL (2a) (met.) PRUDENCIA (2) JUICIO (1b) INGENIO (2) DESTREZA (1b) NOTICIA (2) BUENA MANERA (2) PRÁCTICA (2b) MANERA (1) Concepto equivalente : ARTE (Vr.) Concepto relacionado : ARTE (1) Concepto subordinado : PRESTEZA (1b) (Pac.) FACILIDAD (1b) (Pac.)

	FACILIDAD (2c) INSTINTO AFICIÓN (Pac.) FACILIDAD (2a) Conceptos vinculados : RAZÓN (1) TEÓRICA (1) Conceptualizaciones metafóricas asociadas : luz (1) (met.) Destreza para : ELECCIÓN (1b) PRUDENCIA (2) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) FACILIDAD (1b) (Pac.) PRESTEZA (1b) (Pac.) DEBUXO (9) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) JUICIO (1b) ELECCIÓN (1a) Efecto de : ESTUDIAR (3b) Falsos equivalentes conceptuales : DOTTRINA (Vr.) Fases relacionadas : EJECUCIÓN INVENCIÓN (7) Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-3.3.2 Academia (marco) M-2.3.11 Varchi M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Poseída por : ARTISTA (2) MAESTRO (3) PINTOR DILIGENTE (1) PERFECTO PINTOR (Car.) MAESTRO (2) (Pac.) BUEN PINTOR PINTOR ERUDITO Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico Vinculaciones conceptuales : DILIGENCIA (1) (Pac.) DEBUXO (4) (Pac.) MAESTRÍA (1) ERUDICIÓN (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/b] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ARTE (5)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "[...] todas las cosas que puede obrar el artífice, no sólo están en potencia en la materia de que hace sus obras, pero están en la más perfecta forma que se puede pensar, conforme a la hermosura de la idea o modelo que tiene en la fantasía; pero faltando la arte* y práctica, podrá imaginar bien y obrar mal [...] Así, no forma el singular artífice, no imagina en la fantasía cosa, que un mármol solo (que es la materia del escultor) no encierre dentro de sí debajo de su corteza o superficie; pero esto sólo se concede a quien tiene arte* y práctica, porque sólo lo alcanza aquella mano que sabe exprimir lo que ha concebido [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 426. **F.O** : VARCHI, *Lezzione* (1549), pp. 1322-1326. **1b**: "Que no es la pintura cosa hecha acaso, sino por elección y arte* del Maestro. Que para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o idea interior, la cual reside en su imaginación y entendimiento, del ejemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos [...] Formada ya la idea en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice juzgando su juicio que la idea que tiene presente se puede o debe imitar con tal modo y circunstancia [...]" PAC/Art, cap. 1 (II). **F.O** : discurso del jesuita Diego Meléndez, amigo personal de Pacheco, y redactor de la *Tercera Aprobación al Cristo de los cuatro clavos*. **1c**: "Dicen que los fundamentos de la pintura, la proporción, la perspectiva, la anatomía, y los principales preceptos del dibujo se deben encubrir y disimular con la dulzura del colorido. Y así como los oradores tal vez fingen saber hablar sin arte*, así parezca en los pintores obrar de modo que muestren el agrado y facilidad, pero que no se encubra la dificultad a los más inteligentes y doctos". PAC/Art, cap. 5 (I). **1d**: "[...] 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* [...]" PAC/Art, cap. 5 (II). **1e**: "[...] y si este disfraz se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho mas que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte*, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo [...]" CAR/Dia, p. 263. **1f**: "Pues ejecutado todo esto con razón, y perfecta proporción, conocerás no sólo lo hermoso, bien proporcionado y perfecto; mas lo que no lo fuere, y las causas de sus variaciones y mudanzas arriba dichas, que usando de las unas, y huyendo de las otras, hecha ciencia y arte* de todo con certeza obrará la perita mano lo que alcanzó el hábito del entendimiento: y esta será la Pintura práctica regular, y científica, la cual hasta hoy no ha sido bastantemente alabada ni ha tenido la debida estimación. Parece que la alcanzó sin duda el famoso Zeuxis, Pintor Griego, porque mal eligiera las cinco doncellas Agrigentinas entre tantas, ni ejecutara por ellas el perfectísimo retrato de Elena, si no alcanzara este docto conocimiento [...]" CAR/Dia, p. 166. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con lexías que connotan un conocimiento o una actividad de índole intelectual y teórica: *razón y arte*, ciencia y arte, debido conocimiento y arte, etc. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener arte"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas).

	connotación: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: arte (1): hábito, conducta o uso racional y metódico, generalmente en función de determinadas reglas. Se trata, por tanto, de la idea tomada de la antigüedad (ars y tecné) que vincula e identifica el arte con la razón. Esta noción, formulada en los discursos de manera teórica y en abstracto, es la que se reutiliza para definir las artes o disciplinas artísticas, especialmente cuando se quiere justificar su adscripción a las liberales, aunque en la antigüedad todas las artes, liberales o serviles, estuviesen definidas por la misma cualidad de lo racional, reglado y metódico. Al ser, por tanto, una noción más extensiva, la voz arte empleada en este sentido engloba todas las disciplinas y facultades, tanto las artes propiamente dichas [arte (7)], como las ciencias, también denominadas artes e incluidas en las liberales; arte (2): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de atractivo visual, gracia expresiva, hermosura formal y, en general, cualidades estéticas consideradas excelentes, aunque sin especificar ninguna en concreto. Comporta, pues, una apreciación global y general de la imagen en su condición de objeto estético, de connotaciones positivas y laudatorias, que a su vez revierte en la cualificación del artífice, aludiendo indirectamente a sus destrezas y facultades. [Arte (6)]; arte (3): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas realizadas con método, usando de la razón y los preceptos. Se relaciona, por tanto, con la noción de arte (1) y con la capacidad de los artífices denominada también arte (5); arte (4): sinónimo de artificio (1) (véase); arte (6): capacidad, generalmente natural e innata, que define la sensibilidad especial que poseen algunos artífices para conferir a sus obras una cierta gracia, atractivo visual, donaire expresivo y otras cualidades estéticas no definibles ni cuantificables de manera objetiva, pero que forman parte de la delectación sensorial que emerge de la contemplación de las imágenes pictóricas. No obstante, este tipo de destreza también es susceptible de adquisición y desarrollo; arte (7) [las artes]: disciplina o facultad que comporta algún tipo de actividad empírico-física y que, en consecuencia, requiere de habilidad y de conocimientos técnico-prácticos para su realización. Se define, por tanto, por oposición a las ciencias, que constituyen un conocimiento y una actividad puramente mental y especulativa; arte (8): obra en la que se recoge el conjunto de reglas y preceptos que conforman el corpus teórico-doctrinal y técnico de las disciplinas artísticas. En ocasiones, esta obra comporta un evidente e intencional carácter didáctico y pedagógico; arte (9) [tener]. sinónimo de artificio (6) (véase); arte (10) [tener: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (5); arte (11) [tener]: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (6). **equivalente** : arte [it.] **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
DOCTRINA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a**: "[...] A los mancebos y nuevos pintores, por la mayor parte, es a quien sucede errar, porque no son perfectos artífices (según el dicho del filósofo, que puede más la fortuna donde la prudencia es menor), porque a la perfección de l´arte conviene la doctrina*, esto es, el conocimiento universal de las cosas pertenecientes a esta profesión y el uso y ejercicio de la mesma arte. Porque si la doctrina adelgaza el entendimiento, el ejercicio perfecciona la mano, y así requiere no menos tiempo que estudio. Sentencia es de un valiente pintor que la `practica deve esser edificata sopra la buona teorica´. Por lo cual, con los doctos pintores no vale esta opinión de muchos, que tal vez sale felizmente una pintura con pequeño cuidado del artífice [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 425. **F.O** : VARCHI, *Lezzione* (1549), p.26. La traducción que realiza Pacheco de este texto no es exacta, ya que, como se puede verificar en el contexto II.a., lo que afirma Varchi es que la perfección artística, además de la *dottrina*, requiere un conocimiento universal de todo lo concerniente a la propia profesión, mientras que lo que Pacheco define como doctrina es, precisamente, ese conocimiento general y global. En consecuencia, lo que Varchi entiende por

	doctrina, en cuanto conocimiento que debe poseer el artífice, parece implicar una noción más restringida. **2b**: "Habiéndome yo prometido que había de volver a tu presencia ajeno de aquellas dudas, y seguro en los aciertos del saber, presumiendo fijar por aquellos medios la aguja de mi navegación al Norte de la verdad: mas ya desengañado, vuelvo librando a mis tinieblas bastante luz*, en la mucha de tu doctrina* y ciencia". CAR/Dia, cap. I. **2c**: "Esa fue la causa porque jamás permití fuese a estudiar a Roma ninguno que no estuviese ya hecho, y supiese de por sí hacer elección, porque si a ti, que estabas en grados de doctrina* y saber, y al parecer fuerte y con buenas raíces, te ha turbado y descompuesto, qué se espera que haría en un pimpollo nuevo, y tierno, y sin raíces?" CAR/Dia, cap. I. **procedencia**: sobre todo por lo que respecta a Pacheco [v. contexto 2a], podemos hablar de la conformación de un neologismo semántico que, partiendo del léxico general, funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico, al asumir un significado propio de este ámbito de especialidad. El uso, en cambio, de Carducho, es más genérico. **expresiones frecuentes y significativas**: al igual que se ha dicho para ARTE (5), coocurre con lexías que connotan una actividad y conocimiento de orden teórico e intelectual: *doctrina y ciencia*, *doctrina y saber*, etc. **tipología terminológica**: léxico general especializado; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener arte"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: doctrina (1): sinónimo de teórica (1), corpus de principios y preceptos propios de la facultad artística en cuanto disciplina teórico-científica; doctrina (3): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen el conocimiento de la doctrina. **equivalente** : dottrina [it.] **estatuto del término**: término codificado y definido explícitamente por F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.
luz (1) [met.] [Car.]	**contexto:** véase el contexto 2b. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica**: término metafórico en función terminológica (figuras y recursos retóricos). **connotación**: positiva. **otros usos terminológicos**: luz (2): conceptualización metafórica de juicio (1b) (v.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ARTE	**contexto: I. a**: "[...) ciò è quella imagine che si forma ciascuno nella fantasia, ogni volta vuole fare che che sia, si recerca ancora l´arte* e la pratica; onde chi non ha queste potrebbe immaginar bene et operare male [...] Ora seguita che, se bene si possono cavare, non le cava però se non chi ha l´árte e la pratica [...] " VARCHI, *Lezzione* (1549), pp. 1322-1326.
DOTTRINA	**contexto: II.a**: "[...] al che si risponde che alla perfezzione dell´arte si ricerca non solamente la dottrina*, cioè la cognizione universale delle cose appartenenti a essa arte, ma ancora l´uso e l´esercitazione [...]" VARCHI, *Lezzione* (1549), p. 26.

ARTE (6)

descripción: capacidad, generalmente natural e innata, que define la sensibilidad especial que poseen algunos artífices para conferir a sus obras una cierta gracia, atractivo visual, donaire expresivo y otras cualidades estéticas no definibles ni cuantificables de manera objetiva, pero que forman parte de la delectación sensorial que emerge de la contemplación de las imágenes pictóricas.

explicación: pese al predominio del modelo de artista racional y científico, instruido y formado, profesional competente, que trabaja prioritariamente mediante disquisición teórico-científica y especulativa, que es el que subyace como fundamento ideológico de los discursos analizados, no dejan de apreciarse este tipo de facultades que el artífice posee de modo natural, que no han sido sometidas a regulación doctrinal específica, no justificables racionalmente, y que se vinculan más directamente con esa sensibilidad innata e intuición estética a partir de la cual el artista es capaz de conferir a las imágenes pictóricas una cierto atractivo y encanto visual, de naturaleza más inasible. Esto no quiere decir, sin embargo, que esta habilidad o talento pueda ser también adquirido o potenciado mediante el estudio y el trabajo, pero, por lo general, con ella lo que se califica es, precisamente, la capacidad para trascender dichos conocimientos o técnicas aprendidas.

Por su parte, y al igual que sucede con otras destrezas consideradas en este ámbito semántico, esta facultad se transfiere al objeto pictórico propiamente dicho, reconfigurándose en una de las categorías estético-formales que califican y evalúan positivamente las imágenes a las que se aplican en los discursos de enjuiciamiento crítico. En relación con este aspecto, consúltese arte (2) en el ámbito semántico-nocional [TE-12].

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: a) "Demás desto se hacía una azanefa por guarnición en todo el estandarte, de más de cuarta de ancho en proporción, con un romano de oro y plata perfilado con negro y sombreado de donde convenía: la espada y morrión, de plata; la empuñadura, riendas, tahali, estribos y otras guarniciones y diadema del Santo, de oro; lo demás pintado a olio con mucha arte* y buen colorido". PAC/Art, cap. 6 (III).

b) "Últimamente se ven en todas estas figuras desnudas, buscadas con arte* y gracia la honestidad [...]" PAC/Art, cap. 3 (II).

c) "Porque, tal vez, sucede que un pintor ignorante y simple haga retratos parecidos a sus dueños y que los conozcan luego a la primera vista, siendo pegados, y como, cortados, de papel, con crudeza y falta de arte* y no tienen, en razón de pintura, ningún valor [...]" PAC/Art, cap. 8 (III).

d) "Allí se hallaban de más de las pinturas (y estatuas que he dicho) las espadas (de excelentes maestros): las uñas de a caballo y otras para la cinta de gala, y de provecho: los cuchillos Damasquinos excelentes, de monte, y de mesa, rodelas, broqueles admirables, cristales de roca de mil maneras, tallados y grabados con grande arte* y fineza". CAR/Dia, p. 417.

e) "En medio está Apolo tocando la dulce lira, a quien cercan las Musas en hermoso coro, tan agradablemente coloridas, tan variamente adornadas, que dejó en sus cuerpos y vestidos mucho que imitar, y poco que aventajar. Con igual arte* y viveza están alrededor los antiguos, y modernos poetas, que más heroica y dulcemente han cantado [...]" CAR/Dia, p. 49. Véanse también los contextos terminológicos.

> **nota:** en estos contextos conceptuales, el arte es fundamentalmente una categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas, pero ilustra con bastante claridad la descripción que se ha dado del concepto en cuanto facultad, habilidad o cualidad de los artífices.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ARTE (11) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ARTE (2) Complementario de : MANERA (1) Efecto de : ESTUDIAR (3a) TALENTO (1) Fases relacionadas : EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 Pragmateia o metodología teórica vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.3/c] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje; componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ARTE (6)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "Yo afirmo que la variedad y la abundancia de colores da mucha gracia y gentileza a la pintura; mas, querría que los grandes pintores juzgasen que se debe poner toda industria y arte* en colocar bien el blanco y el negro, y que en acordarlos se ha de aplicar todo el ingenio y diligencia". PAC/Art, cap. 10 (II). **1b**: "No alcanzó la variedad en el historiado, la hermosura de los rostros, la gracia de los trajes y vestidos, la Linda composición del paño, el deleite y agrado de los países, la alegría de los cielos y nubes, y otras infinitas cosas que otros con menos nombre y arte* han alcanzado". PAC/Art, cap. 5 (I). **1c**: "Los doctos, que pintan acabadísimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Juan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte* del que la hizo". CAR/Dia, p. 262. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; en función atributiva ["tener arte"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: arte (1): hábito, conducta o uso racional y metódico, generalmente en función de determinadas reglas. Se trata, por tanto, de la idea tomada de la antigüedad (ars y tecné) que vincula e identifica el arte con la razón. Esta noción, formulada en los discursos de manera teórica y en abstracto, es la que se reutiliza para definir las artes o disciplinas artísticas, especialmente cuando se quiere justificar su adscripción a las liberales,

	aunque en la antigüedad todas las artes, liberales o serviles, estuviesen definidas por la misma cualidad de lo racional, reglado y metódico. Al ser, por tanto, una noción más extensiva, la voz arte empleada en este sentido engloba todas las disciplinas y facultades, tanto las artes propiamente dichas [arte (7)], como las ciencias, también denominadas artes e incluidas en las liberales; arte (2): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de atractivo visual, gracia expresiva, hermosura formal y, en general, cualidades estéticas consideradas excelentes, aunque sin especificar ninguna en concreto. Comporta, pues, una apreciación global y general de la imagen en su condición de objeto estético, de connotaciones positivas y laudatorias, que a su vez revierte en la cualificación del artífice, aludiendo indirectamente a sus destrezas y facultades. [Arte (6)]; arte (3): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas realizadas con método, usando de la razón y los preceptos. Se relaciona, por tanto, con la noción de arte (1) y con la capacidad de los artífices denominada también arte (5); arte (4): sinónimo de artificio (1) (véase); arte (5) facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento teórico que posee el artífice de las reglas y preceptos de su arte, y en la capacidad que le permite aplicarlas de manera adecuada para con seguir con certeza, infalibidad y eficacia la corrección objetiva y cuantificable de su obra artística; arte (7) [las artes]: disciplina o facultad que comporta algún tipo de actividad empírico-física y que, en consecuencia, requiere de habilidad y de conocimientos técnico-prácticos para su realización. Se define, por tanto, por oposición a las ciencias, que constituyen un conocimiento y una actividad puramente mental y especulativa; arte (8): obra en la que se recoge el conjunto de reglas y preceptos que conforman el corpus teórico-doctrinal y técnico de las disciplinas artísticas. En ocasiones, esta obra comporta un evidente e intencional carácter didáctico y pedagógico; arte (9) [tener]. sinónimo de artificio (6) (véase); arte (10) [tener: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (5); arte (11) [tener]: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (6). **indicación de uso:** discurso crítico.

ARTE (Vr.)

descripción: véase arte (5).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : ARTE (5)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/d]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ARTE	**contexto: 1a**: "[...] ciò è quella imagine che si forma ciascuno nella fantasia, ogni volta vuole fare che che sia, si recerca ancora l´arte* e la pratica; onde chi non ha queste potrebbe immaginar bene et operare male [...] Ora seguita che, se bene si possono cavare, non le cava però se non chi ha lárte e la pratica [...]" VARCHI, *Lezzione* (1549), pp. 1322-1326.

ARTIFICIO (1)

descripción: en general, es la capacidad que poseen algunos individuos para realizar con habilidad, maña e ingeniosidad alguna cosa. Aplicado al ámbito de la pintura, es la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su pericia, perspicacia de ingenio [v. ingenio (2)] y de su habilidad o destreza manual. Se refiere, en general, a la capacidad para resolver estructuras compositivas y planteamientos representativos complejos; y, especialmente, a la habilidad para conseguir en el plano bidimensional efectos que son propios del mundo natural y real, y que por tanto pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual que proporciona la imagen representativa.

explicación: asumiendo los rasgos semánticos propios de la noción más general de artificio, y sin obviar tampoco el uso que se había hecho ya de dicho término en el discurso teórico-crítico italiano precedente -como diremos a continuación-, el artificio se constituye en una de las cualidades más valoradas del artífice durante el periodo que consideramos, ya que, vinculada a las aptitudes naturales del artista, connota la habilidad e ingeniosidad que éste posee para llevar a cabo la obra pictórica en lo que ésta tiene de mayor complejidad representativa, siendo, por tanto, una de las facultades que, dentro del sistema valorativo general seiscentista, definen la genialidad artística y al artista genial [v. contexto 1f].

Aunque, en general, alude a la capacidad que dicho artífice tiene para solventar de una manera hábil e ingeniosa aquellas propuestas representativas que estructural y compositivamente muestran mayor complejidad de resolución en el plano [v. contextos 1b], sin salirse de este contexto -y como se puede comprobar a lo largo de los discursos-, esta facultad se asocia sobre todo a la práctica del ilusionismo pictórico o engaño visual, una de las formas de la mímesis más admiradas en esta época, y cuyo desarrollo requiere del artífice, precisamente, ingenio y habilidad para lograr tales efectos en la superficie bidimensional [v. contextos 1d, 1e y 2a]. En relación con este rasgo del concepto, la primera acepción que recoge Covarrubias en su *Tesoro* de esta palabra es, significativamente, la de "compostura de alguna cosa o fingimiento". El mismo significado del término observan también J. M. Montijano y M. Méndez (1998, p. 164) en la literatura crítica artística de los siglos XVI y XVII en Italia.

A su vez, el artificio, vinculado a esta forma de la *mímesis*, constituye una de las prerrogativas del pintor frente a otros artífices, determinando, entre otras cosas, su superioridad respecto del escultor, quien, al trabajar en bulto redondo, no tiene que recurrir a tales efectos visuales. De ahí que la necesidad de artificio exigida por las representaciones pictóricas también sea uno de los argumentos utilizados por nuestros autores [v. contexto 2b] en el parangón a favor de la pintura que nos ofrecen en sus tratados.

Asimismo, y en cuanto facultad ambivalente, el artificio no sólo alude al ingenio sagaz y perspicaz del artífice, sino que también califica la habilidad y maña que éste posee para resolver aquellas cuestiones más estricta y directamente relacionadas con la ejecución material de la obra [v. contexto 1a] y que, en consecuencia, requieren práctica manual para llevarla a efecto.

A veces, este sentido del término artificio se solapa con aquél otro que alude al predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad, tan del gusto de la estética manierista (Montijano (2002), pp. 277-278). Véase, por ejemplo, cómo en el contexto terminológico 1c, el artificio, atribuido a los escorzos y perspectivas, lleva implícito el componente de artificiosidad que suponen estos recursos de la técnica pictórica.

En relación con el artificio, consúltense también artificio (2a) y artificio (2b) en el ámbito

semántico-nocional [TE-12], referidos al artificio en cuanto que propiedad, categoría estética y concepto crítico de las imágenes representativas, ya que, al igual que ocurre con otras destrezas registradas en este ámbito, esta facultad también se transfiere al objeto artístico, reconfigurándose en una de las categorías calificativo-críticas a partir de las cuales se enjuicia y valora la imagen pictórica.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos .

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ARTIFICIO (6) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ARTIFICIO (2a) ARTIFICIO (2b) Concepto equivalente : ARTIFICIO (Pino) Conceptos vinculados : INGENIO (2) DESTREZA (1b) Destreza para : IMITACIÓN (1c) Efecto de : TALENTO (1) Fases relacionadas : EJECUCIÓN INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.5.1 Mímesis (8). Pintura ilusionística y semejante M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : MAESTRO (3) BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) Potencia asociada : INGENIO (3) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-4 Teoría sobre el sujeto-creador vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/b] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ARTIFICIO (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "[...] Si decís que ésto son efectos de los colores, respondo que no lo son. Porque el verde hará bien todas las cosas verdes, pero no la diferencia del terciopelo, al paño de lana; que los colores no pueden hacer de sí tales efectos, sin el artificio* del maestro [...]" PAC/Art, cap. 4 (I), p. 132. **F.O** : PINO, *Dialogo* (1548), pp. 127-128.

	1b: "[...] porque se debe particular estimación, dejando de numerar la que intentó hacer Dinocrate, del retrato de Alejandro Magno, cuya materia era el grande monte Atos, y pretendía con su artificio* formarle con una ciudad en la mano izquierda, tan capaz, que cogiesen en ella doce mil personas, que así lo escribe Vitruvio [...]" CAR/Dia, p. 296. **1c**: "Pues vemos en las cosas destos artífices referidos, todo lo contrario que los más siguen hoy: lo primero, mucho debuxo, mucha consideración y conveniencia, mucha profundidad de pensamiento, mucho conocimiento y estudio de anatomía, mucha propriedad y verdad en los músculos, mucha diferencia en los paños y sedas, mucho acabado en las partes, así en el debuxo como en el colorido, mucha belleza y variedad en los rostros, mucho artificio* en los escorzos y perspectiva, mucho ingenio en las luces, conforme a los sitios y lugares y donde colocaban sus obras". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **1d**: "[...] bien se sigue, cuán maravilloso ingenio y artificio* se requiere para concordar y proporcionar tanto número de cosas y ponerlas en perfección, representando y fingiendo en la superficie que se pinta [...]" PAC/Art, cap. 8 (II), pp. 388-389. **1e**: "[...] considerando que lo que aspiraba y pretendía, era no menos que hacer en la superficie cuerpos, y siendo muertos, y sin alma ninguna (como vivas) hablen, persuadan, muevan, alegren, entristezcan, enseñen al entendimiento, representen a la memoria, formen en la imaginativa, con tanto afecto con tanta fuerza, que engañen a los sentidos, cuando venzan a las potencias: y todo hecho con materias, e instrumentos tan humildes, componiéndolos, y usándolos con tal ciencia y artificio*, que lo producido sea admirable, y de inestimable valor". CAR/Dia, p. 35. **1f**: "Que es ver una grande galería, o cuadra de paredes desiertas, sin cosa en que detener la vista, ni en que discurrir el entendimiento, puesta en las manos de un erudito y docto Pintor, para que la adorne y críe, como lo hace tanta variedad de cosas de tanta doctrina y admiración, con su artificio*, y casi sin materia, imitando (en su modo) al Criador Dios, que con su omnipotencia independiente las crió de nada". CAR/Dia, p. 321. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener artificio"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **equivalente** : artificio [it.]. **otros usos terminológicos**: artificio (2a): categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas que se aplica aquéllas dotadas de artificio (1), esto es, de habilidad e ingeniosidad en su disposición y construcción, reflejando, por tanto, la capacidad del artífice; artificio (2b): categoría estética y concepto crítico que se atribuye a las imágenes pictóricas en las que predomina la elaboración artística sobre la naturalidad; artificio (3): recurso o técnica artística con la que se lleva a cabo la construcción de la imagen pictórica, como la perspectiva y el escorzo. Sobre todo, alude a aquéllas con las que se lleva a cabo la imitación semejante e ilusionística del natural; artificio (4): producto y resultado de lo que se hace con artificio (3); así, la figuración de un escorzo constituye uno de los artificios que puede poseer la imagen pictórica, junto con otros componentes estético-formales y compositivos; artificio (5), concepto teórico definido por Carducho como una de las propiedades constitutivas del arte de la Pintura, en la medida en que ésta consiste en la imitación "artificiosa" de la naturaleza; artificio (6): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de artificio (1). **indicación de uso:** discurso crítico; discurso panegírico o laudatorio.
ARTE (4)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a**: "Bajemos a cuatro ángeles que, conforme al texto evangélico, están vueltos a las cuatro partes de la tierra con sus trompetas. Tiene singular arte* y mucha dificultad poner en superficie llana semejante demostración". PAC/Art, cap. 3 (II).

	2b: "[...] y con ser así que es de tanta importancia, está imposibilitada la Escultura desta parte, y la Pintura no, que si bien la forma, cantidad y proporción de ordinario, lo da fingido, y no real como la Escultura, como dicen, es con tal arte* e ingenio, que no defrauda a la excelencia y integridad que para la inteligencia conviene [...]" CAR/Dia, p. 304. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; en función atributiva ["tener arte"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas); término especializado general, aunque de uso más coloquial que artificio. **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: arte (1): hábito, conducta o uso racional y metódico, generalmente en función de determinadas reglas. Se trata, por tanto, de la idea tomada de la antigüedad (ars y tecné) que vincula e identifica el arte con la razón. Esta noción, formulada en los discursos de manera teórica y en abstracto, es la que se reutiliza para definir las artes o disciplinas artísticas, especialmente cuando se quiere justificar su adscripción a las liberales, aunque en la antigüedad todas las artes, liberales o serviles, estuviesen definidas por la misma cualidad de lo racional, reglado y metódico. Al ser, por tanto, una noción más extensiva, la voz arte empleada en este sentido engloba todas las disciplinas y facultades, tanto las artes propiamente dichas [arte (7)], como las ciencias, también denominadas artes e incluidas en las liberales; arte (2): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de atractivo visual, gracia expresiva, hermosura formal y, en general, cualidades estéticas consideradas excelentes, aunque sin especificar ninguna en concreto. Comporta, pues, una apreciación global y general de la imagen en su condición de objeto estético, de connotaciones positivas y laudatorias, que a su vez revierte en la cualificación del artífice, aludiendo indirectamente a sus destrezas y facultades. [Arte (6)]; arte (3): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas realizadas con método, usando de la razón y los preceptos. Se relaciona, por tanto, con la noción de arte (1) y con la capacidad de los artífices denominada también arte (5); arte (5): facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento teórico que posee el artífice de las reglas y preceptos de su arte, y en la capacidad que le permite aplicarlas de manera adecuada para con seguir con certeza, infalibidad y eficacia la corrección objetiva y cuantificable de su obra artística; arte (6): capacidad, generalmente natural e innata, que define la sensibilidad especial que poseen algunos artífices para conferir a sus obras una cierta gracia, atractivo visual, donaire expresivo y otras cualidades estéticas no definibles ni cuantificables de manera objetiva, pero que forman parte de la delectación sensorial que emerge de la contemplación de las imágenes pictóricas. No obstante, este tipo de destreza también es susceptible de adquisición y desarrollo; arte (7) [las artes]: disciplina o facultad que comporta algún tipo de actividad empírico-física y que, en consecuencia, requiere de habilidad y de conocimientos técnico-prácticos para su realización. Se define, por tanto, por oposición a las ciencias, que constituyen un conocimiento y una actividad puramente mental y especulativa; arte (8): obra en la que se recoge el conjunto de reglas y preceptos que conforman el corpus teórico-doctrinal y técnico de las disciplinas artísticas. En ocasiones, esta obra comporta un evidente e intencional carácter didáctico y pedagógico; arte (9) [tener]. sinónimo de artificio (6) (véase); arte (10) [tener: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (5); arte (11) [tener]: atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (6). **indicación de uso:** su empleo con este sentido es poco frecuente. Se prefiere *artificio*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso panegírico o laudatorio.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ARTIFICIO	**contexto: I. a**: "Noi facciamo veder un´aurora, un tempo pluvio, e nel figner le cose artificiali noi faremo conoscer un´armatura, un panno di seta, di lino, un cremisimo separato da un verde, e simil cose; e se voleste dire che questi sono effetti de´colori, dico che non, per ch´il verde farà ben tutte le cose verdi, ma non darà la propia differenzia del veluto o dil panno di lana, e peró i colori non possono far tal effetti da sé non vi aggiunge il maestro il suo artificio*. Gli scultori sono imperfetti, non avendo auttorità di distintamente imitare una cosa, ma solo ne contorni". PINO, *Dialogo* (1548), pp. 127-128.

ARTIFICIO (Pino)

descripción: véase artificio (1).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : ARTIFICIO (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/b]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ARTIFICIO	**contexto: 1a**: "Noi facciamo veder un´aurora, un tempo pluvio, e nel figner le cose artificiali noi faremo conoscer un´armatura, un panno di seta, di lino, un cremisimo separato da un verde, e simil cose; e se voleste dire che questi sono effetti de´colori, dico che non, per ch´il verde farà ben tutte le cose verdi, ma non darà la propia differenzia del veluto o dil panno di lana, e peró i colori non possono far tal effetti da sé non vi aggiunge il maestro il suo artificio*. Gli scultori sono imperfetti, non avendo auttorità di distintamente imitare una cosa, ma solo ne contorni". PINO, *Dialogo* (1548), pp. 127-128.

MENU SALIR

barbare nazioni (tempi) (Vs.)

descripción: véase tiempo de godos y de longobardos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/x]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
barbare nazioni (tempi)	**contexto: 1a.:** "[...] non edificavano cosa, che per ordine o per misura avesse grazia, ne´disegno, ne´ragion alcuna. Onde ne vennero a risorgere nuovi architetti, che delle loro barbare nazioni* fecero il modo di quella maniera di edifizi ch´oggi da noi son chiamati tedeschi, i quali facevano alcune cose più tosto a noi moderni ridicoli, che a loro lodevoli". VASARI, *Le Vite,* vol. I, p. 180. **contexto: 1b.:** "Ecci un´altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molti differenti dagli antichi e da´moderni . Nè oggi s´usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni loro cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. I, pp. 83-84. **contexto: 1c.:** "[...] che sollevatesi in diversi luoghi del mondo quasi tutte le nazioni barbare contr i Romani, ne seguì fra non molto tempo no solamente lo abbassamento di così grande imperio, ma la rovian del tutto e massimamente di Roma stessa [...] Questi fra gli altri furono i Visitori, i quali avendo creato Alarico loro re, assalirono l´Italia e Roma [...] Il medesimo fecero i Vandali venuti d´Affirca con Genserico loro re [...] Finiti gli Ostrogotti, che da Narse furono spenti, abitandosi per le rovine di Roma in auqlche maniera pur malamente, venne dopo cento anni Constante II imperatore di Costantinopoli [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), pp. 103-104.

BUENA MANERA (2)

descripción: facultad pictórico-artística, a medio camino entre lo adquirido y lo innato, consistente en la capacidad que posee el artífice para conferir a sus obras cierta elegancia y atractivo visual, asociado, fundamentalmente, a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de la ejecución y a la naturalidad exenta de afectación. Se trata del concepto más próximo a nuestra noción actual de "tener un buen estilo".

explicación: esta noción de la buena manera, tal y como ha quedado precisada en la descripción, y que se encuentra plenamente asimilada y asumida en cuanto tal en los discursos analizados -aunque no siempre expresada con un término específico-, bebe inconfundiblemente de la idea vasariana de la *bella e vaga maniera*, esto es, un concepto muy cercano al de la gracia, en el que también confluyen los valores asociados a la *facilità* [v. facilidad (2a)], y que funciona conjuntamente como caracterización del artífice -dotado de *bella maniera*-, de las propias imágenes pictóricas y, asimismo, como caracterización estilística de todo el arte del Cinquecento. Aquí codificamos, pues, la primera de estas vertientes nocionales.

En cuanto facultad o capacidad del artífice, esta buena y bella manera se entiende como el producto de una síntesis entre la sensibilidad personal y el sentido del gusto individual, por una parte, estando ligada, en consecuencia, a las cualidades naturales del artífice, a su capacidad para reconocer lo que de bello hay en las cosas y para conferir ese atractivo visual de naturaleza más inasible a sus propias creaciones; y la ejercitación y el aprendizaje, por otra, que, además de adiestrar la mano, incide sobre dicha sensibilidad, modelándola y educándola según los parámetros de la considerada buena manera por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Es más, en los discursos analizados, la buena manera es ante todo una facultad adquirida y aprendida por el artífice de acuerdo con un proceso formativo determinado.

Como ya era tópico y preceptivo desde Cennini, es el dibujo el instrumento metodológico fundamental, y sobre todo ejercitado a través de la imitación de las obras de artistas precedentes, en concreto, de aquéllas que reflejan los principios estéticos del clasicismo, tal y como se expresaron en la Antigüedad o durante el Renacimiento italiano, teniendo su figura ejemplar en Rafael, el mejor representante de esa dulzura, mesura, gracia, elegancia y majestad asociadas a la cualidad de la buena manera. Adviértase, igualmente, que la buena manera no sólo se alcanza mediante el dibujo, sino que es a través de éste como se manifiesta [v. contexto 1a].

En consecuencia, poseer buena manera no consiste en tener un buen estilo sin más, sino en adquirir y manifestar un gusto y un modo determinado; no se trata, por tanto, de un concepto genérico y amplio, sino concretizado y particularizado en unos principios estético-formales establecidos.

Así pues, y en relación con lo anterior, esta buena manera, una vez alcanzada -y al igual que ocurre con otras facultades adquiridas [v. juicio (1b), elección (1a), caudal (2ª) (met.), etc.]-, también ejerce como factor intermediador en el ejercicio de la *mímesis*, al actuar estetizando dicha realidad natural que sirve de objeto de imitación, dentro de un naturalismo idealizante que se resuelve según unos criterios estéticos concretos. Es el rasgo de estilo, ese algo más que se sobreañade a la obra -como se advierte con claridad en el contexto 1b-, pero un algo más que viene legitimado por el proceso de aprendizaje previo.

Por su parte, en cuanto una de las capacidades o facultades del artífice, adquirida, desarrollada y asimilada, se distingue de la buena manera cuando esta expresión se utiliza para aludir a la manera en cuanto estilo o caracterización general y supraindividual, esto es, la manera en cuanto conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, vinculados a un determinado modo de realización, y que en su pluralidad conforman el panorama estilístico del ámbito pictórico-artístico. Es la diferencia que existe entre "tener buena manera", y "la" buena manera, en cuanto estilo o modo susceptible de aprenderse, seguirse, subvertirse, etc. En cualquier caso, existe una estrecha vinculación entre estas nociones, ya que la buena manera del artífice deberá estar conformada, según hemos dicho, de acuerdo con los principios estético-formales y estilísticos de la buena manera por antonomasia. En relación con estos conceptos estilísticos, consúltense los registros conceptuales buena manera (3) (Pac.) y Buena Manera (5) (macroconcepto).

Por otra parte, y si bien hemos indicado que esta idea de la buena manera se asocia claramente al concepto italiano de la *bella e vaga maniera*, tal y como dice explícitamente el propio Pacheco [v. contexto 1a], en el discurso de este autor, el concepto de buena manera integra en ocasiones otros factores, confluyendo y confundiéndose en algunos contextos esta idea de la buena manera con otro

concepto más extensivo, en virtud del cual adquirir buena manera no implica sólo desarrollar esta facultad de carácter más estetizante y esteticista, sino también la capacidad para proceder de acuerdo con ciertos valores, principios y formas de actuación, identificados con los definen el tipo de pintura desarrollado por los artistas del marco florentino-romano durante siglo XVI, esto es, lo que Pacheco codifica y define como el buen modo pictórico por excelencia. En relación con esta confluencia nocional y terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.), donde se aborda expresamente esta cuestión con sus contextos respectivos.

Por lo que concierne a las cuestiones relativas a la estructuración, articulación y características conceptuales y terminológicas de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: a) "[...] porque como dixo Micael Ángel el compás de la buena Simetría ha de tenerle el Pintor, o el Escultor en los ojos, y no estar atado rigurosamente al compás material, porque según la persona, movimiento, o traje se han de variar las proporciones, para que con gracia, y hermosura nos muestren una agradable, y propria imagen de hombre [...]" CAR/Dia, p. 408. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : ELECCIÓN (1b) ELECCIÓN (1a) CAUDAL (2a) (met.) ARTE (5) INGENIO (2) JUICIO (1b) Concepto equivalente : BELLA E VAGA MANIERA (1) Conceptos relacionados : MANERA (3a) BUENA MANERA (1) (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) Destreza para : DILIGENCIA (1) (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) Destreza requerida : FACILIDAD (2a) DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) DEBUXO (4) (Pac.) Efecto de : TALENTO (1) ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.2 Controversia subjetivismo vs objetividad M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria

	Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica Vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.3/m] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje; componente innato. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
BUENA MANERA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** [...] Y comenzando por la primera [buena manera], esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera*, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes [...] Esta manera y estilo es una importantísima parte para que luzcan los estudios del debujo [...] Y del modo de alcanzarla diremos más en la tercera parte desta obra, tratando de la práctica [...] Esta hermosa manera* o modo*, generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, porque en todas fue gracioso y lleno de gran decoro y majestad, y de los valientes que siguen su camino [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 447-348. **1b.:** "[...] debiera saber muy bien la teórica, como fundamento sobre que se edifica la práctica (según enseña Leonardo de Vinci), y que ha dicho ante él mismo: `Primero se debe aprender perspectiva después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera*´". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 267. **F.O.:** según Calvo Serraller (1981, p. 403), este párrafo está tomado, como el propio Pacheco afirma, de Leonardo, *Trattato*, en *The Literary Works*, n. 19., vol. I, ed. de J. P. Richter (1883), p. 18. Véase el comentario a este contexto en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.) (contexto terminológico 1a). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología terminológica italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los conceptos específicos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas:** suele coocurrir con el adjetivo hermosa, siendo frecuente la expresión "buena y hermosa manera". De este modo, la manera no sólo se matiza y precisa desde el punto de vista estético, sino también desde el punto de vista cualitativo y dogmático, al codificarse como el estilo correcto, verdadero y válido. **tipo de construcción y estructura** : unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones cualitativas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, al mismo tiempo que lo cualifica.

	tipología terminológica: término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener buena manera"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación:** positiva y calificativa. (Término calificativo). Véase también lo dicho en *expresiones frecuentes y significativas*. **otros usos terminológicos**: buena manera (1) (Pac.): concepto teórico; una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; buena manera (3) (Pac.): categoría estilística constatada de manera particular en el discurso de F. Pacheco; se trata del buen modo del dibujo por antonomasia, codificado como el verdadero y legítimo, y que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI; buena manera (4): categoría general de categorización y calificación; cualquier estilo o modo enjuiciado positivamente y considerado válido y legítimo como manera del hacer pictórico; buena manera (5): categoría estilística que constituye el sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la Tercera Edad de la Pintura Moderna (terza età), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores; buena manera (6): sinónimo de hermosa manera (4a), modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva; en concreto, con la hermosa -o buena- manera se busca una estetización general de la imagen como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a los las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa; buena manera (7): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3). **equivalente:** buona e bella maniera [it.] **estatuto del término:** término codificado y definido explícitamente por F. Pacheco. **restricción temporal:** en relación con el significado que el término "buena manera" asume en el tratado de Palomino (*Museo Pictórico*..., vol. I, p. 175), véase lo dicho en la *explicación* y en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.) **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico. **comentario:** por lo que concierne al resto de la información terminológica relativa a esta expresión, consúltese el registro conceptual "buena manera (3) (Pac.)"
HERMOSA (BELLA O VAGA) MANERA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1a. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones estéticas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, al mismo tiempo que lo califica cualitativa y críticamente. **equivalente**: bella e vaga maniera [it.] **indicación de uso:** alterna indistintamente como buena manera. Lo más frecuente es que coocurran en la expresión "buena y hermosa manera". En consecuencia, por lo que concierne al resto de la información terminológica, véase lo dicho en BUENA MANERA (2) y en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.) **comentario:** por lo que concierne al resto de la información terminológica relativa a esta expresión, véase lo dicho en BUENA MANERA (2) y en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.)

BUEN ESTILO [Ret.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1a. **procedencia**: vocabulario de la Retórica (préstamo). **tipología terminológica**: término retórico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener buen estilo"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. (Término calificativo).
MANERA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "También en esta mesma fuente de antiguallas y natural todo los grandes hombres de Italia hicieron manera*, cada cual conforme a su talento y estudio". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [maniera] para la designación de conceptos especializados artísticos. En consecuencia, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **otros usos terminológicos**: manera (1): facultad adquirida por los artífices mediante un determinado proceso formativo, que implica la posesión de un estilo estético-formal propio así como un determinado sistema de trabajo, en función del cual llevan a cabo su producción artística; manera (3): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica; manera (3a): concepto ambivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra; manera (3b): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, en su totalidad o sólo de manera parcial, caracterizándolas formal y visualmente; manera (3ba): conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico; manera (3bb): categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico; manera (3bc): las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo, las cuales, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos; manera (4): sinónimo de "Buena Manera (5)", la buena manera por antonomasia, el sistema metodológico y estético codificado teórica y dogmáticamente como el bueno y el verdadero, marco en el que han de inscribirse todos los demás modos pictóricos; manera (5a):

	método o procedimiento de actuación; manera (5b): específicamente, las técnicas pictóricas generales (temple, fresco, etc.) **restricción temporal:** en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su Diccionario del término "manera" (1788, p. 268), véase lo dicho en la "explicación" del registro conceptual manera (3a). **equivalente**: maniera [it.] **comentario:** por lo que concierne al resto de la información terminológica, véase BUENA MANERA (2).
BUENA Y HERMOSA MANERA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás [...] Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra difinición), porque con los preceptos y la buena y hermosa manera* viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza [...]". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **comentario:** en relación con la información terminológica relativa a esta expresión, véase lo dicho en BUENA MANERA (2) y en el registro conceptual buena manera (3) (Pac.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
BELLA E VAGA MANIERA (1)	**contexto:** véase el contexto terminológico 1a.

BUENA MANERA (3) (Pac.)

descripción: el estilo o manera de dibujo categorizado dogmáticamente como el más perfecto y adecuado para el sistema de la buena y verdadera pintura [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Constituye, por tanto, el buen modo del dibujo por antonomasia, identificado con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI [v. tercera edad de la pintura moderna (Car.)]. Puede definirse como una categoría estilística heterogénea, en la que concurren, por una parte, rasgos estéticos y expresivos asociados a categorías como la gracia, la hermosura o la elegancia, que implican una estetización general de la imagen por la que ésta adquiere una agradable y encantadora cualidad visual, al mismo tiempo que un exquisito refinamiento; y cualidades formales y constructivas asociadas al uso correcto, adecuado y conveniente -según las exigencias del decoro- de los aspectos vinculados al dibujo, esto es, lo concerniente a la ejecución de los perfiles, las proporciones, la perspectiva, los escorzos y los rasgos anatómicos de las figuras, conjugando la corrección y la conveniencia con la belleza de la forma. Por lo que respecta al carácter ambivalente de este concepto, que no se limita a constituir únicamente un estilo pictórico de carácter general, véase lo dicho en la *explicación*.

explicación: en el contexto 2a transcribimos parte del largo parlamento en el que Pacheco define y describe lo que él denomina *buena manera en el debuxo*. Esta buena manera, definida como equivalente del concepto retórico de buen estilo, esto es, entendida como el buen modo de realizar o de llevar a ejecución material la obra pictórica -que es justamente el inicio de ese parlamento al que nos referimos-, parecería en un principio asumir un sentido más genérico y amplio, en la medida en que tener estilo -entendiendo el "tener estilo" como una cualidad ya en sí positiva, por la que se le confiere a la obra una cualidad añadida, estetizante [v. contexto 5a]-, no tiene por qué comportar unas características estético-formales concretas. Sin embargo, Pacheco alude a "una" buena manera o "un" buen estilo determinado y particular, que, de hecho, en unas líneas más abajo se encarga de precisar, definiéndolo por oposición a la manera flamenca -o modo seco flamenco [v. manera flamenca]- e

identificándolo con lo que denomina *manera italiana* -término que funciona como su sinónimo en el discurso [v. contexto 3a]-. Y no sólo eso, sino que también se entretiene en dar algunas referencias -que en capítulos posteriores se encargará de precisar y desarrollar con más profundidad- sobre cómo alcanzar dicho estilo o manera [v. contextos d) y 2a]. No se trata, por tanto, de tener estilo o un buen estilo, en general, sino de alcanzar un estilo en concreto. En este sentido, el uso del deíctico "esta" y del artículo "la", según se muestra en los textos transcritos, podría ser también indicativo de esta particularización e individualización: es "esta" y no otra la manera.

No podemos decir, pues, que esta buena manera sea únicamente una categoría que funcione como caracterización del buen modo de hacer del artífice, o de la obra -que adquiere los rasgos de estilo de su autor-, sino que constatamos una supraindividualización y objetivación de estos rasgos estético-formales y constructivos -según han quedado expresados en la descripción-, que son los que definen este modo en particular, adquiriendo así una cierta entidad y sustantividad como tal estilo pictórico: el artista puede tener buena manera [en relación con la buena manera en cuanto cualidad y facultad adquirida de los artífices, véase el registro conceptual buena manera (2)]; la obra puede estar dotada también de buena manera, como diremos a continuación, pero existe además la buena manera -adquirible por el artífice [v. contextos d) y 1a] y manifestable en la obra pictórica-, caracterizada por un conjunto de rasgos definibles y distintivos. Por eso mismo, y según decíamos en el párrafo anterior, tampoco se trata de la caracterización genérica de un buen estilo o modo sin más.

Por otra parte, podríamos pensar que lo que Pacheco llama buena manera se identifica con lo que Vasari -y los italianos en general- denomina *bella maniera* o simplemente maniera, utilizando el término de forma aislada, esto es, un concepto muy cercano al de la gracia, que en su discurso funciona además como caracterización estilística particular del arte del Cinquecento (v. Montijano (2002), p. 165).

Y así es en ciertos momentos, sobre todo cuando Pacheco utiliza el término *hermosa manera* aisladamente [al respecto, v. también hermosa manera (4a)]; o cuando se opone al modo seco, crudo y desgraciado de la manera flamenca [v. contextos 1a, 2b, 3a y 5a]. Encontramos, por tanto, en Pacheco, esa vinculación entre gracia y manera, tal y como aparece primero en Rafael y posteriormente en Vasari.

Pero como ha quedado expresado en la descripción, el concepto que nos presenta Pacheco es más amplio, constituyendo en sí una categoría pluridimensional. Por una parte, pues, asume estos valores asociados a la gracia, la hermosura, la elegancia, etc. -lo que expresamente denomina la *belleza de la manera* [v. contexto 3a]-, identificados sobre todo con el estilo de Rafael [v. contexto 2a], que implican una apreciación global de la obra, una caracterización estetizante general de raigambre vasariana, que aludiría a una especie de refinamiento exquisito y elegante belleza, de carácter más intangible. Se trataría de lo que podríamos considerar la dimensión más esteticista de esta buena manera del dibujo. Véase, además, cómo en el contexto a) Pacheco identifica el dibujo, en cuanto propiedad estético-formal de las imágenes pictóricas, con estos valores: según él mismo nos informa, cuando una obra *tiene dibujo* implica que posee esta hermosura y gracia en su forma. Un siglo más tarde, Palomino identifica plenamente la gracia con la buena manera, utilizando incluso estos términos como sinónimos, aunque como una categoría ya independiente del dibujo: "la séptima y última parte integral de la pintura es la gracia, buen gusto o buena manera, que los antiguos llamaron Charites y Venus". (*Ob. cit.*, vol. I, p. 175).

Pero, en el discurso de F. Pacheco esta buena manera -que lo es del dibujo- también integra otros factores [v. contextos 2a y 4a], que son en concreto los que caracterizan el tipo de pintura desarrollado por los artistas italianos del marco florentino-romano del siglo XVI; o lo que es lo mismo, los artistas de la *terza età* vinculados a la *Maniera moderna* vasariana [v. tercera edad de la pintura moderna (Car.)].

Podríamos decir, pues, que el concepto de Pacheco transita entre la hermosa manera -o buena manera-, en cuanto categoría estética asociada a estas cualidades de la hermosura y la gracia; y el concepto más amplio de Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], entendido éste como el sistema estético y metodológico global, bueno y verdadero, en el que deben inscribirse todos los demás modos pictóricos particulares, y que integra esta hermosura de la manera como rasgo característico suyo. En este sentido, resulta significativo observar en el contexto particular que transcribimos [2a] cómo la modulación del concepto se va produciendo a medida que se desenvuelve el discurso, como si, insensible o inadvertidamente, Pacheco pasara de uno a otro: de la hermosa y vaga manera, en su sentido más restrictivo y esteticista [v. hermosa manera (4a)], a la buena manera, en su sentido más amplio.

Asimismo, y aunque en algunos momentos los contextos puedan resultar ambiguos -debido al empleo del mismo término-, la Buena Manera (5) (macroconcepto) constituye, sin duda, un concepto más extensivo, ya que integraría también, por ejemplo, los aspectos relacionados con el colorido [v.

buena manera de colorido (1) (Pac.)], mientras que la buena manera (3) lo es del dibujo, vinculándose a las cualidades formales y expresivas de éste. Por eso, entre los integrantes de esa Buena Manera (5), se incluye a Ticiano o a Corregio, cuyo tratamiento respectivo del dibujo es, en opinión de Pacheco -que sigue en esto los criterios vasarianos-, indudablemente inferior a la de los artistas del marco florentino-romano; y por eso, estos artistas no se aducen como ejemplos a seguir en esta parte de la buena manera del dibujo.

Por lo que respecta a esta caracterización amplia de la buena manera, que no se circunscribe a los rasgos estetizantes de la hermosa manera, la coocurrencia de los calificativos buena y hermosa para denominarla pueden ser sintomáticos de esta condición plural del concepto. La buena manera es, además, una manera hermosa; y la manera, para ser buena, tiene que estar acompañada -aunque no sólo- de esa belleza que se correlaciona fundamentalmente con la gracia y la elegancia, y especialmente con la de Rafael.

Desde el punto de vista lingüístico, también resulta interesante advertir el uso de la expresión terminológica *buena manera*, sin concretar, para hacer alusión de modo específico a la buena manera del dibujo [v. contextos d), 2a, 5a]. No cabe duda, pues, que la manera en el dibujo se entiende como la manera por excelencia -independientemente de que también exista manera en el colorido-, y que, asimismo, esta buena y hermosa manera es la que se considera como la buena y válida por antonomasia.

En consecuencia, el término adquiere además una clara connotación normativa y dogmática, a la que contribuye el propio calificativo *bueno* que funciona como su atributo, un tipo de determinación adjetiva que suele ser frecuente en las construcciones terminológicas del vocabulario artístico en general, y del crítico y estilístico en particular. Por lo que respecta a las connotaciones y valores de estos atributos, véase lo dicho en la información terminológica de "manera (3) [Pac.]", "hermosa o bella manera (3) [Pac.]" y "hermosa y buena manera (3) [Pac.]". Asimismo, el uso del artículo "la" contribuye también a esta categorización dogmática y normativa al instituirlo como el modo bueno y verdadero por antonomasia.

Por su parte, y como tal concepto ambivalente que es en sí [v. manera (3ba)], la buena manera -o buena y hermosa manera del debuxo-, no constituye sólo un estilo pictórico, definible de manera general y abstracta, sino que también se integra en el conjunto de categorías estético-formales y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptible, por tanto, de materializarse en la imagen pictórica según los rasgos formales y expresivos a los que hemos aludido en la descripción. Se reconfigura, entonces, en una de las propiedades que describen, caracterizan y califican dichas imágenes -lo que hemos codificado como buena manera (6b) en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2] (sección 3.3)-. Así, según decíamos un poco más arriba, al igual que los artífices puede estar dotados de esta buena manera, las imágenes también pueden poseer buena manera: materialización concreta y particular de la buena manera (3) en cuanto estilo general, y al mismo tiempo reflejo del modo individual de su autor, que le confiere sus rasgos propios e individuales. De esta forma, la buena manera, en cuanto categoría estilística general, adquiere en cada obra unos matices y unas particularidades diferentes y distintivas en función del estilo de cada artista. Además, en cuanto modo de realización pictórica, esto es, en cuanto el buen modo de llevar a ejecución el dibujo, también constituye uno de los conceptos metodológicos del ámbito artístico, de connotaciones prescriptivas y axiomáticas en este caso, al ser codificada como la buena manera por antonomasia y, en consecuencia, el modo que en sus líneas generales debe seguir el artífice.

Al igual que Vasari (v. Montijano (2002), p. 159), Pacheco tampoco identifica la buena manera con unos rasgos estético-formales únicos y absolutos, sino que, dentro de unos parámetros generales -que él mismo nos comenta [v. contextos terminológicos]-, la bella y buena manera se puede manifestar de distintas formas, cada cual puede asumirla de distinto modo [v. contexto 2a], por lo que, en definitiva, cabe decir que no existe una única "buena manera" sino manifestaciones diversas y particulares de ella. Lo cual contribuye aún más a esta amplitud y heterogeneidad del concepto.

Tampoco, como decimos, se trata de una categoría rígida a la que el artista tenga que subordinarse sin más; sino que, reconociendo -como también era habitual en el contexto de la teoría artística italiana- la inevitabilidad de los modos expresivos personales e individuales, ligados a la personalidad, temperamento y naturaleza particular de cada artista -véanse estos conceptos en la subcategoría [GF-23.2]-, o lo que es lo mismo, asumiendo la irreductibilidad del factor subjetivo, cada uno puede -y debe- alcanzar la buena manera según su propias características personales [v. contexto 2a]. Se trataría, por tanto, de un proceso que iría de lo general y supraindividual, la buena manera considerada como una potencialidad, una categoría general caracterizada por un conjunto de rasgos estético-formales identificables, a lo individual, esto es, a las manifestaciones particulares de la buena manera,

que quedarían convertidas así en estilos o maneras individuales: lo que hemos codificado como manera (3a), que no es otra cosa que el concepto retórico de estilo en cuanto modo de hacer y expresión particular de cada autor.

Por su parte, la propuesta metodológica de Pacheco para adquirir esta buena manera, adecuándola al propio natural y temperamento, no es nueva, sino que ya aparece así formulada en Lomazzo, para quien la manera individual, el estilo personal, es algo inherente al artista que no puede elegir. De ahí la solución de compromiso entre lo supraindividual y objetivo del verdadero estilo, adquirible según una serie de preceptos y mediante la ejercitación, y lo individual inherente; solución que Pacheco adopta plenamente.

En este sentido, resulta interesante señalar que, pese a identificarse esta buena manera con la *manera italiana*, término que de hecho funciona en el discurso como su sinónimo terminológico [v. contexto 3a], en cuanto tal categoría estética y estilística trasciende esta originaria vinculación geoespacial y nacional, en un proceso de generalización y relativización de la condición nacional de la manera que también advertimos en otros modos pictóricos [v. manera flamenca]. De ahí que los artistas flamencos, aunque no italianos de nacionalidad, puedan adquirir este estilo o modo [v. contexto 2a]. De hecho, este manera se describe fundamentalmente en virtud de unos rasgos estéticos y formales supranacionales, generales y universales, y no por su adscripción espacial. Las connotaciones originariamente locativas del adjetivo, por las que el modo o manera queda vinculada a un ámbito geoespacial determinado, acaban trascendiendo esta connotación primera, para asumir valores estético-formales, críticos y calificativos más generales -y de carácter positivo en este caso-, susceptibles de ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo.

No cabe duda tampoco que esta buena manera se vincula y se relaciona con el dibujo [v. contexto 1a y 4a]. Por un lado, y en cuanto concepto propiamente teórico, es una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la Pintura [buena manera (1)], junto con la perspectiva, la anatomía y la simetría; y es precisamente en el capítulo que dedica a la explicación de esta parte, cuando escribe el discurso que hemos trascrito en el contexto 2a. Además, es en el dibujo donde se manifiesta la buena manera [v. contexto 2a] y es mediante su práctica como se alcanza [v. contexto 1b]; una práctica que debe desenvolverse, como corresponde a la ideología manierista y académica que impregna en múltiples aspectos la doctrina de nuestro autor, en la imitación de las obras artísticas precedentes -antiguas y modernas- dotadas ya de ese buen modo [v. contexto 2a].

Complementariamente, Pacheco nos habla a lo largo de su discurso -aunque sin llegar a codificarla de manera expresa como hace con el dibujo - de una buena manera de colorido, que en su sistema teórico-crítico se identifica fundamentalmente con los valores asociados a las categorías de la suavidad y la unión. [Al respecto, véase buena manera de colorido (1) (Pac.)]. En consecuencia, no resulta del todo ilógico pensar -pese a que Pacheco no llegue a formularlo explícitamente y tengamos que hilar lo que en su discurso aparece en alusiones desconectadas- que "la buena manera del dibujo" y "la buena manera del colorido" serían los dos polos complementarios que constituirían en su integridad el sistema más amplio de la Buena Manera -calificada en algún momento de su discurso como la *Verdad del Arte*-.

Por lo que concierne al discurso de Carducho, las ocasiones en que éste alude a la buena manera parece referirse casi siempre al concepto más amplio de Buena Manera (5), también denominada por él *Buena Pintura*. Cuando quiere significar la dimensión más particular de la buena manera con la que se matiza y cualifica estéticamente la obra pictórica, utiliza el binomio terminológico hermosura y gracia [v. contexto b) y c)]; sólo en una ocasión hemos constado el uso del sintagma *buena manera* con este sentido. Así, cuando Carducho afirma que una obra tiene gracia y hermosura, podemos leerlo como el equivalente de esa buena y hermosa manera en su versión más esteticista [v. hermosa manera (4a)]. Ahora bien, hay que tener en cuenta que con estas expresiones Carducho no alude a un estilo o modo determinado, sino a una propiedad estético-formal de las obras o a un modo de ejecución pictórica.

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define esta manera, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] y sus registros respectivos. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltese los registros conceptuales manera (3b) y manera (3ba). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales: a) "Y para sinificar de cualquier cosa la hermosura y buena gracia en su forma, vemos que se dice que tiene debuxo. Por ser tan aventajado en él Rafael de Urbino, Andrea del Sarto, Perín del Vaga, el Parmesano, Polidoro de Caravagio [...]" PAC/Art, cap 5 (II), p. 344.

b) "[...] todo lo cual no se percibe con la vista, con sólo lo teórico, mas juntamente si con elegantes y proprios conceptos actuados, adornándolos de gravedad, y hermosura y gracia en los trages, en las acciones, y en las fisionomías, huyendo de los baxos y simples (si no viles) medios para explicarse [...]" CAR/Dia, p. 208.

c) "[...] porque como dixo Micael Ángel el compás de la buena Simetría ha de tenerle el Pintor, o el Escultor en los ojos, y no estar atado rigurosamente al compás material, porque según la persona, movimiento, o traje se han de variar las proporciones, para que con gracia, y hermosura nos muestren una agradable, y propria imagen de hombre [...]" CAR/Dia, p. 408.

d) "Así que en el debuxo del desnudo, ciertamente, yo seguiría a Micael Ángel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino [..] Y cuanto a la manera* en el debuxo, basta lo que se ha dicho. Y del modo de alcanzarla diremos más en la tercera parte desta obra, tratando de la práctica". PAC/Art, cap. 5 (III), p. 349. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS RETÓRICOS (reformulación) CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3ba) MANERA EN EL DIBUJO SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA ANDALUCÍA MADRID Atributos y propiedades vinculadas : BUENA MANERA (7) Categorías y propiedades estético-formales asociadas : GRACIA (1) HERMOSURA (1a) DEBUXO (10) SUAVIDAD (1a) DECORO (2) Complementa a : BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Concepto relacionado : BUENA MANERA (2) Concepto subordinado : MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA DE DOMINICO GRECO MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA DE CARAVAGGIO escuela de la especulación científica (Car.) Conceptos opuestos : MANERA FLAMENCA (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) Define : ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) Destreza requerida : DEBUXO (4) (Pac.) BUENA MANERA (2) Facultad relacionada : DEBUXO (4) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.4 Dolce M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria

	M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.3.12 Vasari M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico Modos asociados : HERMOSA MANERA (4a) Modos, maneras y escuelas vinculadas : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) Periodo de desarrollo : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : DEBUXO (9) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.3/c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de calificación. PROPIEDADES : condición dogmática, normativa y prescriptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
(la) BUENA MANERA (3) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "[...] debiera saber muy bien la teórica, como fundamento sobre que se edifica la práctica (según enseña Leonardo de Vinci), y que ha dicho ante él mismo: `Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera*´". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 267. **F.O** : según Calvo Serraller (1981, p. 403), este párrafo está tomado, como el propio Pacheco afirma, de Leonardo, *The Literary Works*, n. 19., vol. I, ed. de J. P. Richter (1883), p. 18. No obstante, Pacheco lo manipula, lo adapta y lo traduce libremente, ya que en ningún momento alude Leonardo a la buena manera, ni menos con el sentido vasariano que le confiere Pacheco. Asimismo, constituye un ejemplo bastante clarificador de la ambivalencia del concepto: modo general, constituido por una serie de rasgos que permiten su identificación como tal y, al mismo tiempo, facultad y cualidad adquirible por el artífice, en función de que sea capaz de alcanzar la formación y destreza suficiente como para pintar de acuerdo con los rasgos que definen la buena manera. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología terminológica italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los distintos modos o estilos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas**: se suele acompañar de los adjetivos hermosa o bella. Véase al respecto lo dicho en la *explicación* y en la restante terminología asociada.

tipo de construcción y estructura: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas, normativas y cualitativas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, al mismo tiempo que lo cualifica y lo instituye como modo normativo y prescriptivo del hacer pictórico. Por su parte, el uso del artículo "la" también contribuye a esa particularización y especificación de la manera, y a su categorización dogmática y normativa, al establecerla como "el" modo bueno y válido por antonomasia.
tipología terminológica: término de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas).

> **nota:** aunque se trata, en realidad, de un término de aplicación general, sin embargo asume un significado concreto y particular desde el punto de vista pictórico, al asociarse a las características inherentes de la imagen y sus posibilidades de ejecución.

connotación: positiva y cualificativa. En relación con su connotaciones dogmáticas, normativas y cualitativas, véase lo dicho en la *explicación* y en tipo de construcción y estructura.
otros usos terminológicos: buena manera (1) (Pac.): concepto teórico; una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; buena manera (2): cualidad y facultad de los artífices -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, en virtud de la cual se les reconoce su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de ejecución, y a la naturalidad sin afectación; buena manera (4): categoría general de categorización y calificación; cualquier estilo o modo enjuiciado positivamente y considerado válido y legítimo como manera del hacer pictórico; buena manera (5): categoría estilística que constituye el sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la Tercera Edad de la Pintura Moderna (terza età), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores; buena manera (6): sinónimo de hermosa manera (4a), modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva; en concreto, con la hermosa -o buena- manera se busca una estetización general de la imagen como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a los las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa; buena manera (7): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3).
equivalente : buona maniera [it.]
estatuto del término: término codificado y definido explícitamente por F. Pacheco.
restricción de uso: uso terminológico particular del vocabulario estilístico y crítico de F. Pacheco.
restricción temporal: en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788) del sintagma buena manera, véase lo dicho en el registro conceptual buena manera (4). En relación con el sentido que asume en el discurso de Palomino, véase lo dicho en la *explicación*.
indicación de uso: discurso crítico; discurso teórico; discurso didáctico y metodológico

	indicación de uso: no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación*.
HERMOSA O BELLA MANERA (3) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "Y comenzando por la primera, esta parte [buena manera] que los italianos llaman bella y vaga manera*, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes [...] Esta manera y estilo es una importantísima parte para que luzcan los estudios del debujo [...] Esta excelente parte fue sola en la que menos acertó el admirable Alberto Durero [...]" Esta hermosa manera* o modo, generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, porque en todas fue gracioso y lleno de gran decoro y majestad, y de los valientes que siguen su camino [...] Pero sobre todo las maneras de todos, tuvo en la grandeza y fuerza del desnudo Micael Ángel grande superioridad [...] También en esta mesma fuente de atiguallas y natural todos los grandes hombres de Italia hicieron manera, cada cual conforme a su talento y estudio [...] Así que, en el debuxo del desnudo, ciertamente, yo seguiría a Micael Ángel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino [...] Y cuanto a la manera en el debuxo, basta lo que se ha dicho". PAC/Art, cap. 5 (II) , pp. 348-349. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los distintos modos o estilos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas**: se suele acompañar del adjetivo *bueno*. Véase al respecto lo dicho en la *explicación* y en la restante terminología asociada. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones estéticas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular, al mismo tiempo que lo califica cualitativa y críticamente desde el punto de vista formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica**: términos de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, descriptivo-atributiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas); **connotación**: positiva y cualificativa. Véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **otros usos terminológicos**: véase lo dicho en BUENA MANERA (3)[Pac.] **equivalente** : bella e vaga maniera [it.] **nota:** en realidad, se trata de un equivalente parcial, aunque Pacheco lo utilice como tal en su discurso [v. contexto 2a]. Como queda dicho en la explicación, la noción a la que alude la vaga e bella maniera constituye la dimensión más esteticista del concepto amplio y extensivo buena manera (3) que constatamos en el discurso de Pacheco. Véase el registro conceptual hermosa manera (4a). **estatuto del término**: término codificado y definido explícitamente por F. Pacheco.

	indicación de uso: discurso crítico; discurso teórico; discurso didáctico y metodológico; discurso panegírico y laudatorio. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación*.
MANERA ITALIANA [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a**: "Esta excelente parte [buena manera] fue sola en la que menos acertó el admirable Alberto Durero, por no haber visto a Italia ni las excelentes estatuas antiguas, y si la hubiera alcanzado, no sé quién se le igualara; faltó a León Batista Alberto (aunque italiano de nación), y con haber sido ambos tan doctos en la ciencia del pintar, en las matemáticas y arquitectura, como muestran sus libros, por faltarles la belleza de la manera no son sus obras seguidas ni imitadas de los grandes artífices, ni tan estimadas como lo que escribieron; y, generalmente, siendo esta manera criada en Flandes, si no abraza y sigue el buen camino de los italianos* (como han hecho muchos flamencos), se debe huir y aborrecer [...] Faltóle también esta manera italiana* a nuestro Maese Pedro Campaña, que con haber estado veinte años en Italia, y sido discípulo de Rafael de Urbino, no pudo desechar el modo seco flamenco, aunque tan gran debuxador". PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 347-348. **procedencia**: recurso al léxico general, a los identificadores geoespaciales y a los gentilicios para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante composición por disyunción de lexías generales. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo gentilicio define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto. Las connotaciones originariamente locativas del adjetivo, por las que el modo o manera queda vinculada a un ámbito geoespacial determinado, acaban trascendiendo esta connotación primera, para asumir valores estético-formales, críticos y calificativos más generales -y de carácter positivo en este caso-, susceptibles de ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo. Debido a la escasa ocurrencia, es difícil determinar el grado de lexicalización de esta expresión. Con todo, en el discurso funciona como una locución terminológica, en la medida en que asume un significado concreto, designando uno de los conceptos específicos del dominio artístico. **tipología terminológica**: término pictórico; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa. En relación con la relativización de las connotaciones geoespaciales del adjetivo gentilicio *italiana*, véase lo dicho en la descripción y en *tipo de construcción y estructura*. **restricción de uso:** uso terminológico particular del vocabulario estilístico y crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.

buen camino de los italianos [met.][Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 3a. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones lingüísticas de carácter metafórico que asumen un valor terminológico en el discurso, al designar conceptos concretos y específicos del dominio pictórico-artístico. **tipología terminológica**: expresión metafórica en función terminológica (figuras y recursos retóricos). Parece relacionarse con un nivel de discurso más divulgativo y didáctico, por lo que podría clasificarse como uno de los términos divulgativos que conforman este nivel discursivo en el *Arte de la Pintura*. **connotación**: positiva y calificativa. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
(la) BUENA MANERA DEL DIBUJO [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 4a**: "Mas, a esto responden los arquitectos: por el mismo camino quieren que vaya la pintura, y que si se perdiese la buena manera del dibujo*, con la escultura se había de volver a reformar, pues en ella están las buenas medidas, la verdad del desnudo, los escorzos, las luces y sombras [...]" PAC/Art, cap. 3 (I). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas**: se suele coordinar con el adjetivo hermosa. Véase al respecto lo dicho en la *explicación* y el contexto terminológico 5a. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por sinapsia de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Véase también lo dicho en BUENA MANERA (3)[Pac.] **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en BUENA MANERA (3) [Pac.]
(la) BUENA Y HERMOSA MANERA (3) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 5a**: "[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfecionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este ejemplar no se ha de perder de vista jamás. [...] Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra definición), porque con los precetos y la buena y hermosa manera* viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza". PAC/Art, cap. 12 (II), p. 275. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados, constituyendo una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, y calificándolo estética y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, construyen en su conjunto una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso, la combinación de los adjetivos buena y hermosa integra las connotaciones cualitativamente positivas, dogmáticas y normativas de lo bueno, que cualifica y legitima el modo, instituyéndolo además como normativo y prescriptivo del hacer pictórico; y las connotaciones estéticas y esteticistas de lo "hermoso", que lo califica cualitativa y críticamente desde el punto de vista formal y expresivo.

	Por su parte, el uso del artículo "la" también contribuye a esa particularización y especificación de la manera, y a su categorización dogmática y normativa, al establecerla como "el" modo bueno y hermoso por antonomasia. **comentario:** en relación con el resto de la información terminológica, véase lo dicho en BUENA MANERA (3) [Pac.]
(la) BUENA Y HERMOSA MANERA DEL DIBUJO [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 6a**: "Demás desto, abraza también la verdadera noticia y estudio de la buena y hermosa manera del dibujo*, de las reglas de perspectiva práctica [...]" PAC/Art, cap. 3 (I). **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante composición por sinapsia de lexías generales que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Véase lo dicho también en HERMOSA Y BUENA MANERA (3) [Pac.] **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en BUENA MANERA (3) [Pac.]

BUENA MANERA (4)

descripción: modo o manera pictórica definida y evaluada en virtud de su adecuación a los criterios estético-formales y metodológicos codificados y consensuados como válidos y legítimos, según la escala de valor que preside el sistema teórico-crítico de la pintura en el periodo considerado. Esta calificación de carácter dogmático y normativo puede proyectarse sobre cualquiera de las vertientes semántico-nocionales que constituyen la manera en cuanto categoría general y amplia -modo de realización pictórica, estilo individual, rasgos estético-expresivos, etc.

explicación: como ha quedado dicho en la descripción, esta categorización en términos dicotómicos se puede proyectar sobre cualquiera de las vertientes semántico-nocionales de la manera. Lo que interesa señalar, pues, es esa tendencia a polarizar los distintos modos y estilos del ámbito pictórico en términos de bueno y malo, de válido y no válido, como se aprecia claramente en los contextos 1b y 1c. En el 1b, aunque Carducho con la expresión mala manera está haciendo alusión explícita al estilo de pintura practicado con anterioridad a la Tercera Edad [v. mala manera (1b)] y, por tanto, previa a "la buena" [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], esta calificación es susceptible de ser aplicada en la evaluación de otros tipos de modos pictóricos.

Se debería distinguir, pues, entre "la" buena manera, cuando esta hace referencia a un modo o estilo particular y concreto, definible e identificable en virtud de una serie de rasgos estético-formales y procedimientos de actuación, objetivos, distintivos y reconocibles, y esta categorización más genérica, que divide el ámbito de la pintura en buenos y malos estilos y modos pictóricos. Así, la buena manera (3), que Pacheco define como la buena manera del dibujo por antonomasia, identificándola con el estilo desarrollado por los artistas italianos quinientistas del marco florentino-romano, sería una buena manera (4), mientras que la mala manera anterior a Masaccio, sería una mala manera, al igual que la manera flamenca (v.) o la manera griega (v.) En confirmación de esta distinción, podemos observar que en el contexto 2a, cuando Carducho afirma que Caravaggio reclamaba para su modo o estilo la condición de ser la buena pintura, no se está refiriendo a una manera o estilo en concreto, sino a un concepto cualitativo de índole general.

Por lo que respecta al discurso de Pacheco, constatamos el mismo tipo de evaluación y calificación, aunque los términos buena manera y mala manera no se utilicen explícita y expresamente con este sentido. De hecho, el sintagma mala manera ni siquiera aparece, y buena manera siempre se utiliza en referencia a un modo particular y concreto, "la" buena manera [al respecto, véase buena manera (3) (Pac.) y Buena Manera (5) (macroconcepto)]; o como sinónimo de *hermosa manera* [v. hermosa manera (4)], aludiendo en estos casos a ciertas cualidades estético-expresivas caracterizadoras de la imagen pictórica o del modo de hacer del artífice.

A finales del siglo XVIII, bajo la voz manera, F. Martínez recoge en su *Diccionario* (1788, p. 268) los sintagmas *buena manera* y *mala manera* como unidades terminológicas específicas del vocabulario pictórico, definiendo de un modo preciso lo que se entiende por cada una de ellas, y en consecuencia el criterio, aceptado y consensuado, que se utiliza para articular las maneras en buenas o malas: "Pues con arreglo al más o menos estudio y conocimiento del natural con que habrá contrahido este hábito, la llaman buena ó mala manera". En relación con el significado restrictivo que asume la voz manera en esta obra, véase lo dicho en el registro conceptual manera (3a).

Para las cuestiones relativas a la articulación y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS MANERA (3) (macroconcepto) SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) MANERA DE CORREGIO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE TICIANO MANERA SUAVE (Pac.) MANIERA MODERNA (Vs.) MODO ACABADO MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA ACABADA (1b) pintura de uñas y dientes (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto opuesto de : MALA MANERA (1a) Concepto subordinado : MALA MANERA (1a) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.1/c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
BUENA MANERA (4)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "[Nombres y términos de la pintura]. Pastoso, tierno, morvido, fresco, vago, aballado, suave, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, peleteado, seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslabado, buena manera*, mala manera de pintar, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de Maestros". CAR/Dia, p. 386. **1b**: "Este con pasmo de todo el Arte reconocido la mala manera que hasta entonces se había practicado, y supo advertidamente elegir una buena*, y dar luz para lo perfecto [...]" CAR/Dia, p. 120. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática no lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión lingüística en función terminológica, en cuanto designa un concepto concreto y específico en el discurso. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo y evaluándolo cualitativa y críticamente. **tipología terminológica**: término de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa. **otros usos terminológicos**: buena manera (1) (Pac.): concepto teórico; una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; buena manera (2): cualidad y facultad de los artífices -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, en virtud de la cual se les reconoce su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de ejecución, y a la naturalidad sin afectación; buena manera (3) (Pac.): categoría estilística constatada de manera particular en el discurso de F. Pacheco; se trata del buen modo del dibujo por antonomasia, codificado como el verdadero y legítimo, y que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI; buena manera (5): categoría estilística que constituye el sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la Tercera Edad de la Pintura Moderna (terza età), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores; buena manera (6): sinónimo de hermosa manera (4a), modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva; en concreto, con la hermosa -o buena- manera se busca una estetización general de la imagen como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a los las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa; buena manera (7): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3). **restricción temporal:** en relación con la idea de buena manera que aparece recogida en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 268), véase lo dicho en la *explicación*. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

BUENA PINTURA (1) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "Quien pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración? Oí decir a un celoso de nuestra profesión, que la venida deste hombre al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura [...] así este AnteMichaelAngel con su afectada y exterior imitación, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan grande número de todo género de gente, que aquella es la buena pintura*, y su modo y doctrina verdadera, que han vuelto las espaldas al verdadero modo de eternizarse, y de saber con evidencia y verdad desta materia, como tratamos largamente en el 3 y 4 discursos tuvimos, adonde quedó difinida la conclusión, y en qué modo, y cómo se han de portar los que pretenden dignamente aciertos en esta facultad [...]" CAR/Dia, pp. 270-271. **comentario:** no hemos constatado en el discurso de F. Pacheco el uso de esta expresión con el sentido descrito. En relación con el resto de la información terminológica, véase lo dicho en BUENA MANERA (4).

BUENA MANERA (5) (macroconcepto)

descripción: categoría estilística con la que se alude al sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la tercera edad de la pintura moderna (*terza età*), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores. Nos encontramos, pues, ante un concepto ambivalente: categoría estilística de carácter histórico, cuya historicidad, en virtud de su condición dogmática y normativa adquirida, queda trascendida para asumir un valor atemporal y universal. La Buena Manera se constituye, por tanto, en el marco general y global en el que han de inscribirse la diversidad de modos y estilos pictóricos particulares, y en el modo codificado como bueno y verdadero al que han de ajustar los artífices el ejercicio de su actividad artística.

explicación: no cabe duda de que existe una clara correspondencia entre esta Buena Manera de la que nos hablan los teóricos españoles y la *maniera moderna* de Vasari, el estilo o modo artístico general que según este autor caracteriza y define el tipo de pintura desarrollado durante la terza età, codificado y asumido desde la teoría crítica vasariana como el grado máximo de la perfección artística. Por una parte, en el contexto 1a, Pacheco alude explícitamente al *siglo de Oro que gozó Italia* para contextualizar la manera o modo que se dispone a describir a continuación; y tal es su vinculación con este contexto cultural y cronológico, que manifiesta un cierto pudor cuando opta por incluir a su amigo Céspedes, ejemplo más actual y contemporáneo, en la nómina de sus artistas más ejemplares y representativos [v. contexto 2b].

Más clara es incluso la alusión de Carducho: lo que él denomina "la" buena Pintura [v. contexto 3a] es la manera a la que da inicio Masaccio, superando así la mala manera previa [v. mala manera (2) (Car.)], y que será seguida por todos los artífices posteriores hasta llegar a su perfección última en la tercera edad. Además, para más confirmación de lo dicho, "buena pintura" es la traducción de Carducho a lo que Vasari denomina, en el texto original que le sirve de fuente, *maniera moderna* [v. contexto I.a]. También el fragmento trascrito de Céspedes [v. contexto 4b] es claro en este sentido: lo que nos presenta no es más que la idea literal tomada de Vasari, con el mismo esquema progresivo y prospectivo de mejoramiento y perfeccionamiento, teniendo a Miguel Ángel como su figura y representante cumbre. En consecuencia, la vinculación de esta manera con un contexto cronológico concreto transforma lo que sería una mera categoría de estilo en una categoría histórica y en una noción historiográfica.

Asimismo, y volviendo al discurso del *Arte de la Pintura*, Pacheco no se limita a ejemplificar esta Buena Manera con los representantes tópicos italianos, sino que también incluye a los españoles como ejemplos a seguir, aunque, por supuesto, en un segundo grado, ya que el modelo cultural italiano, con todo, sigue siendo superior y paradigmático. En cualquier caso, esta inclusión no es gratuita, sino que se inscribe en esa pretensión historiográfica de F. Pacheco que -en el marco de una tendencia compartida con otros autores- busca construir un modelo más abarcador y global, que permita integrar otros contextos nacionales y culturales en ese desarrollo progresivo que experimenta el arte de la Pintura durante esta época, de manera que la extrapolación de los logros italianos a otros ámbitos pueda revertir en un discurso elogioso y encomiástico de los propios contextos territoriales. [Sobre esta cuestión, consúltese el registro conceptual nuestra edad].

Por lo que respecta a la posición que ocupa Miguel Ángel en los discursos analizados en cuanto modelo paradigmático y cima de ese proceso de perfeccionamiento progresivo que experimenta la manera desde el inicio de la Edad Moderna, véase lo dicho en los registros conceptuales manera de Rafael (macroconcepto), manera de Miguel Ángel (macroconcepto) y nuestros tiempos.

Esta extensión a otros ámbitos espaciales y nacionales supone una generalización de este estilo o manera que relativiza su originaria vinculación geoespacial y cultural; un proceso de generalización e internacionalización que también advertimos en otros modos o estilos pictóricos. [V. buena manera (3) (Pac.), manera flamenca]. De hecho, Durero, no italiano, es uno de sus representantes no cuestionados, y más explícitamente en el contexto 5a, Pacheco afirma: "considerando el camino que estos siguieron, aunque de varias naciones..." Así pues, pese a su estrecha vinculación con el contexto italiano, y más concretamente con el marco florentino-romano, la Buena Manera se entiende y define como un modo general y universal.

Y no sólo eso, sino que además también se codifica y legitima teóricamente como la buena y verdadera manera, el camino realmente válido al que el artista debe adecuar y ajustar su actividad pictórica, dentro de una concepción académica y dogmática que establece el modelo perfecto y canónico de pintura y de belleza, aunque internamente diversificado, como diremos a continuación. Así, una vez establecida por Vasari la perfección insuperable de la *Maniera Moderna*, sólo restaba sistematizar el conjunto de normas y de preceptos a partir de los cuales sería posible su aprendizaje y práctica.

Este carácter dogmático y normativo de la Buena Manera queda claramente expresado en las unidades sintagmáticas y locuciones terminológicas que se emplean para su designación. Además de los adjetivos bueno, verdadero, principal, etc., el uso del artículo "la" antecediendo al término contribuye a esta idea de la manera o estilo por antonomasia. Esto implica, en consecuencia, una relativización de la propia condición histórica de la categoría, que queda así trascendida en virtud de esa generalidad y universalidad desde la que se entiende y define.

Aunque caracterizada por una serie de parámetros estético-formales y constructivos determinados, que F. Pacheco enumera en los contextos 1a y 2a, y que no son otros que los que definen el modelo clásico italiano quinientista, lo que constituye en realidad la Buena Manera es la diversidad de modos expresivos y de maneras personales e individuales desarrolladas por sus representantes, siendo cada una expresión de algún o algunos aspectos de esta manera general, que las reúne todas dentro de una categoría amplia y potencial.

Por su parte, y aunque Pacheco no llegue a codificarlo de un modo explícito y expreso, de su discurso puede inferirse que este sistema amplio y global de la Buena Manera estaría conformado a su vez por las categorías también dogmáticas y normativas de la buena manera del dibujo -lo que hemos codificado como buena manera (3)- y la buena manera de colorido [v. buena manera de colorido (1) (Pac.)], cada una de las cuales tendría su manifestación particular en las maneras personales desarrolladas por los artistas individuales.

Por lo que respecta a la controversia teórica y práctica que se establece entre la unicidad, generalidad y dogmatismo que implica la manera canónica; y la diversidad y pluralidad que devienen de la variedad de modos particulares e individuales, consúltese la *explicación* correspondiente a los registros conceptuales manera (3a) y manera (3b).

Además de lo dicho, lo que a nuestros autores Pacheco y Carducho les interesa destacar en relación con esta Buena Manera no es sólo su legitimidad y validez incuestionable en cuanto sistema estético-formal en función del cual llevar a cabo la construcción de la imagen pictórica, sino también lo que ésta tiene de procedimiento de actuación, que se identifica con el trabajo especulativo y reflexivo, la cuidada consideración en todas las cosas y el ejercicio propiamente intelectual, aspectos que Pacheco canaliza fundamentalmente a través del uso, práctica y dominio del dibujo, que queda así definido como componente inherente y caracterizador de esta manera pictórica. [V. sobre todo los contextos b), c), 4b y 5c].

A su vez, este modo de entender y definir la Buena Manera permite a nuestros autores oponer el sistema dogmático y verdadero a la corriente alternativa de la denominada pintura a borrón -ampliamente difundida en el momento en el que se escriben estos tratados-, no por lo que ésta tiene de valoración del colorido, predominio de lo sensorial, modo de ejecución -a partir de pinceladas sueltas y rápidas-, esto es, por sus valores estéticos particulares, sino por el tipo de práctica pictórica que fomenta y subrepticiamente legitima: la ausencia de dibujo, la rapidez en la elaboración y, en consecuencia, la negligencia, la falta de estudio y de reflexión meditada, etc. En cualquier caso, la situación es más compleja; además del posicionamiento ideológico y teórico que supone el optar por un determinado tipo de pintura, también podemos intuir en toda esta teorización una pretensión más inmediata de nuestros autores, que parecen tratar de paliar un cierto deterioro en la calidad de las pinturas y un cierto desprestigio de la propia actividad pictórica, que, según se puede deducir, entienden estrechamente vinculado a este tipo de práctica pictórica, o, si se quiere, a su difusión indiscriminada, desvirtuada y mal entendida. Por eso, como afirma F. Pacheco, Céspedes, siguiendo esta manera, restituye "en este tiempo la pintura a su primera dignidad y estima" [v. contexto 2b]. En relación, pues, con la valoración teórico-crítica de este tipo de pintura y cómo se inserta en la realidad socioeconómica y artística del momento, consúltese el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto).

Por lo que respecta al concepto general de manera al que se adscribe este concepto, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb). Para lo relativo a las categorías estético-formales a las que se asocia y se vincula esta manera, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3), donde se abordan de un modo específico. Par más información acerca de este ámbito en general, consúltese la categoría [SM-36].

contextos conceptuales: a) "Todo lo contrario desto, por miserable negligencia, siguen hoy, la mayor parte de los pintores, a quien con mayor razón diremos vulgo: pues cada uno como las zorras de Sansón, sigue su diverso camino instruyendo o destruyendo los simples discípulos en tomar perfiles de pinturas de otros maestros, sin haberse ejercitado en debujar luengo tiempo, como era razón, imitando las cosas buenas de otros, para venir a alcanzar los grados que ya tengo dichos. Y yo conocí un sugeto que mandaba a sus discípulos que no dibujasen imitando, y les prohibía esto con grandísimo rigor, y daba lugar a, que de suyo, sin género de principio ni luz, de imitación, debuxasen los disparates que les venían a cuento (peregrino modo de enseñar). Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia que harta autoridad tiene los maestros a quién siguen; y que es valentía pintor mucho y ser largos sin tantas fatigas; y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

b) "Y respondiendo a la objeción última, digo, que Ticiano es verdad que aún siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros. Y, para esto, antes de pasar adelante supongo, que en dos maneras se puede entender ser una pintura acabada (entre otras), la una es por no faltarle nada de lo esencial en las partes, ni en el todo, y, en este sentido llamamos una mujer muy acabada en hermosura, cuando la frente, ojos y boca, y las demás partes tienen entre sí correspondencia en la perfección y proporción. Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada; y en esta parte de acabar entran todos los grandes maestros y hombres de opinión, y si careciesen della poseerían indignamente el nombre, porque a todo buen artífice le obligan a saber la verdad de todo lo que pone en execución, determinando las partes del cuerpo humano y los demás primores con distinción y no confusamente. Esta parte tuvo Ticiano, como tan grande artífice, y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviértase, que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en el El Pardo y Escorial) son las más acabadas y las que hizo en lo mejor de su vida: y así, siendo muy viejo [...] daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 417.

c) "Y así, da buena esperanzas quien en sus principios acaba mucho las pinturas, de ser gran pintor, y de dar, si quiere después, en pintar menos acabado. Y aunque digo que este segundo modo abraza la perfección del otro, entiéndese en los grandes maestros; que muchos ha habido que han pintado dulcemente, y para muy cerca, a quien falta lo mejor de l´arte y el estudio del debuxo [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 418. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MACROCONCEPTO MANERA (3bb) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ROMA (2) ITALIA ESPAÑA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : SUAVIDAD (1a) VERDAD (1) DEBUXO (10) DIFERENCIA Y VARIEDAD ARTIFICIO (2b) HERMOSURA (1a) DECORO (2) SUAVIDAD (1b) FUERZA Concepto subordinado : PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) MALA MANERA (1b) (Car.) escuela de la especulación científica (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) escuela del colorido (1b) (Car.) Conceptos opuestos : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA GRIEGA (Ces.) Conceptos vinculados : DEBUXO (1) ESPECULACIÓN Equivalente conceptual: MANIERA MODERNA (Vs.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-3.3.2 Academia (marco) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo M-2.2.5 Controversia dibujo-color Modos, maneras y escuelas vinculadas : MANERA GENTIL BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) HERMOSA MANERA (4a)

	MANERA SUAVE (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA DE TICIANO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) MANERA VALIENTE (Pac.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE CORREGIO PINTURA ACABADA (1b) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) HERMOSA MANERA (4b) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) Reinterpretaciones conceptuales : BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/o] CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. PROPIEDADES : condición dogmática y prescriptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
manera principal [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "[...] viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela. La manera* que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión. Y su acertado juicio el que ha de sujetar el nuestro. Éstos fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y por mejor decir de la Naturaleza [...] Lo primero, mucho debuxo, mucha consideración y conveniencia, mucha propriedad y verdad en los músculos, mucha diferencia en los paños y seda, mucho acabado en las partes, así en el debuxo como en el colorido, mucha belleza y variedad en los rostros, mucho artificio en los escorzos y perspectiva, mucho ingenio en las luces, conforme a los sitios y lugares donde colocaban sus obras; y finalmente, mucho cuidado y diligencia en descubrir y manifestar en todas la dificultad de l´arte y las cosas más terribles de vencer". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414 **tipología terminológica**: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en el discurso, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto.
manera de la Academia Romana [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a**: "Y pues no viene a las manos esta cuestión, será bien hacer verdadero juicio destas pinturas [pintura a borrón y pintura veneciana] comparándolas con las de los maestros de la Academia Romana*, por este ejemplo: agradable cosa es en una aldea ver una labradora hermosa, de la manera que lo suelen ser [...], pero no hay duda, sino que una princesa o reina, con blanca y rosada tez, y cabellos de oro [...], puesta junto a esta labradora, será más agradable objeto a la vista y más poderoso para aficionar el ánimo [...] Y aunque parece haberme declarado, aplicaré lo dicho al intento que sigo; el Basán, gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles [...] ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historia y pinturas

	hermosísimas de Rafael? [...] Finalmente, con esa reina y señora tan difícil de conquistar, por su grandeza, no es justo poner la labradora en competencia. Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia; mas la pintura de Micael así, antes en Roma prohiben el imitarla a los mancebos, porque no se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio; pues para imitar las de Rafael y de los demás de su bando, es menester debujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **2b**: "[...] todos los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura [...] escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, de profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos [...] En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones, y si el lícito traer ejemplo más cercano a nuestro tiempo, bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio, y con cuánta suavidad, belleza y excelente colorido, y grandeza de debuxo, confirma esta verdad tan importante, restituyendo en este tiempo la pintura a su primera dignidad y estima". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 415-416. **tipología terminológica**: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en el discurso, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto.
(la) BUENA PINTURA (2) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a**: "[...] este con pasmo de todo el Arte reconocido la mala manera que hasta entonces se había practicado, y supo advertidamente elegir una buena, y dar luz para lo perfecto. Fue el primero [Masacho] que cual otro Cinon Cleoneo hizo escorzos, buenas proporciones, y tintas; señaló pliegues en los paños con gracia y propiedad; mostró en los rostros la variedad de los afectos, no platicada hasta entonces [...] Al fin es a quien (según algunos de buen juicio) se debe la buena Pintura*, de la misma manera que a Aristóteles la Filosofía; y el que dio principio a la segunda edad, siendo Maestros de todos los buenos Artífices que le sucedieron". CAR/Dia, pp. 120-121. **3b**: "Digo, señor, que todavía me queda alguna duda de lo que al principio propuse y dudé, no obstante, que yo quedo bien capaz de cuál ha de ser la buena pintura*, y cómo se ha de alcanzar [...] y a este modo hay mil diferencias. Pregunto, cómo son todos celebrados por buenos (como lo deben de ser) siendo tan contrarias las diferencias, pues todos miran a un mismo fin; y se ha de entender tendrán unos mismos preceptos? Maes.-Esa diferencia no es en la sustancia, ni en la esencia del Arte, sino en los accidentes, y modo de la explicación, que fuerza fue ser buena pintura* [...] y si este disfraz [borrones] se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo y nombre de Maestros prácticos [...]" CAR/Dia, pp. 260-263. **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en (la) BUENA MANERA (5).

(la) BUENA MANERA (5)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 4a**: "Difundiose ya por toda Italia esta disciplina, obrando lúcidamente Pietro Perugino, el gran Rafael de Urbino su discípulo, y Andrea del Sarto, que si bien al principio fueron notados de manera seca, después se redujeron a la buena* (merced de las obras del Masacho, a quien tenían por objeto, y Micael perficionó) [...]" CAR/Dia, p. 123. **4b**: "Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a sus modo, que fue bastante para desterrar del mundo la Buena Manera*, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfeción [...]" PAC/Art, cap. 4 (III), p. 478. **F.O** : CÉSPEDES, carta fechada en 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352). **4c**: "[...] revestían todas las figuras de bulto, y ropas de ellas, de este género de follajes, sin perdonar cosa alguna y todo era punta de pincel, y más punta de pincel, sin más atención que henchir las obras de aquello en que les parecía que se aventajaban a los otros, sin usar de otros géneros de grabados, telas o primaveras que imitan lo natural; otros, por el contrario, han desterrado los grutescos y cohollos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores, arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención y debuxo. Esto hacen los de Castilla, y yo lo he visto en Madrid (aquellos dos años que viví allí), donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada y siguen otros modos de labores y hojas, fuera de la buena manera*". PAC/Art, cap. 3 (III), p. 462. **4d**: "[...] de manera que el hombre vivo, principal obra de naturaleza es (según este Autor), el que ha de ser ejemplo original y verdadero a todas estas artes. Y así, perdiéndose la pintura, o la buena manera* en ella (como en efecto ha sucedido y veremos), habiendo hombres, no será necesario recurrir a la escultura. Si no los hay, ni habrá quien restaure las artes ni para qué sean restauradas [...]" PAC/Art, cap. 4 (I). **4e**: "[...] a Berruguete, pintor y escultor insigne, le dio la llave de su cámara. Pues su invictísimo hijo Felipe II ¡cuánto honró a todos los artífices de su tiempo! A Urbina, a Becerra, valiente español que tanta luz dio de la buena manera* en España [...]" PAC/Art, cap. 7 (I). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas, normativas y cualitativas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, al mismo tiempo que lo cualifica y lo instituye como modo normativo y prescriptivo del hacer pictórico. Por su parte, el uso del artículo "la" también contribuye a esa particularización y especificación de la manera, y a su categorización dogmática y normativa, al establecerla como "el" modo bueno y válido por antonomasia. **tipología terminológica**: término de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas).

	connotación: positiva y cualificativa. En relación con su connotaciones dogmáticas y normativas, véase lo dicho en la *explicación* y en el campo tipo de construcción y estructura. **otros usos terminológicos**: buena manera (1) (Pac.): concepto teórico; una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; buena manera (2): cualidad y facultad de los artífices -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, en virtud de la cual se les reconoce su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de ejecución, y a la naturalidad sin afectación; buena manera (3) (Pac.): categoría estilística constatada de manera particular en el discurso de F. Pacheco; se trata del buen modo del dibujo por antonomasia, codificado como el verdadero y legítimo, y que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI; buena manera (4): categoría general de categorización y calificación; cualquier estilo o modo enjuiciado positivamente y considerado válido y legítimo como manera del hacer pictórico; buena manera (6): sinónimo de hermosa manera (4a), modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva; en concreto, con la hermosa -o buena- manera se busca una estetización general de la imagen como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a los las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa; buena manera (7): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3). **restricción temporal:** en relación con la idea de buena manera que aparece recogida en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 268), véase lo dicho en la *explicación* del registro conceptual buena manera (4). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.
verdad de la arte [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 5a**:"De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación. Y así, que esta causa, será bien dar alguna luz entre tantas opiniones, a los que tienen della necesidad [...] considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debajo de la verdad de la arte*". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 412-413. **tipo de construcción y estructura**: expresión lingüística libre. **tipología terminológica**: unidad sintagmática procedente del léxico general en función terminológica (término no específico ni lexicalizado); término calificativo de connotaciones dogmáticas y categóricas. **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipología terminológica*. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
(la) MANERA (4)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 6a**: "Desde el tiempo deste Emperador comenzaron las artes buenas de pintura y escultura a caer, de manera, que casi se puede decir que entonces fueron sepultadas y así se ve por las obras de escultura que en Roma se ven de sus tiempo que, con dificultad, se pueden ver peores. Vense por aquellas ruinas de Roma algunas pinturas hechas algunos años después de imágenes de Nuestra Señora y de otras devociones tan fuera de Manera* de pintura que casi no hay rastro della [...]" PAC/Art, cap. 4 (III). **F.O** : CÉSPEDES, carta fechada en 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352).

categoría gramatical: nombre
género: femenino
procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*maniera*] para la designación de los conceptos especializados artísticos. En consecuencia, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico.
tipo de construcción y estructura: en relación con el uso y significación del artículo "la", véase lo dicho en la *explicación* y en (la) BUENA MANERA (5).
tipología terminológica: término de aplicación general; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas).
connotación: positiva y calificativa; dogmática y normativa, designa la manera o modo de pintura válido y legítimo por antonomasia.
otros usos terminológicos: manera (1): facultad adquirida por los artífices mediante un determinado proceso formativo, que implica la posesión de un estilo estético-formal propio así como un determinado sistema de trabajo, en función del cual llevan a cabo su producción artística; manera (2): sinónimo de “buena manera (2)”, una de las facultades de los artífices -a medio camino entre lo adquirido y lo innato-, por la que se define su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada al dominio del dibujo, a la gracia expresiva y a la desenvoltura y facilidad de ejecución; manera (3): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica; manera (3a): concepto ambivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra; manera (3b): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, en su totalidad o sólo de manera parcial, caracterizándolas formal y visualmente; manera (3ba): conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico; manera (3bb): categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico; manera (3bc): las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo, las cuales, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos; manera (5a): método o procedimiento de actuación; manera (5b): específicamente, las técnicas pictóricas generales (temple, fresco, etc.)
equivalente : maniera [it.]

	restricción temporal: en relación con la definición que F. Martínez nos ofrece en su *Diccionario* (1788, p. 268) del término manera y la restricción semántica que éste experimenta, véase lo dicho en la *explicación* del registro conceptual manera (3a). **indicación de uso:** en este caso particular, el término no está utilizado de modo genérico, sino como designación de una manera o estilo concreto, que es el que se identifica con el que se desarrolla a partir de la Tercera Edad. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA MODERNA [Vs.]	**contexto: I.a**: "[...] Et il medesimo augumento fece in questo tempo la pittura, de la quale l´eccelentissimo Masaccio levó in tutto la maniera di giotto, nelle teste,ne´panni, ne´casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti che egli rinovó, e messo inluce quella maniera moderna*, che fu in que´tempi e sino a oggi è da tutti inostri artefici seguitata, e di tempo in tempo [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. II, pp. 87-88.

BUENA MANERA (5) (Car.)

descripción: véase Buena Manera (5) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : MANIERA MODERNA (Vs.) Reinterpretación conceptual de : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Reinterpretaciones contiguas : BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Ces.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/c/i] CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/o/i] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. PROPIEDADES : condición dogmática y prescriptiva.

BUENA MANERA (5) (Ces.)

descripción: véase Buena Manera (5) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : MANIERA MODERNA (Vs.) Reinterpretación conceptual de : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Reinterpretación contigua de : BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/c/ii] CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/o/ii] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. PROPIEDADES : condición dogmática y prescriptiva.

BUENA MANERA (5) (Pac.)

descripción: véase Buena Manera (5) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : MANIERA MODERNA (Vs.) Reinterpretación conceptual de : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Reinterpretaciones contiguas : BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/c/iii] CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/o/iii] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. PROPIEDADES : condición dogmática y prescriptiva.

BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.)

descripción: el buen modo de colorido por antonomasia, categorizado dogmáticamente como el más perfecto y adecuado para la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Según se desprende de los contextos discursivos, este buen modo se caracterizaría fundamentalmente por los rasgos estético-expresivos que se oponen a la categoría de lo crudo, esto es, la dulzura, unión y suavidad en la aplicación de los colores, tanto en lo que respecta a sus valores tonales como en lo que concierne a la propia materia pigmentaria. De esta forma, se logra una armonización cromática y lumínica que obvia cualquier impresión de estridencia o contraste excesivo, una integración de los planos compositivos y una calidad empastada de la superficie pictórica que confieren a la imagen una atractiva y placentera cualidad visual.

explicación: el empleo del artículo en el contexto 2a antecediendo a la expresión terminológica es indicativo de la individualización de este modo o manera, que se nos presenta, pues, como un estilo particular y concreto, objetivado y supraindividual. No se trata de una alusión genérica a un buen modo de tratar el color, sino "del" buen modo de colorido. Asimismo, la propia referencia vaga e imprecisa que nos deja Carducho en el contexto a), enumerando entre las voces propias de la pintura la expresión *bien colorido*, pero sin especificar nada más al respecto, parece indicarnos que, a juicio de Carducho, el lector no debía tener problemas a la hora identificar en qué consistía ese *bien colorido*.

Como tal concepto ambivalente [v. manera (3ba)], la buena manera de colorido también constituye una categoría estético-formal en sí misma, susceptible de materializarse en la imagen pictórica con determinados rasgos formales y expresivos, reconfigurándose entonces en una de las propiedades o de los atributos que describen, caracterizan y califican dichas imágenes -lo que hemos codificado como buena manera de colorido (2) en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2] (sección 3.3)-. Al respecto, véase por ejemplo el contexto 1a. También la expresión *bien colorido* del contexto a) está utilizada como propiedad descriptiva con un valor calificativo-crítico. Además, en cuanto modo de realización pictórica, esto es, en cuanto el buen modo de llevar a ejecución el colorido, también constituye uno de los conceptos metodológicos del ámbito artístico, de connotaciones prescriptivas en este caso, al ser codificada como la buena manera por antonomasia y, en consecuencia, el modo que en sus líneas generales debe seguir el artífice

. Por otra parte, y según ha quedado expresado en la descripción, el buen modo del colorido parece vincularse expresamente a las categorías estéticas unión (1) y suavidad (1b), que de hecho F. Pacheco codifica como una de las partes del colorido en su sistema de la pintura. De este modo, cuando el concepto se utiliza en función atributiva para describir las cualidades estético-formales de las imágenes pictóricas, su significado queda muy próximo al de estas categorías, pudiendo funcionar como sinónimos. Así, por ejemplo, afirmar que una obra se encuentra bien colorida o que tiene buena manera de colorido, equivaldría a decir que tiene suavidad, dulzura y unión; o que es suave, dulce o unida. A su vez, describir una obra como suave, dulce y unida implicaría que ésta se adecua o sigue la buena manera de colorido.

En este sentido, hay que tener en cuenta que en el marco de la teoría crítica veneciana, y sobro todo en el discurso de L. Dolce, que tanta influencia ejerce sobre Pacheco, la suavidad en el tratamiento del color se había constituido en el valor estético supremo, de ahí que no resulte extraño que Pacheco identifique el buen modo de colorido por excelencia con los valores estético-expresivos vinculados a dicha categoría.

Complementariamente, Pacheco define y codifica a lo largo de su discurso lo que él denomina *la buena manera* -o la buena y hermosa manera del dibujo-, que identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos del marco florentino-romano del siglo XVI, a la que une los valores estéticos de la gracia, la hermosura, la elegancia y el refinamiento formal, es decir, lo que Vasari y la teoría crítica italiana solía denominar *bella maniera*. [Al respecto, v. buena manera (3) (Pac)]. En consecuencia, no resulta del todo ilógico pensar -pese a que Pacheco no llegue a formularlo explícitamente y tengamos que hilar lo que en su discurso aparece en alusiones desconectadas- que *la buena manera del dibujo* y *la buena manera del colorido* serían los dos polos complementarios que constituirían en su integridad el sistema más amplio de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

En relación con las categorías estético-formales a las que se asocia este modo de colorido [suavidad (1b), hermosura (1b), gracia (1), unión (1), etc.], consúltese el ámbito semántico-nocional [TE-12] en la sección 3.3., donde se estudian de manera específica.

Por lo que respecta al concepto general de manera al que se adscribe y su funcionamiento como categoría clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica, consúltense los registros manera (3b) y manera (3ba). Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: a) "Pastoso, tierno, morvido, fresco, vago, aballado, suave, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, peleteado, seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido*, mal colorido, desunido, deslabado, buen manera, mala manera de pintar, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinzeladas, golpes de Maestros" CAR/Dia, p. 386. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA EN EL COLORIDO SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : BUENA MANERA DE COLORIDO (2) (Pac.) SUAVIDAD (1b) GRACIA (1) HERMOSURA (1b) UNIÓN (1) Complementario de : BUENA MANERA (3) (Pac.) Concepto subordinado : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) Conceptos opuestos : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) CRUDEZA (1b) (Pac.) Define : ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.4 Dolce M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística

	M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.3.12 Vasari M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico Modos asociados : HERMOSA MANERA (4b) MODO ACABADO Modos, maneras y escuelas vinculadas : MANERA DE CORREGIO PINTURA ACABADA (1b) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MODO ACABADO MANERA SUAVE (Pac.) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.3/f] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. PROPIEDADES : condición dogmática, normativa y prescriptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
(la) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) [Pac]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "La segunda obligación es que esté el retrato bien debuxado y pintado con buena manera de colorido*, fuerza y relieve. Y esta segunda obligación tiene valor y crédito entre los de l'arte, porque, sin que sea el dueño conocido, en razón de buena pintura es estimado. Porque, tal vez, sucede que un pintor ignorante y simple haga retratos parecidos a sus dueños y que los conozcan luego a la primera vista, siendo pegados, y como, cortados, de papel, con crudeza y falta de arte y no tienen, en razón de pintura, ningún valor [..]" PAC/Art, cap. 8 (III). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología terminológica italiana para la elaboración de expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por sinapsia de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas, normativas y cualitativas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, al mismo tiempo que lo cualifica y lo instituye como modo normativo y prescriptivo del hacer pictórico. Por su parte, el uso del artículo "la" también contribuye a esa particularización y especificación de la manera, y a su categorización dogmática y normativa, al establecerla como "el" modo bueno y válido por antonomasia. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, descriptivo-atributiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). positivamente (vocabulario crítico).

	connotación: positiva y cualificativa. Véase también lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **otros usos terminológicos**: buena manera de colorido (2): atributo o propiedad de las imágenes pictóricas (que tienen buena manera de colorido), de carácter estético-formal y expresivo y con un valor crítico. Sus rasgos vienen definidos por los que constituyen la buena manera de colorido (1), que describimos en este registro. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.
(el) BUEN MODO DE LOS COLORES	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a**: "[...] porque sin duda alguna exceden en número los pintores que han labrado en bulto (antiguos y modernos) a los escultores que han pintado, los cuales serán como cinco o seis, de los que se tiene noticia, y éstos han labrado crudamente, sin alcanzar el buen modo en los colores*". PAC/Art, cap. 4 (I). **comentario:** en relación con la información terminológica, véase lo dicho en (la) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) [Pac.]

BUONI GIUDICI (Raf.)

descripción: véase juicio (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
BUONI GIUDICI	**contexto: 1a**: "Ma essendo carestia, e de buoni giudici*, et di belle donne, io mi serco di certa iddea, che mi viene nelle mente; se questa ha in se alcuna accellenza d´arte, io non so, ben me affatico di haberla". RAFAEL, Carta a B. de Castiglione.

CASTIDAD

descripción: en general, virtud de naturaleza moral que posee todo aquél que se abstiene de los placeres de la carne. Aplicado al ámbito de la pintura, una de las virtudes que configuran el modelo de conducta ético-moral y religiosa que se le requiere al pintor para el ejercicio conveniente y eficaz de su arte, para adecuarse a los principios vigentes de integridad artística relacionados con el contexto ideológico contrarreformista, y para conformarse con una imagen pública y socialmente respetada.

explicación: en relación con la función que este tipo de virtudes y cualidades de naturaleza ético-moral y religioso desempeñan en el ámbito pictórico en el periodo considerado, así como para lo concerniente a su reinterpretación y enfoque bajo el contexto del moralismo contrarreformista, véase el registro conceptual virtud (1b).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : **a)** "Aurelio famosísimo Pintor se infamó, porque se dejaba llevar tanto del torpe amor de cualquiera mujer pública, y tanto asistía en aquella lasciva y torpe imaginativa, que en ofreciéndose pintar alguna Diosa, o alguna otra mujer ilustre pintaba la fisonomía de aquélla de quien estaba prendado [...]" CAR/Dia, p. 361. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas VIRTUD (1b)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : CASTO (1) Concepto relacionado : MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) MANERA DEL PINTOR CRISTIANO Destreza para : PINTURA HONESTA PINTURA SAGRADA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma Poseída por : PINTOR HONESTO PINTOR CRISTIANO (1) PINTOR SANTO TIPOS DE TEORÍAS : T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.5/f.c] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva en el contexto de la pintura sagrada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. Moralismo.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
CASTIDAD	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a**: "[...] De Alberto Durero, pintor y geómetra clarísimo en Germania (de quien se hace mención en munchas partes desta obra) cuenta su vida que con tan ardiente ánimo procuró la honestidad de la vida, y la alteza de las virtuosas costumbres, que toda ella vivió libre de reprehensión [...] Fue diligentísimo en guardar la piedad y vergüenza, como pintor católico, y santo; careciendo sus obras de toda licencia y descompostura: mostrando en todas la castidad* y pureza de su ánimo [...]" PAC/Art, cap. 9 (I), p. 217. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **remisión:** véase la información terminológica en : VIRTUD (1b)

CAUDAL (2a) (met.)

descripción: facultad de carácter intelectivo-espiritual consistente en el conocimiento artístico adquirido por el artífice a partir de la visualización e imitación de experiencias artísticas previas, las cuales, una vez asimiladas e interiorizadas, se configuran en una suerte de fuente de inspiración interna que le capacita para crear sus propias obras sin necesidad de recurrir a modelos o ejemplos externos.

explicación: tanto Pacheco como Carducho -aunque éste en menor medida- hacen uso en sus respectivos tratados de esta noción de caudal. El interés que, sin embargo, este concepto presenta en el discurso del *Arte de la Pintura* radica en que Pacheco, intencional y explícitamente, lo sistematiza como un concepto propio de la teoría artística, delimitándolo así en su alcance semántico y confiriéndole una especificidad nocional -y también terminológica- por la que queda establecido como uno de los conceptos propios de la epistemología de las artes y como uno de los términos específicos de su vocabulario.

Pues bien, este concepto metafórico, teorizado y sistematizado por F. Pacheco, se puede interpretar, al menos, desde dos puntos de vista. Uno más superficial, en cuanto que repertorio de fórmulas y mecanismos representativos y compositivos, vistos y aprendidos por el artífice a partir de otras imágenes pictóricas precedentes, al que puede recurrir cuando se encuentra realizando su propia obra. Los contextos 1a y 1e, por ejemplo, se pueden interpretar de esta manera. En este caso, el caudal funcionaría como el equivalente de la noción retórica de la memoria en su vertiente de la *copia verborum*, esto es, el conjunto de los elementos formales, plásticos y compositivos con los que se cuenta para la representación concreta del tema. (V. Lausberg (1963), pp. 38 y ss.)

Otro enfoque sería más conceptual y espiritual; según este punto de vista, las experiencias sensibles que proporciona la práctica continuada del dibujo y la imitación llegarían a transformarse en una imagen espiritual interna -cercana, pues, a la *idea-concetto* adquirida de Vasari- que funcionaría a manera de fuente de inspiración interior, a partir de la cual el artífice podría generar ideas originales y nuevas [v. contextos 1b, 1c, 1d y 1h]. Ya no se trataría, por tanto, de un arsenal de recursos compositivos aprendidos susceptibles de ser aplicados cuando la situación así lo requiriera, sino que el artífice con caudal inventa de por sí, siendo capaz de concebir ideas, imágenes o disposiciones formales no existentes con anterioridad, teniendo sólo como referente las formas que le suministra su caudal, que habita en su mente y en su espíritu.

En este último caso, se observa una fusión de nociones en el discurso de F. Pacheco. Por una parte, su idea del caudal nos recuerda el *secreto tesoro* acumulado en el corazón de Durero, es decir, aquellas ideas interiores formadas en el espíritu del artífice después de muchas experiencias previas y con las que éste crea cosas originales y nuevas; en definitiva, la facultad creativa propiamente dicha, equiparable al genio como fuente de invención y de inspiración [v. ingenio (2)]. Véanse, por ejemplo, los contextos 1b, 1c o 1d -así como los de Carducho, 1h y 1i-, donde el caudal se nos aparece como una auténtica facultad creativa e inventiva, englobando incluso la ideación en su vertiente más fantástica, esto es, la invención de cosas ilusorias y fabulosas que carecen de referente empírico real, concurriendo en este sentido e, incluso, llegando a identificarse con la inventiva o capacidad de invención propiamente dicha. [Sobre esta cuestión, véase también el registro conceptual invención (2)]. La diferencia estriba fundamentalmente en que la noción de Durero responde a una visión romántica del valor individual del genio artístico y es de carácter neoplatónica: la idea no es el resultado de una experiencia exterior y empírica, como se advierte en Pacheco, sino que se trata de una representación exclusivamente interna y espiritual (v. Panofsky (1925), pp. 103 y ss.) Aquí es donde, precisamente, Pacheco acusa la influencia de Vasari; nuestro teórico traspone el mismo método de adquisición del autor italiano: experiencias visuales previas obtenidas mediante la imitación y la práctica del dibujo, bien de un natural seleccionado, bien de imágenes artísticas precedentes; así pues, el origen de esta facultad interna se nos revela claramente empírico-visual y aposteriorista [v. contextos 1b y 1c].

En cualquier caso, no se trata sólo de un enriquecimiento acumulativo de la memoria al modo leonardesco, sino de entender y comprender lo que se ve, según señala Vasari, para así interiorizar un concepto adecuado del que luego extraer buenas ideas [v. contexto 1b]. Este caudal se plantea, pues, como fuente y necesidad para la invención [v. invención (2)], y también como instrumento a partir del cual la idea concebida adquiere una determinada formalización lingüística, susceptible de hacerse empírica y visual.

No se trata, en cambio, de una facultad libre y subjetiva o de índole meramente intuitiva, sino que ésta se encuentra configurada y mediatizada por el método didáctico a partir del cual se ha adquirido, que es lo que la legitima en cuanto tal: la memoria visual y la conciencia formal sobre la que se asienta el caudal (2a) no se construye sobre cualquier cosa, sino sobre aquel natural y aquellas imágenes artísticas que se consideran buenas, hermosas y perfectas según el canon de belleza clásico asumido como verdadero. De esta manera, se garantiza la validez, belleza y corrección de la obra creada de nueva invención. En consecuencia, y al igual que ocurre con el juicio (1b), la elección (1a), la elección (1b) o la invención (2), nos encontramos con una facultad no sólo mediatizadora, en cuanto suministra las formas convenientes para la invención, discriminadas por el juicio crítico, sino también mediatizada y conformada en función de los principios asociados a la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

Así pues, y de acuerdo con la reformulación que la idea del proceso de creación artística experimenta durante el siglo XVI italiano, las bellas y buenas formas adquiridas de este modo por el artífice y atesoradas en su caudal se convierten en uno de los factores que garantizan la legitimidad, validez y perfección de la imagen pictórica concebida [v. contextos 1a, 1i y 1h]. No obstante, adviértase que decimos uno, ya que, pese a la relativización que a consecuencia de ello experimentarán tanto las reglas objetivas como el propio natural en cuanto guía, criterio y modelo para la creación pictórica, Pacheco no llega a desprenderse de ninguno de los dos, sino que postula, muy en consonancia con su actitud de conciliación teórica, una metodología ecléctica [v. contexto conceptual a)], en la que la naturaleza desempeña un papel muy significativo -sobre todo si lo comparamos con Carducho-, y que encuentra sus orígenes nuevamente en las propuestas vasarianas, acusando también en este sentido la influencia de Rafael. [En relación con el papel que en el *Arte de la Pintura* asume la naturaleza en el proceso de creación artística, véanse en el ámbito [GF-24] (sección 3.3) las notas 9, 13 y 22].

En suma, una concepción de raigambre manierista que se orienta hacia lo académico, pero que, al mismo tiempo -probablemente bajo la sugestión del naturalismo emergente-, no duda en reactualizar la importancia de una vuelta al natural como modelo de inspiración.

Esta capacidad de tener caudal también funciona en los discursos como categoría crítica y calificativa que enjuicia positivamente al artífice que la posee: por una parte, porque revela implícita y explícitamente su grado de formación, estudio y preparación, ajustándose así al concepto de pintor instruido y formado que se propugna en los tratados analizados, ya que, según se ha dicho, la posesión de caudal no se entiende como algo intuitivo, innato o libre [v. contexto 1a, 1b, 1c y 1f], sino fruto del estudio y de la práctica; por otra, porque implica una actividad de orden intelectual y espiritual, a

veces introspectiva, que contribuye a fundamentar los argumentos a favor del liberalismo y del intelectualismo pictórico; y, además, porque en cuanto facilita la ideación e invención, se asocia a la capacidad creativa del genio artístico [v. contexto 1d].

Asimismo, y como ocurre con otras facultades atribuidas a los artífices, el caudal también revierte sobre el propio objeto pictórico, reconfigurándose en una de las propiedades de las imágenes y en una de las categorías calificativas que las estiman negativa o positivamente -según sea el caudal del artífice [v. contexto 1h]- en los discursos de enjuiciamiento crítico. Para más información sobre este aspecto, consúltese la noción caudal (3) en el ámbito [TE-12] (sección 3.3).

Por su parte, en los tratados analizados hemos podido constatar que, en ocasiones, el caudal parece referirse a otro tipo de noción: una especie de capacidad intelectual relacionada también con la memoria, pero más circunscrita al conocimiento propiamente literario. Sobre esta idea, consúltese el registro conceptual caudal (2b).

Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : **a)** "[...] que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfecionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este exemplar no se ha de perder de vista jamás. Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original, porque con los preceptos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor [...] De manera, que la perfección consiste en pasar de las ideas o a lo natural, y de lo natural a las ideas; buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 275. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METAFÓRICOS (NO ESPECÍFICOS) CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : CAUDAL (5) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : CAUDAL (3) Complementario de : ARTE (5) ERUDICIÓN (1) PRÁCTICA (2b) MANERA (1) BUENA MANERA (2) DESTREZA (1b) PRUDENCIA (2) Concepto relacionado : CAUDAL (1)(Pac.) CAUDAL (2b) (Pac.) Destreza para : DEBUXO (2) LIBERTAD (1) DECORO (1) INVENCIÓN (1) INVENTAR (2) INVENTAR (1a) INVENCIÓN (2) JUICIO (1b) Efecto de : PRÁCTICA (3) ESTUDIAR (3a) Fases relacionadas : EJECUCIÓN INVENCIÓN (7)

	Instrumentos metodológicos : IMITACIÓN (7) DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.3.1 Mímesis (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.3.5 Durero M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido Poseída por : BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) MAESTRO (2) (Pac.) Potencia asociada : ALMA (2) (macroconcepto) MEMORIA (macroconcepto) IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) INGENIO (3) TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/d] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de calificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
CAUDAL (2a) [met.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a**: "[...] Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal*, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y expedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **1b**: "[...] Resta en segundo lugar el caudal*, y éste ha de ser en el debuxo, trayendo a la memoria todo lo referido en el capítulo antes deste, particularmente el mucho ejercicio y uso en los estados primeros de principiante y aprovechado; porque de lo mucho que se ha imitado y visto de valientes pintores, estatuas y natural, se cría este gran caudal* para la invención, y así discurre admirablemente el Basari diciendo: `Deste conocimiento nace un concepto y juicio que forma en la mente aquella tal cosa, que después, expresada con la mano se llama dibujo. Por donde se puede concluir que no es otra cosa el dibujo que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea´". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 289. **F.O.**: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 169. **1c**: "[...] ni de la imaginación, porque habiéndose el pintor ejercitado en imitar y ver obras de otros algún tiempo (dejo los que de su inclinación natural sin Maestro dibuxan) viene a hacer caudal* suyo de suerte que inventa varias cosas, munchas de las cuales no ha visto; como diversidad de vasos, de tarjas, de ornatos de arquitectura, grutescos con variedad de sierpes, de sirenas, de mascarones, de animales compuestos de diversas especies, y otras quimeras e infinitas cosas y pensamientos formados primero en la imaginación, que ni la arte, ni la naturaleza los fabricó [...]" PAC/Art, cap. 1 (I), p. 78.

1d: "Bien se ve por este discurso, tan honorífico como (a lo que pude alcanzar) verdadero, que sobre todos los talentos deste insigne pintor, quien le engrandece, quien le acredita, quien incline a los Reyes y grandes Príncipes a levantar a porfía tan ilustre sujeto, es la grandeza, hermosura y caudal* de su ingenio [...]" PAC/Art, cap. 8 (I).

1e: "Por el mesmo camino va la pintura de las frutas, si bien pide más caudal* y tiene más dificultad su imitación, por servir, en algunas ocasiones, a graves historias". PAC/Art, cap. 7 (III).

1f: "No se condena en ninguna manera el seguir este camino y exercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal*; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores [...]" PAC/Art, cap. 12 (I).

1g: "Cosa muy usada es en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el ejercicio de pintar países a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han ejercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención y caudal* y alegre colorido". PAC/Art, cap. 7 (III).

categoría gramatical: nombre

género: masculino

procedencia: recurso al léxico general para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico -de carácter metafórico en este caso- que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico.

tipología terminológica : léxico general especializado (neología semántica); término metafórico-teórico; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener caudal"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). En algunos contextos, funciona como término encomiástico.

connotación: positiva y calificativa. Término calificativo.

otros usos terminológicos : caudal (1): concepto teórico; una de las partes -junto con la noticia y el decoro- en las que se subdivide la invención en el sistema de la pintura que formula F. Pacheco; caudal (2b): facultad de carácter intelectivo consistente en el conocimiento que posee el artífice sobre los distintos temas poético-literarios, históricos o mitológicos que son susceptibles de ser utilizados como materia argumental de sus obras; caudal (3): una de las categorías calificativo-críticas que constituyen el sistema valorativo de las imágenes artísticas durante el periodo considerado; en concreto, se aplica a aquéllas que revelan en su propia conformación figurativa y formal el caudal de su autor; caudal (4): propiedad de los artífices que se atribuye a los que poseen caudal (2a); caudal (5): término metafórico utilizado en el discurso del *Arte de la Pintura* para aludir al concepto de dibujo en cuanto principio causativo, esencia y origen de las artes disegnativas, que, como tales, proceden y se "alimentan·" de él.

contexto: 1h.: "Estaban cuatro pinturas colgadas, y preguntando la significación de aquello, me dijeron, que cada año se proponían algunos ingenios de muchachos lucidos, y de buenas esperanzas, a quien la Academia daba un lienzo imprimado, para que en él pintase de su inventiva, y caudal*, para que el año siguiente estuviesen colgados en la Iglesia, a la vista de toda la Academia [...]" CAR/Dia, p. (142)

contexto: 1i.: "Y si acaso este tal Pintor práctico quiso hacer una cosa de su inventiva y caudal*, sin tener el natural delante, ni otra cosa, la memoria, e imaginativa (con solo la noticia que tienen de las cosas) dieron materia a las manos para que manifestasen el caudal* de su dueño, que como pobre y desnudo descubrió su necesidad, y poco saber". CAR/Dia, p. 191.

expresiones frecuentes y significativas: coocurre con invención [v. "invención (2)"].

estatuto del término: término codificado explícitamente por F. Pacheco mediante definición estipulativa.

	contexto: 1j.: "[...] y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historiado y pinturas hermosísimas de Rafael? ¿Qué con la ciencia y caudal* de Alberto? ¿Qué con el colorido y propiedad de Ticiano?" PAC/Art, cap. 11 (II). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico; discurso laudatorio.
sabiduría y riqueza competente [Pac.]	**contexto: 2a.:** "[...] Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y expedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente* para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), pp. 272-273. **tipología terminológica** : unidad sintagmática que funciona como paráfrasis explicativa del concepto. **connotación**: positiva y calificativa. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: expresión lingüística libre. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.

CAUDAL (2b) (Pac.)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento que posee el artífice sobre los distintos temas poético-literarios, históricos o mitológicos que son susceptibles de ser utilizados como materia argumental de sus obras. Se trata, en consecuencia, de una de las capacidades necesarias para la invención, propugnada bajo el marco ideológico de la doctrina del *Ut Pictura Poesis*.

explicación: este tipo de caudal, en cuanto repertorio de temas conocidos por el autor, constituye una capacidad fundamental para la invención, que, entre otras cosas, consiste precisamente en la selección del asunto o materia argumental de la obra pictórica. Obviamente, cuanto mayor sea el corpus de temas e historias conocido por el artífice, más posibilidades y alternativas tendrá para llevar a cabo dicha selección.

Con todo, aunque también se trata de un conocimiento intelectivo de carácter literario, parece configurarse como una noción más restringida que la de noticia [v. noticia (2)], que no se circunscribe únicamente al conocimiento de las fábulas e historias particulares, sino que, como saber humanístico-literario más global, incluye todo tipo de información relacionada con las letras humanas y divinas que pueda ser relevante para el desarrollo y disposición del tema seleccionado. En este sentido, podría considerarse que el caudal (2b) constituye uno de los conocimientos implicados en la noticia (2), de ahí que en la estructura jerárquica los hayamos colocado en relación de inclusión.

En cualquier caso, desde el punto de vista terminológico hay que ser cautos, ya que el término sólo aparece utilizado con este sentido en una ocasión a lo largo de todo el discurso, y bien pudiera ser que F. Pacheco lo estuviese empleando en su significación más general de caudal (2a) (v.), es decir, como un conocimiento que ya incluye también recursos propiamente compositivos y formales para la disposición de dicha historia, lo cual, en buena medida, estaría en consonancia con el concepto de invención que encontramos en su discurso, y que implica además del tema seleccionado una determinada disposición formal y figurativa. Conceptualmente, sin embargo, en el contexto a) sí que parece advertirse esta distinción entre un conocimiento en letras más general, y el conocimiento más específico y concreto relativo a las historias y poesías que funcionan como argumento particular de las pinturas.

En el caso de que el concepto se ajustara a la descripción dada, se constituiría en una especie de equivalente de la noción retórica de la *copia res*, esto es, la parte de la memoria en la que se almacenan los temas o pensamientos que luego serán seleccionados por el orador durante la fase de invención de su discurso. (V. Marcos Álvarez (1989), p. 64).

Al igual que ocurre con la noticia (2) y con otras destrezas cualificadas positivamente, este conocimiento literario-cultural que se exige del artífice se explica dentro del marco ideológico del humanismo y del liberalismo pictórico, y más concretamente en el contexto de la doctrina del *Ut Pictura Poesis* que prevalece durante el periodo que estamos analizando. En cualquier caso, para más información sobre la incidencia de este tipo de conocimiento literario en el marco de las facultades pictórico-artísticas, consúltese el registro conceptual noticia (2).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : "Es imposible que el pintor sea señor de las partes que tocan a la invención, así de la historia como de la conveniencia, si no es práctico en saber las historias y las fábulas de poetas. Porque, así como es útil a un letrado el saber debuxar, para dar a entender las cosas que pertenecen a escribir bien, así será muy importante a la profesión del pintor el saber letras; pero, si no es letrado, sea a lo menos bien entendido de las historias y poesías, comunicando hombres doctos". PAC/Art, cap. 2 (II), p. 299. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 171.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario NOTICIA (2)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : LETRADO ERUDITO Complementario de : DESTREZA (1b) ARTE (5) PRÁCTICA (2b) Conceptos relacionados : POESÍA (2) HISTORIA (2a) MATERIA (2) CAUDAL (2a) (met.) Destreza para : INVENCIÓN (1) INVENCIÓN (2) Efecto de : ESTUDIAR (3b) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.6.1 Concepto de pintor erudito Poseída por : PINTOR LETRADO PINTOR ERUDITO BUEN PINTOR Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (Pac.) MEMORIA (Pac.) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico

	T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/f.c] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
CAUDAL (2b) [met.] [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1ª**: "[...] La invención es la fábula o historia que el pintor elige, de su caudal* o del ageno, y la pone delante en su idea por dechado de lo que ha de obrar [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 281. **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 164. (Traducción libre de Pacheco). **Categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico –de carácter metafórico en este caso- que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término metafórico-teórico; término artístico de aplicación general; término teórico-científico. **otros usos terminológicos** : caudal (1): concepto teórico; una de las partes –junto con la noticia y el decoro- en las que se subdivide la invención en el sistema de la pintura que formula F. Pacheco; caudal (2ª): facultad de carácter intelectivo-espiritual consistente en el conocimiento artístico adquirido por el artífice a partir de la visualización e imitación de experiencias artísticas previas, las cuales, una vez asimiladas e interiorizadas, se configuran en una suerte de fuente de inspiración interna; caudal (3): una de las categorías calificativo-críticas que constituyen el sistema valorativo de las imágenes artísticas durante el periodo considerado; en concreto, se aplica a aquéllas que revelan en su propia conformación figurativa y formal el caudal de su autor; caudal (4): propiedad de los artífices que se atribuye a los que poseen caudal (2ª); caudal (5): término metafórico utilizado en el discurso del *Arte de la Pintura* para aludir al concepto de dibujo en cuanto principio causativo, esencia y origen de las artes disegnativas, que, como tales, proceden y se "alimentan·" de él. **estatuto del término**: debido a la escasa ocurrencia del término, resulta difícil determinar su grado de sustantividad como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **indicación de uso:** discurso teórico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
intendente delle istorie delle poesie	**contexto: I.a**: "Onde, sì como è di grande utile a un letterato, per le cose che appartengono all´ufficio dello scrivere, il saper disegnare; così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore is saper letter. Ma, non essendo il pittor letterato, sia almeno intendente, como io dico, delle istorie delle poesie, tenendo pratica di poeti e d´uomini dotti". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 170.

COGNITIONE (Dur.)

descripción: véase prudencia (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRUDENCIA (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/m]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
COGNITIONE	**contexto: 1a**: "Ora che protrebbe determinare la cognitione*, che deve essere in colui, il quale possa giuidcare bene questo? Perchiche io son di questo parere, che non sitrovi alcuno, il quale pur pensare con l´animo la perfettione d´un animale vilissimo, il che essendo così, come ptro io persuadermi, che si ritrovi alcuno, che possa giudicare questo nell´uomo, il quale..." DURERO, *Della smmetria* (1591), lib. III, fols. 100v-102r.

DEBUXO (4) (Pac.)

descripción: facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para ejecutar el dibujo adecuadamente. Implica destreza manual, adquirida mediante la práctica, y el conocimiento de los preceptos relacionados con la proporción, la anatomía, etc., es decir, con las materias asociadas al dibujo en cuanto que parte del sistema de la pintura codificado por F. Pacheco [v. debuxo (2)], y que son los que garantizan su correcta realización.

explicación: la estimación positiva del dibujo en cuanto facultad del artífice y, en consecuencia, su condición como categoría calificativo-crítica reside fundamentalmente en dos factores: **a)** en primer lugar, en el componente de racionalización, intelectualización y cientifismo que el estudio y aplicación del dibujo con sus materias vinculadas implica, repercutiendo, obviamente, en la condición liberal que bajo el marco del humanismo pictórico se demanda tanto para la disciplina como para el propio artista [v. contexto b); por lo que concierne a esta concepción científica de la pintura, véanse los conceptos pintura práctica regular y científica (Car.) y pintura científica (Pac.), pertenecientes al ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3., en concreto la nota 7]; **b)** en segundo lugar [v. contexto a)], la necesidad de *tener debuxo* también se asocia a la capacidad que se le reconoce a dicho artífice para conferir a la obra artística cualidades propiamente estéticas y expresivas, asociadas a categorías como la gracia, la hermosura o la buena manera [v. buena manera (3) (Pac.) y hermosa manera (4a)].

Por lo que respecta a su adquisición, al igual que sucede con la mayor parte de las destrezas, también la capacidad de dibujar correcta y adecuadamente, con habilidad y conocimiento, necesita de un aprendizaje previo que reúne las dos vertientes del arte pictórico: el saber teórico, asociado en este caso al estudio de las reglas y preceptos adoptados del conjunto de ciencias que conforman el ámbito interdisciplinar del dibujo -perspectiva, anatomía, geometría, simetría, etc.-; y el saber práctico, asociado a la ejercitación manual, siguiendo como en otros aspectos el modelo metodológico ya tópico, de clara vinculación vasariana, que se sirve de la imitación y del propio dibujo como instrumentos formativos [v. contexto c)]. Así pues, el dibujo, en cuanto facultad del artífice, también contribuye a ese concepto de pintor instruido y formado que se propugna en estos discursos, frente al tipo de artista más intuitivo, espontáneo e innato que empieza a tomar prestancia en este primer tercio del siglo XVII en ciertos ámbitos, y que tiene su paradigma principal en la figura de Caravaggio [v. manera de Caravaggio; al respecto, véase también, por ejemplo, la postura de Céspedes en Rubio Lapaz (1993), p. 200].

Lo relativo al fundamento teórico y a la argumentación de raigambre aristotélica mediante la que se justifica la importancia del dibujo y su vinculación inherente al arte de la pintura como principio constitutivo se aborda en los registros conceptuales debuxo (1) y debuxo (2). Las cuestiones relacionadas con su posición en el sistema general de las artes, y la consiguiente reformulación del modelo vasariano que lleva a cabo F. Pacheco, se puede consultar en el ámbito semántico [HD-19] (sección 3.3., nota 29). Para lo concerniente al dibujo en cuanto categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas, consúltese el concepto debuxo (10), perteneciente al ámbito semántico-nocional [TE-12].

En relación con la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Es el debuxo la forma sustancial de la pintura. Es alma y vida della, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento. Es la parte que tiene más dificultad de vencer, antes no tiene la pintura en rigor (si así se puede decir) otra dificultad; en la cual es menester grande perseverancia y fortaleza [...] Y para sinificar de cualquier cosa la hermosura y buena gracia en su forma, vemos que se dice que tiene debuxo". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 344.

b) "Es el debuxo, como probamos en el capitulo primero del primer libro, con autoridad de Aristóteles y Plinio, a quien los antiguos constituyeron en el número de las artes liberales; porque el proceder con reglas y precetos infalibles, razón y cuenta por las matemáticas, perspectiva, simetría o proporción, a él pertenece, y por él se llama la pintura, y es, arte liberal. Veamos dónde están ahora los que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el debuxo; estos hijos bastardos de la pintura, llamados nuevamente empastadores y manchantes; pues quitado a la pintura el debuxo, será oficio común como los demás, y como lo es en estos que así la exercitan, y con razón son llamados oficiales, y tratados así; no artistas, porque proceden sin razón y arte [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 346.

c) "Convendrá (después de haber adestrado la mano en debuxar y exprimir los concetos del ánimo, para venir a ser más inteligente en este arte) que se exercite el pintor en imitar figuras de relievo, de piedra, o de mármol, o de yeso [...] porque estas cosas, siendo inmóviles, son acomodadas por estar firmes, al que debuxa [...] y cuando en esto haya hecho buen uso y asegurado la mano, retrate cosas naturales [...] Y téngase por cierto que la práctica que nace del estudio de muchos años, es la verdadera luz del debuxo, y lo que hace excelentes los hombres" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 346. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 170-171.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : DEBUXO (12) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : BUENA MANERA (3) (Pac.) HERMOSURA (1a) GRACIA (1) HERMOSA MANERA (4a) DEBUXO (10) DEBUXO (11b) Complementario de : MANERA (1) Concepto subordinado : FACILIDAD (2a) FACILIDAD (2c) FACILIDAD (2b) Conceptos relacionados : PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) DEBUXO (1) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) Conceptos vinculados : DESTREZA (1b) ARTE (5) PRÁCTICA (2b) Destreza para : BUENA MANERA (2) DEBUXO (9) BUENA MANERA (3) (Pac.) Efecto de : ESTUDIAR (3b) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN DEBUXO (6)

	Instrumentos metodológicos : IMITACIÓN (7) DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-1.1.1.2 Pintura racional y científica (concepción quinientista) M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional Poseída por : DEBUXADOR BUEN PINTOR PINTOR ERUDITO PINTOR DILIGENTE (1) Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/g] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
DEBUXO (4) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] Y por esto adviertan los de esta profesión cuando sean excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen debuxo*, no tienen la forma de la pintura y, consiguientemente, son privados de la parte sustancial della [...]" PAC/Art, cap. 3 (II). **1b.:** "[...] Y que de esta facilidad nace poder los pintores copiar las obras de otros famosos, valiéndose de los perfiles, que es modo usado de quien tiene poco debuxo*, lo cual no se puede hacer en la escultura [...]" PAC/Art, cap. 3 (I), p. 97. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **tipología terminológica** : término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ["tener debuxo"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : debuxo (1): una de las partes que conforman el sistema de la pintura de F. Pacheco, junto con la invención (1) y el decoro (1). A su vez, se constituye de buena manera (1), perspectiva (2), anatomía (2) y proporción (2); (2) (macroconcepto): formulación teórica y abstracta del concepto de dibujo, en la que, reutilizando el sistema de pensamiento aristotélico-tomista, éste se define como forma substancial, y, por tanto, como principio y causa de las artes; (3) (ant.): el dibujo entendido como una especialidad artística en sí misma. La supuesta adscripción del dibujo a las artes liberales en la antigüedad clásica, según aparece en el discurso de F. Pacheco (Arte..., p. 77), constituye uno de los criterios que se utilizan para argumentar el liberalismo de las "artes disegnativas" en general, y de la pintura en particular; debuxo (5): uno de los recursos o artificios artísticos con los que cuenta el artífice para llevar a cabo la figuración pictórica; en concreto, el que le permite la representación de la forma, los perfiles y los aspectos cuantitativos de las figuras, complementario del colorido (3), mediante el que representa los valores sensoriales y cualitativos, y a través del cual consigue la semejanza y la apariencia de realidad; debuxo (6): una de las fases del proceso de creación y elaboración artística. Generalmente, posterior a la fase de ideación-invención [invención (7)] -aunque también puede desarrollarse

	simultáneamente-, y anterior siempre a la fase correspondiente a la aplicación del color [colorido (4)]; debuxo (7): el dibujo en cuanto instrumento formativo y metodológico, cuya ejercitación no sólo adiestra la mano del artífice, sino que educa y modela conjuntamente su juicio crítico [juicio (1b)] y sus criterios estéticos; debuxo (8): resultado o producto de la actividad artística; debuxo (9): uno de los componentes plástico-formales que constituyen la imagen pictórica; en el sistema teórico-crítico de los discursos analizados, se categoriza jerárquica y cualitativamente como superior respecto del colorido, aunque en el tratado de Pacheco las posiciones se encuentran ya más relativizadas, con amplias concesiones al elemento cromático; debuxo (10): una de las categorías estético-formales y críticas de las imágenes pictóricas, mediante la que se caracteriza la belleza de su forma; debuxo (11): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de debuxo (10); debuxo (12): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de debuxo (4). **restricción de uso:** uso terminológico particular del vocabulario crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de V. Carducho el uso de este término con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso panegírico y laudatorio.
DIBUJO [ort.]	**tipología terminológica** : variante ortográfica. V. DEBUXO (4) [Pac.]
DEBUJO [ort.]	**tipología terminológica** : variante ortográfica. V. DEBUXO (4) [Pac.]

DESTREZA (1a)

descripción: concepto con el que se alude de manera genérica a la habilidad o capacidad que poseen los individuos para la realización de alguna cosa. Aplicado a la pintura, alude, también de manera general, a la facultad o capacidad que se le reconoce al artífice para llevar a cabo las imágenes pictóricas, pudiendo constituir tanto habilidades de tipo intelectual como manual.

explicación: para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23] y los conceptos específicos.

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS FACULTADES (HABILIDADES Y DESTREZAS) FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES GF-23.1.1 Conceptos generales (facultades y destrezas)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : DIESTRO (1a) Efecto de : ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : PINTOR DIESTRO (1a) TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.1/d] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje. componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
DESTREZA (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Y así no es de humano intento lo que Pacheco nos pinta; de otra materia es distinta, de celestial fundamento. Pues con destreza* invencible lo que es espiritual dándole retrato igual le forma cuerpo visible [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 289. **F.O.**: DEL ALCÁZAR, Baltasar, *Al retrato de Francisco Pacheco*. (Trascripción literal). **1b.:** " Aquí vale la destreza* y facilidad dicha como también le valió a Maese Pedro Campaña, caminado a Roma, en Bolonia, a la coronación del emperador Carlos V el año de 1530, que siendo mancebo de veintisiete años y extranjero, descubrió la facilidad y bizarría de su ingenio en un arco triunfal que le cupo en suerte [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **1c.:** "En los nueve meses, que asistió en Madrid, sin faltar a los negocios de importancia a que venía, y estando indispuesto algunos días de la gota, pintó muchas cosas, como veremos (tanta es su destreza* y facilidad*)". PAC/Art, cap. 8 (I). Véase también el contexto terminológico 3a. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia:** léxico general. **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con facilidad. **tipología terminológica** : término de aplicación general; en forma atributiva ("tener destreza"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : destreza (1b): específicamente, la habilidad manual del artífice para llevar a efecto la ejecución de las obras pictóricas; destreza (2): categoría calificativo-crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas que reflejan en su conformación y ejecución la destreza del artífice, mental o manual; destreza (3a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de destreza (1a); destreza (3b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de destreza (1b). **indicación de uso:** discurso crítico.
INDUSTRIA	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:**: "[...] Mas viniendo a tratar en particular de las carnes que es lo más difícil, digo: que la industria* y destreza del maestro (como señor que ha de ser deste modo de pintar, como de los demás) si son las carnes de viejo, de mozo, de niño, o de mujer, puede variarlas en el color y sombras [...]". PAC/Art, cap. 2 (III), p. 452. **2b.:** "La elegancia y la suerte graciosa con que el disegno sube al sumo grado, no pienses descubrirla en otra cosa aunque industria* acrecientes y cuidado, que en aquella excelente obra espantosa, mayor de cuantas se han jamás pintado, que hizo el Bonarrota de su mano divino, en el etrusco Vaticano". PAC/Art, cap. 5 (II). **F.O.**: estanzas de P. de Céspedes. En CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V., pp. 327-328. (Trascripción literal).

	categoría gramatical: nombre **género:** femenino **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase DESTREZA (1a).
FACILIDAD (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "[...] vino Jacobo Tintoreto, muy conocido por sus obras, el cual, ora porque temiese la carrera y competir con los demás en la parte del debuxo y no quisiese poner en condición su causa, o (como me parece más cierto) atreviéndose a su mucha destreza* y facilidad*, apartándose de los demás pintores, considerando y midiendo la grandeza del sitio, se resolvió a armarles a sus amigos, dejándolos lindamente burlados, haciendo su cartón por nuevo camino; y, disponiendo un lienzo, del mesmo tamaño del testero de la sala en donde se había de poner la historia, la debuxó y pintó de colores, poniendo (como es de creer) toda la diligencia y estudio que le fue posible". PAC/Art, cap. 1 (III). **nota:** comentario: adviértase cómo en este contexto, Pacheco no se refiere a la facilidad (1b) (v.), ya que ésta implica rapidez de invención y ejecución, y en este caso se explicita el cuidado y diligencia puesto por el artífice en el desarrollo de su obra. Véase también el contexto terminológico 1d . **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos** : facilidad (1b): facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, tanto mental como materialmente; facilidad (1c): sinónimo de destreza (1b), específicamente, la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a efecto la ejecución material de sus obras; facilidad (2a): capacidad que posee el artífice para conferir a sus imágenes artísticas una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución; facilidad (2b): destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; facilidad (2c): en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena y el interés lucrativo del que quiere producir mucho en poco tiempo; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b); facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b). **comentario:** por lo que concierne a la información terminológica, véase DESTREZA (1a).

DESTREZA (1b)

descripción: destreza de naturaleza física consistente en la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a cabo la ejecución de sus obras.

explicación: hay que destacar el hecho de que las habilidades y destrezas físico-manuales adquieren en el *Arte de la Pintura* -y también, aunque en menor medida, en los *Diálogos*...- un estatuto de complementariedad respecto de las facultades intelectivas y especulativas: puesto que la condición de existencia de la pintura es su materialización físico-visual, se entiende que la habilidad manual para llevar a cabo la ejecución pictórica debe poseer una consideración al menos equiparable a la capacidad intelectiva o especulativa con la que se genera la idea y la invención. Una unidad indisociable, pues, entre el componente intelectivo y práctico de la pintura, que se encuentra ya en el propio discurso de Leonardo, y que la doctrina académica, con su eclecticismo característico, se encargará de reactualizar y potenciar.

Ciertamente, y como suele ser habitual en él, F. Pacheco recurre a otras fuentes para legitimar con autoridad sus asertos [v. los contextos a) y 3a]; sin embargo, el relieve que adquiere la destreza manual en el *Arte*... se enmarca dentro de la importancia cualitativa y cuantitativa que alcanza la práctica de la pintura y su ejecución material en el discurso del autor andaluz, constituyendo, pues, una de sus características más específicas y distintivas. Efectivamente, y como se puede comprobar en el contexto conceptual b), también Carducho, utilizando la misma argumentación aristotélica que encontramos en Pacheco tomada de Varchi [v. contexto 3a], defiende la necesidad ineludible de adquirir destreza manual para poder llevar a cabo convenientemente las obras pictóricas, pero la estimación cualitativa de Carducho, en consonancia su mayor tendencia al mentalismo e ideísmo pictórico [en relación con este aspecto, véase entendimiento (2) (macroconcepto) en el ámbito [GF-24] (sección 3.3)], sigue situando la destreza manual -frente a las capacidades intelectivas y especulativas- en un nivel bastante más inferior que el que nos ofrece el *Arte de la Pintura*. Como el mismo Carducho afirma, las manos, aunque necesarias, "no hacen más que copiar"; muy diferente, pues, a la valoración que realiza F. Pacheco, que llega incluso a anteponer la destreza de la mano al conocimiento y uso de la perspectiva, con las connotaciones de saber científico-matemático que ésta lleva implícita [v. contexto 2d]; o, como se puede ver en el contexto 2a, no duda en equipararla, en cuanto cualidades elogiadas en el artífice, al propio ingenio creativo. También en el *Arte de la Pintura* son las capacidades intelectivas las que sitúan al artista en el ámbito de los hombres intelectuales y liberales, que trabajan con sus mentes; y de los cultos y eruditos, tan prestigiados por la cultura humanista de la que es deudor F. Pacheco, pero esto no va en detrimento de la destreza manual, que se constituye en una de las virtudes más valoradas, tal y como corresponde a un arte donde la ejecución físico-material es condición de ser.

Por lo que respecta a su condición o naturaleza, pese a que el tener facilidad o destreza manual pueda ser una de las habilidades innatas con las que cuenta el artífice, tanto en el *Arte de la Pintura* como en los *Diálogos* se hace hincapié en su condición de destreza que debe adquirirse mediante la práctica y la ejercitación de la mano, recurriendo, al igual que en otras ocasiones, al dibujo como instrumento formativo. Se sigue así un modelo metodológico que, remontándose a hasta el propio Leonardo y ponderado por Vasari, constituye la base de la doctrina académica. La formación práctica, que otorga al artífice competencia ejecutiva, es, pues, uno de los aspectos que configuran el concepto de pintor instruido que se propugna en estos discursos. El buen pintor -o el *perfecto pintor*, en términos de Carducho-, tiene que reunir en sí mismo las dos partes fundamentales de la pintura: la ideativa-especulativa y la empírico-material. [En relación con este aspecto, v. práctica (2)].

En cuanto categoría calificativa, además de lo dicho, la destreza manual es también un signo de virtuosismo, que revierte tanto en la estimación del artífice como en la calidad de la propia obra. Especialmente, esta destreza se valora cuando la ejecución, por los efectos de perspectivas, escorzos, engaños visuales, calidades de los materiales, etc. entraña extremada dificultad. No obstante, podemos advertir varias aplicaciones de este concepto: **a)** la que se refiere a la habilidad de tipo representativo o figurativo, esto es, a la facilidad del artífice para la imitación, el ilusionismo, los efectos compositivos, etc.; **b)** la que alude a su capacidad para conseguir en el lienzo efectos de tipo expresivo, como dulzura, suavidad, etc. [v. contexto 2h]; y **c)** la que se refiere a la habilidad de tipo técnico, es decir, la destreza en el manejo de los pigmentos y demás materiales [v. contexto 2g]. Resulta interesante este aspecto, si tenemos en cuenta la afirmación de Barasch (1985, p. 209), según la cual, en el contexto

teórico veneciano, por ejemplo, la destreza o habilidad manual no era considerada una condición necesaria para la pintura en general, sino específica del disegno. Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributivo-crítica, véase diestro (1b) en el ámbito [AB-2.1]. Asimismo, en relación con la destreza en cuanto categoría calificativo-crítica de las imágenes, véase destreza (2) en el ámbito semántico-nocional [TE-12].

Precisemos finalmente que, en ocasiones, esta destreza manual no se entiende como una facultad separada absolutamente de las intelectivas. Así, la facilidad (1b) (v.), por ejemplo, implica tanto la capacidad para encontrar y resolver la idea pictórica sin esfuerzo y con rapidez, como la destreza necesaria para llevarla a ejecución adecuadamente y con igual presteza. De hecho, la subcategoría que hemos dedicado a las facultades intelectivo-manuales (o ambivalentes) [GF-23.1.2.1] responde a esta circunstancia.

Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Advierto que tengáis por costumbre inviolable hacer cada día algún debuxo, para que con mayor facilidad executéis las cosas que hubiéredes imaginado". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273.

F.O.: ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), cap. 9, p. 73.

b) "Las manos (Pintor externo) no hacen mas que copiar la pintura que le da la memoria, o imaginativa, y como primeros instrumentos obran, y procuran reducir a materia visible aquellas ideas, que están en el discurso del entendimiento concebidas: y si las manos fueren doctas en ser bien habituadas, con facilidad copiarán, bien y legalmente, el objeto que está en la imaginativa; pero no así las poco diestras, y mal habituadas. De que se sigue, que aunque el entendimiento se haya doctrinado por los medios que en su lugar he dicho, si la mano no estuviere cursada y diestra [...]" CAR/Dia, p. 189. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : DIESTRO (1b) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : DESTREZA (2) Complementa a : INCLINACIÓN (2) NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES ERUDICIÓN (1) INGENIO (2) CAUDAL (2b) (Pac.) JUICIO (1b) PRUDENCIA (2) ELECCIÓN (1a) CAUDAL (2a) (met.) ARTE (5) NOTICIA (2) INVENCIÓN (2) ELECCIÓN (1b) MANERA (1) Concepto equivalente : FACILITÁ (1b) (Arm.) PRATICA (Vr.) Destreza para : EJECUTAR BUENA MANERA (2) Efecto de : ESTUDIAR (3a) TALENTO (1)

	PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura Poseída por : BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) PINTOR DIESTRO (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica Vinculaciones conceptuales : ARTIFICIO (1) PRÁCTICA (2b) PRESTEZA (1b) (Pac.) FACILIDAD (1b) (Pac.) MAESTRÍA (1) RESOLUCIÓN (1) DILIGENCIA (1) (Pac.) DEBUXO (4) (Pac.) FACILIDAD (2b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.1/f] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : componente innato; adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FACILIDAD (1c) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Pues de la perfecta disposición destas cosas puestas en rigor precisamente, aplicando a las leyes y preceptos de la perspectiva la observancia del natural, y la facilidad* en la práctica, se viene a conseguir, con suma perfeción, el fin deseado en la pintura; mostrándonos en el plano las formas y figuras fingidas [...]" PAC/Art, cap. 8 (II), p. 389. **1b.:** "[...] y aun se tenía por opinión que para pintar diestramente y con facilidad* a olio era necesario haber pasado primero por la pintura de las sargas, para soltar la mano [...]" PAC/Art, cap. 2 (III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos** : facilidad (1a): sinónimo de destreza (1a), término con el que se alude genéricamente a las capacidades y habilidades -mentales o manuales- que poseen los artífices para la realización de las imágenes pictóricas; facilidad (1b): facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, tanto mental como materialmente; facilidad (2a): capacidad que posee el artífice para conferir a sus imágenes artísticas una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución; facilidad (2b): destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; facilidad (2c): en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena y el interés

	lucrativo del que quiere producir mucho en poco tiempo; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b); facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b). **equivalente** : *facilità* [it.]. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase DESTREZA (1b).
DESTREZA (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "[...] ¿cómo se valió de las armas de l´arte, debuxando en la pared con un carbón el retrato del criado del rey que lo había introducido, de manera, que todos le conocieron, sirviéndole de padrino el ingenio y la destreza* de la mano para granjear la gracia y la honra debida a su persona?" PAC/Art, cap. 9 (III), p. 538. **2b.:** "Mas viniendo a tratar en particular de las carnes que es lo más difícil, digo: que la industria y destreza* del maestro (como señor que ha de ser deste modo de pintar, como de los demás) si son las carnes de viejo, de mozo, de niño, o de mujer, puede variarlas en el color y sombras, templando (como he dicho) sobrada cantidad de la encarnación mas clara [...]" PAC/Art, cap. 2 (III). **2c.:** "[...] entonces Apeles, tomando un carbón del fuego, debuxó el rostro de el criado en la pared, con tanta destreza* que fue de todos conocido [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **2d.:** "Discurriendo pues (para mayor claridad) sobre lo dicho, toda la fuerza y perfección de la pintura después de la práctica* y destreza* en la mano, adquirida del continuo ejercicio del disegno (como se ha dicho) consiste en el gran conocimiento y uso de la perspectiva". PAC/Art, cap. 8 (II). **2e.:** "También se hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra y en las naves, que requiere gran destreza* y observancia, donde se ha de guardar el orden en las diminuciones y diferentes luces, como tocamos en otra parte". PAC/Art, cap. 7 (III). **2f.:** "Si la encarnación ha de ser hermosa, se temple con bermellón sólo y, si más tostada se le puede echar buena almagra y ocre a olio; y si los ojos, cejas y boca se abren en fresco, será mejor, porque todo se seca y queda igualmente con lustre y, si no hay tanta destreza* en esto, se abren después de seca la encarnación". PAC/Art, cap. 6 (III). **2g.:** "Conviene, después, saber imitar los colores de los paños, sedas y oros de todas calidades, con tanta destreza* que se ve la ternura o dureza más o menos, según que a la condición y variedad de cada cosa conviene". PAC/Art, cap. 9 (II). **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 183-186. (Traducción libre; el término es un añadido de Pacheco). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica** : léxico general especializado; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener destreza"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas).

	connotación: positiva y calificativa. **otros usos terminológicos** : destreza (1a): en su sentido más genérico y amplio, la habilidad o capacidad que poseen los artífices para la realización de sus obras artísticas; destreza (2): categoría calificativo-crítica de las imágenes pictóricas que se aplica aquéllas que reflejan en su conformación y ejecución la destreza del artífice, mental o manual; destreza (3a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica aquéllos dotados de destreza (1a); destreza (3b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica aquéllos dotados de destreza (1b). **expresiones frecuentes y significativas:** "destreza de la mano". También coocurre con facilidad (5 ocasiones), siendo la colocación más frecuente "destreza y facilidad". De manera aislada, es el término destreza el que se emplea con más frecuencia con este sentido. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
PRÁCTICA (2a) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "[...] Así, no forma el singular artífice, no imagina en la fantasía cosa, que un mármol solo (que es la materia del escultor) no encierre dentro de sí debajo de su corteza o superficie; pero esto sólo se concede a quien tiene arte y práctica*, porque sólo lo alcanza aquella mano que sabe exprimir lo que ha concebido, esto es, que obedece a la imaginación, que esta virtud o potencia se toma en este lugar por el entendimiento [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 426. **F.O.**: VARCHI, *Lezzione* (1549), pp. 29-30. Resumen parcial de la primera lección. Véase también el contexto terminológico 2d. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos** : práctica (1): una de las partes de la pintura en cuanto disciplina artística, en concreto la relativa al ejercicio o actividad empírico-material, complementaria de la teórica (2); práctica (2b): la destreza y habilidad que posee el artífice para llevar a cabo la ejecución de sus obras pictóricas conseguida mediante el estudio y la ejercitación continuada; práctica (3): una de las fases del proceso educativo y formativo del artífice consistente en el estudio y ejercitación de la mano mediante la copia e imitación del natural y de obras artísticas precedentes, a través del cual se adquiere, no sólo destreza manual, sino otras capacidades de orden intelectivo que tienen su base en la experiencia visual, como el "juicio (1b)", la "elección (2b)", etc.; práctica (4): propiedad de las imágenes artísticas y categoría de calificación crítica que se aplica aquéllas que han sido realizadas con práctica (2b); práctica (5): la teoría práctica formulada y sistematizada por Lomazzo, esto es, la teoría de índole más pragmático que se encarga de sistematizar las normas que orientan la ejecución; citada y referida por Pacheco como parte de la dimensión intertextual de su tratado; práctica (6a) (tener): sinónimo de destreza (3b), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de práctica (2a) o destreza (1b); práctica (6b) (tener): o práctico (1), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de práctica (2b). **equivalente** : pratica [it.] **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase DESTREZA (1b).

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
FACILITÀ (1b)	**contexto: I. a**: "[...] vi avertisco bene habbiate per costume infallibile di far ogni giorno qualche dissegno, acciochè con più *facilità** poi si esprimano le cose che tuttavia si sono da voi imaginate [...]" ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), cap. 9, p. 73.

PRATICA	**contexto: II. a**: "Ora seguita che, se bene si possono cavare, non le cava però se non chi ha l´arte e la pratica*, dicendo: e solo: ma solamente; arriva: aggiugne; a quello: a quel concetto bello, che s´ha immaginato lo scultore; la man: quella mano; che obbedisce all´intelletto: la quale sa sprimere e mettere in opera quello che aveva conceputo e s´era imaginato l´intelletto". VARCHI, *Lezzione* (1549), pp. 29-30.

DILIGENCIA (1) (Pac.)

descripción: facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la competencia e idoneidad que posee el artífice para ejercer convenientemente su disciplina y profesión. Implica, por tanto, un conocimiento amplio de los preceptos -tanto teóricos como técnicos-; destreza manual conseguida mediante la práctica; capacidad -innata y adquirida- para llevar a cabo la invención y la disposición de la historia; y aptitud para imprimir a sus obras una cierta cualidad estético-expresiva asociadas a las categorías de la gracia y la buena manera [v. buena manera (2) y buena manera (3) (Pac.)].

explicación: en cuanto facultad de los artífices, no parece implicar el sentido de cuidado y esmero que posee este término (*diligenza*) en Vasari (v. Méndez y Montijano (1998), p. 159), en Leonardo [v. contexto I.a)], así como en nuestros teóricos españoles, Carducho (*Diálogos*..., p. 93), J. Martínez (*Discursos practicables*..., p. 227), Palomino (*Museo pictórico*..., vol. I, p. 178) o el propio Pacheco, cuando aplica el término para describir el modo diligente de ejecutar las pinturas. En ninguno de los autores españoles anteriormente citados nos ha sido posible constatar el uso del término diligencia con el sentido que hemos dado en la descripción. En el *Diccionario* de F. Martínez (1788), bajo la voz diligencia encontramos una descripción de su modelo iconográfico, que alude a la misma idea de laboriosidad y trabajo esmerado. En consecuencia, únicamente podemos adscribir esta noción al conjunto conceptual del *Arte de la Pintura* y al vocabulario pictórico-artístico de F. Pacheco.

Asimismo, sería conveniente precisar que, pese a haber clasificado esta capacidad del artífice como un tipo de destreza ambivalente por el conocimiento que implica de preceptos y otros recursos teóricos, la diligencia se encuentra estrechamente relacionada con la ejecución práctica y material de la obra pictórica [v. contexto 1a], y por tanto con el conjunto de habilidades empírico-manuales que se requieren del artista [v. destreza (1b), práctica (2b), etc.], sin olvidar dentro de este conjunto la buena manera (2), la destreza por la que el artista cualifica la imagen pictórica con esa esteticidad inaprensible de la gracia y el buen estilo.

En cuanto categoría calificativo-crítica, connota profesionalidad y competencia, esto es, conocimiento adecuado y profundo de la propia profesión y disciplina, así como una buena ejercitación y práctica de la misma, formando parte, como otras tantas destrezas, del concepto de pintor instruido y formado que propugna F. Pacheco en su discurso, muy en conexión con el pensamiento manierista, que también otorga una prioridad esencial a la consolidación del nivel formativo de los artífices.

Además, la diligencia, en cuanto competencia profesional, funciona como factor dignificador del arte de la pintura, ya que supone buen hacer y calidad, tanto de las imágenes artísticas como del propio artífice, al que se le presupone con la formación y preparación adecuada para garantizar esa bondad y excelencia final del producto sobre el que trabaja. Si tenemos en cuenta la coyuntura artística con la que se enfrente Pacheco, caracterizada, según sus propias palabras (*Arte*..., p. 66), por un deterioro de la calidad de las obras pictóricas -en el que confluyen circunstancias de diversa índole- y por la consiguiente devaluación de la estima social de la propia disciplina de la Pintura, se entiende la importancia que adquiere esta facultad en su sistema valorativo en cuanto instrumento con el que restituir su crédito y aprecio.

Además, puesto que contribuye a la imagen de artista profesional, buen conocedor de las especificidades y peculiaridades de su especialidad, que F. Pacheco se afana igualmente en difundir, también podemos decir que la posesión de diligencia contribuye a delimitar el dominio de la pintura

como ámbito especializado del saber y de la actividad frente a otras disciplinas y facultades, en el marco de ese proceso de especialización del conocimiento que se produce a partir del siglo XVII. Sin olvidar tampoco, en este sentido, su vertiente más pragmática, en un contexto en el que se suceden los conflictos e interferencias de competencias entre las distintas disciplinas artísticas. (V. Martín González (1993), p. 19; Hellwig (1999), pp. 183-188).

Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributiva, consúltese el registro conceptual diligente (1). Por lo que respecta a la relación de falsa equivalencia que se establece con la diligenza de Leonardo, véase la nota bajo el contexto terminológico 1b.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : DILIGENTE (1) Complementa a : FACILIDAD (2b) INGENIO (2) TALENTO (1) INGENIO (4) NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES Concepto opuesto de : FACILIDAD (2c) Concepto subordinado : PRESTEZA (1b) (Pac.) FACILIDAD (1b) (Pac.) FACILIDAD (2c) FACILIDAD (2a) Conceptos vinculados : DESTREZA (1b) ARTE (5) PRÁCTICA (2b) Destreza para : FACILIDAD (1b) (Pac.) Destreza requerida : BUENA MANERA (2) MANERA (1) NOTICIA (2) Efecto de : ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Falsos equivalentes conceptuales : DILIGENZA (Leo.) Fases relacionadas : EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-3.2.2 Corporativismo y litigios profesionales M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-3.3.2 Academia (marco) Poseída por : PINTOR DILIGENTE (1) BUEN PINTOR MAESTRO (3)

	TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-2 Teoría de la nobleza pictórica Vinculaciones conceptuales : RESOLUCIÓN (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/j] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
DILIGENCIA (1) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Qué sea diligencia*, ya se ve: saber dibujar y pintar un hombre en todas edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país, y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y práctica: que es de muy pocos [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **1b.:**"[...] que siendo mancebo de veintisiete años y extranjero, descubrió la facilidad y bizarría de su ingenio en un arco triunfal que le cupo en suerte, siendo admirado y envidiado de los italianos. El acertar en estas ocasiones, es por haber (como dice Leonardo de Vinci) aprendido primero la diligencia* que la presteza (sentencia digna de su autor)". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **nota:** este texto es un claro ejemplo de cómo F. Pacheco, en ocasiones, modifica el significado original del término importado -en este caso, diligenza- para adecuarlo al sentido que él le da. El concepto leonardesco es similar al vasariano, cuidado y esmero en la ejecución de las obras, pero en Pacheco parece adquirir un sentido más cercano a la competencia y conocimiento -preceptivo y manual- que debe tener el artífice para llevar a cabo sus obras. En el texto de Leonardo -más amplio que la sentencia rescatada por Pacheco-, diligenza se opone a *prestezza*, en el sentido de rapidez o premura de ejecución. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [diligenza] para la designación de los conceptos específicos artísticos. Así pues, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, de lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener diligencia"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artistas relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : diligencia (2), categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas que alude al cuidado, trabajo, esmero y detalle con el que se procede a su ejecución y realización en general. En este sentido, suele coocurrir con cuidado, formando una unidad terminológica sintagmática que designa con frecuencia una única cualidad estética y crítica; diligencia (3): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen diligencia (1). **equivalente** : diligenza [it.] **estatuto del término**: término codificado por F. Pacheco mediante definición estipulativa. [V. contesto 1a].

	restricción de uso: uso terminológico particular del vocabulario teórico-crítico de F. Pacheco. (Véase lo dicho en la *explicación* del concepto). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico; discurso laudatorio.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
DILIGENZA	**contexto: I.a**: "[...] così dico a te il quale le natura volgie e questa arte, se vuoi aver vera notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quelle e non andare alla seconda, se prima non ai bene nella memoria e nella pratica la prima. E se altro farai, gitterai via il tempo o veramente allungherai assai lo studio. E ricordoti ch´impari prima la diligenza* che la *prestezza* [...]". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works*, n. 491, vol., ed de J. P. Richter (1883), p. 247.

DILIGENZA (Leo.)

descripción: véase diligencia (1).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Falso concepto equivalente de : DILIGENCIA (1) (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/j]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
DILIGENZA	**contexto: 1a.:** "[...] così dico a te il quale le natura volgie e questa arte, se vuoi aver vera notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quelle e non andare alla seconda, se prima non ai bene nella memoria e nella pratica la prima; E se altro farai, gitterai via il tempo o veramente allungherai assai lo studio; E ricordoti ch´impari prima la diligenza* che la *prestezza*". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works*, n. 491, vol., ed de J. P. Richter (1883), p. 247.

DISCREZIONE (Vs.)

descripción: véase prudencia (2).

explicación: debemos advertir que el concepto de prudencia (2), del que *discrezione* funciona como equivalente conceptual en el discurso de Pacheco, es semánticamente un poco más amplio. Siguiendo a Méndez y Montijano (1998, p. 201, nota 45), la *discrezione* en la literatura artística italiana de los siglos XVI a XVIII se entiende como "prudencia, medida, libertad y oportunidad de los artistas en corregir o esconder los defectos del natural", mientras que la prudencia (2) -o discreción (2)- implica todo proceso cognitivo y racional que el artífice, apoyándose en su juicio, en sus conocimientos y en su buen sentido lleva a cabo para solventar las cuestiones relacionadas con la construcción de la obra pictórica, entre las que se incluye lo señalado para la *discrezione*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRUDENCIA (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/m]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
DISCREZIONE	**contexto: 1a.:** "Bisogna poi che´l pittore abbia risguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza de´colori, la quel´è nell´artefice una retta discrezione* ed un guidicio* buono". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 176.
GIUDICIO (1a)	**contexto:** véase el contexto 1a.

DOTTRINA (Vr.)

descripción: véase arte (5).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES FALSOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Falso concepto equivalente de : ARTE (5)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/b]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
DOTTRINA	**contexto: 1a**: "[...] al che si risponde che alla perfezzione dell´arte si ricerca non solamente la dottrina*, cioè la cognizione universale delle cose appartenenti a essa arte, ma ancora l´uso e l´esercitazione [...]" VARCHI, *Lezzione* (1549), p. 26.

EDAD (1b) (Car.)

descripción: concepto temporal artístico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho a partir del concepto de *età* vasariano, que constituye cada uno de los periodos en los que se considera dividido el devenir histórico de las artes.

explicación: Carducho, en su reflexión historiográfica, adopta el concepto de *età* vasariano, que es uno de los conceptos que el autor italiano, de manera explícita, define y codifica desde el punto de vista teórico en sus discursos, dando lugar así a su incorporación a la epistemología artística. En consecuencia, el concepto que encontramos en el texto de Carducho, y como se verifica a lo largo de los *Diálogos*..., asume sus mismas características: los términos o edades son los periodos concretos correspondientes a la historia artística, caracterizados por propiedades estilístico-formales determinadas y dispuestos en una sucesión no sólo cronológica sino también evolutiva y progresiva. Nos interesa sobre todo destacar su carácter de concepto teórico definido expresamente como tal, ya que es ésta la diferencia básica que establecemos respecto del concepto general tiempo (1), sin delimitar teóricamente, pese a que ambos se utilizan con una función similar en cuanto que instrumentos de referencia historiográfica. Consideramos que esta definición explícita, aunque sea al hilo del discurso de Vasari, no puede ser tomada de manera gratuita, ya que la codificación teórica de este tipo de categorías, cuya función, según hemos dicho, no es otra que la de servir de instrumento para la conceptualización historiográfica, implica adoptar conscientemente un punto de vista metadisciplinar en el ejercicio de reflexión teórica, lo cual resulta sumamente significativo, si tenemos en cuenta que nos encontramos en los inicios de la constitución disciplinar de la Pintura en cuanto facultad teórico-científica y de la conformación de su epistemología propia. En relación con la adaptación que lleva a cabo Carducho del concepto de *età* vasariano, consúltese el registro conceptual Edades de la Pintura (Car.). Para o relativo a las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales TIEMPO (1)
SUBCLASES	EDADES DE LA PINTURA (Car.) NOSTRA ETÁ (Dol.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : ETÀ (1b)(Vs.) Conceptos relacionados : TERZA ETÀ (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) PRIMA ETÁ (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c].

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
EDAD (1b) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "He considerado con el Vasari, en el progreso deste Arte, tres términos*, o tres edades*. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre [...]" CAR/Dia, cap. 2, p. 117. **F.O.**: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81. **1b.:** "[...] Y de aquí considero otros tres términos*, o edades* en este Arte, y en nuestros tiempos, haciendo alusión a las de los pasados". CAR/Dia, cap. 2, pp. 118-119. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general para designar los conceptos específicos del dominio pictórico-artístico. De este modo, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico artístico. **tipo de construcción y estructura**: suele conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologimos semánticos) utilizando un tipo de determinación de connotaciones evolutivas ("[primera] edad"; "[segunda] edad"), que refleja una ordenación del devenir histórico-artístico de carácter secuencial. Asimismo, se hace terminológicamente explícita la conceptualización de raigambre vasariana que entiende dicho desarrollo histórico como un proceso evolutivo, biológico y progresivo. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neologismo semántico); término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **otros usos terminológicos** : edad (1a): alusión genérica a los intervalos temporales histórico-artísticos; edad (2): uno de los conceptos retóricos aplicado a las imágenes representativas, junto con tiempo, modo y lugar. **equivalente** : età [it.] **estatuto del término**: término propuesto y codificado mediante definición estipulativa por Carducho. **indicación de uso:** discurso teórico. **remisión:** véanse otros sinónimos terminológicos en: TIEMPO (1)
TÉRMINO (2) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véanselos contextos terminológicos 1a y 1b. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **otros usos terminológicos**: término (1): unidad léxica específica del vocabulario especializado; término (3): figura o motivo de carácter ornamental vinculado a la iconografía mitológica. **estatuto del término**: término propuesto y codificado mediante definición estipulativa por V. Carducho. **restricción de uso:** se trata de un uso particular del vocabulario artístico de Carducho; en el discurso de Pacheco, no hemos constatado el empleo de este término con el sentido descrito. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase EDAD (1a). **indicación de uso:** sinónimo terminológico indicado explícitamente como tal por Carducho. Alterna, pues, indistintamente con edad.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ETÀ (1b) [Vs.]	**contexto: Ia.**: "[...] ragionerò di questa cosa generalmente, e piú presto de la qualita de´tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età*, da la rinascita diquesti arti sino al secolo* che noi viviamo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.

EDADES DE LA PINTURA (Car.)

descripción: concepto historiográfico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que integra el conjunto de los grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en su desarrollo y evolución cronológico-temporal.

explicación: adviértase que Carducho lo que lleva a cabo es una adecuación del concepto vasariano de las edades (*età*) artísticas -comprehensiva de las tres artes principales- al ámbito concreto de la pintura, que constituye, en realidad, su campo específico de actuación y teorización. No obstante, y pese a esta sistematización, a lo largo del discurso, Carducho considerará al hablar de estas edades o tiempos las figuras y las obras de otros artistas, además de los pintores.

En la obra de Pacheco, por el contrario, no encontramos una sistematización teórica expresa y explícita de estas edades semejante a la de Carducho, aunque sí subyace el mismo esquema conceptual y una similar valoración crítica en lo que concierne al modelo historiográfico que le sirve de base y fundamento, y que no es otro que el establecido y difundido por Vasari [v. el contexto b) trascrito de Céspedes].

Por lo que respecta a la Edad Media [v. tiempo medio], la codificación como tal periodo histórico-artístico resulta menos rigurosa; por ejemplo, Carducho ni siquiera la contempla como una de las edades o términos de la pintura, sino como un intervalo amplio y un tanto confuso entre los dos ejes principales constituidos por las edades de la pintura antigua (v.) y las edades de la pintura moderna (v.). Con todo, no cabe duda de que dicho periodo intermedio posee una entidad propia en ambos discursos coma una época distintiva del discurrir artístico, cuya individualidad viene dada, precisamente, por la decadencia creativa y la pérdida de la manera asociada a la Antigüedad clásica. Observamos, incluso, una cierta conciencia sobre la existencia de determinadas épocas dentro de este contexto temporal que van marcando su deterioro progresivo, de modo contrario, pues, a como se concibe la evolución ascendente de la Edad Antigua y la Edad Moderna [v. contexto b)].

Resulta igualmente interesante señalar cómo Carducho mantiene el esquema comparativo vasariano entre las edades de la antigüedad y las de la época moderna, equiparando así, además del proceso evolutivo que culmina en la tercera de ellas, los logros de cada una en particular. De esta manera, parece delinearse una especie de historia global, cerrada y casi simétrica de la pintura, más allá de la cual sólo se vislumbra la posibilidad de una etapa repetitiva o de decadencia [v. nuestra edad y nuestros tiempos (1b)]

Para más información sobre esta división historiográfica, consúltese Edades de la pintura antigua (Car.) y Edades de la pintura moderna (Car.). Para lo relativo a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "He considerado con el Vasari, en el progreso deste Arte, tres términos o tres edades. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre. El segundo de conocimiento, gusto, y posesión della, ya hecha Arte perceptible. El tercero, ya ilustrada con las reglas y preceptos científicos y demonstrables, con ser de nobleza y estimación; y para nuestro propósito basta esta noticia que te he dado del origen y progreso de la Pintura en la Antigüedad [...] Y de aquí considero otros tres término, o edades en este arte, y en nuestros tiempos, haciendo alusión a las de los pasados [...]" CAR/Dia, pp. 117-119.

> **nota:** F. O.: sistematización teórica tomada de VASARI, *Le Vite* (1569), vol. II, pp. 80-81 y vol. III, pp. 377-382.

b) "Desde el tiempo deste Emperador comenzaron las artes buenas de pintura y escultura a caer, de manera, que casi se puede decir que entonces fueron sepultadas y así se ve por las obras de escultura que en Roma se ven de sus tiempo que, con dificultad, se pueden ver peores. Vense por aquellas ruinas de Roma algunas pinturas hechas algunos años después de imágenes de Nuestra Señora y de otras devociones tan fuera de Manera de pintura que casi no hay rastro della. Es bien verdad que en algunas hay cierta polideza y asiento de colores a fresco, según me parecía, que holgaba de mirarlas, aunque pocas. Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a sus modo, que fue bastante para desterrar del mundo la buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y

después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfeción". PAC/Art, cap. 4 (III), p. 478. Véanse también los contextos terminológicos.

nota: F. O.: trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, 349-352).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDAD (1b) (Car.) HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales
SUBCLASES	ANTIGÜEDAD (1b) EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) NUESTRA EDAD tiempo medio
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : edades de la pintura (Pac.) edades de la pintura (Ces.) ETÀ (1b) (Vs.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c.c].

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
EDADES DE LA PINTURA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto conceptual a). **tipología terminológica** : término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto.
TÉRMINOS DE LA PINTURA [Car.]	**comentario:** véase lo dicho en EDADES DE LA PINTURA [Car.]

edades de la pintura (Ces.)

descripción: en relación con este concepto, véase edades de la pintura (Car.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales

SUBCLASES	fortunada edad del gran Augusto (Ces.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : EDADES DE LA PINTURA (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c.c]

edades de la pintura (Pac.)

descripción: en relación con este concepto, véase edades de la pintura (Car.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales
SUBCLASES	TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : EDADES DE LA PINTURA (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c.c]

EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)

descripción: concepto historiográfico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que integra los tres grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en la Antigüedad [v. Antigüedad (1b)], es decir, desde sus inicios mítico-religiosos hasta el denominado tiempo del emperador Constantino (v.), comienzo, de acuerdo con la concepción historiográfica vasariana, de su decadencia y ruina.

explicación: como en tantos otros aspectos, Carducho se basa para esta subdivisión de la *età antica* en Vasari (proemio a la segunda parte de las *Vidas*), que adecua su esquema tripartito a las etapas de desarrollo y constitución de la Pintura diferenciadas por Plinio en su *Historia Natural*. Manteniendo el mismo concepto evolutivo y de desarrollo progresivo del modelo vasariano, en cada una de estas tres edades, Carducho reconoce un progreso significativo, representado por un artífice: en la primera, la invención del *monocromato* o pintura de un solo color, atribuida a Cleofanto; en la segunda, la invención del escorzo, por parte de Cimón Cleoneo; y en la tercera, la aplicación de las reglas y principios matemáticos, con Apeles.

Resulta igualmente interesante señalar cómo Carducho mantiene el esquema comparativo de Vasari entre las edades de la antigüedad y las de la época moderna, equiparando así, además del proceso evolutivo que culmina en la tercera de ellas, los logros de cada una en particular y sus artífices representativos.

No se recoge en la obra de Pacheco una sistematización de estas edades como conceptos historiográficos propiamente dichos semejante a la de Carducho [v. edades de la pintura (Car.)], esto es, con el fin explícito de delinear una historia global de la pintura, que en el discurso del autor italiano parece resolverse de manera cerrada y casi simétrica. Sí encontramos, en cambio, una alusión a su progreso y desarrollo en la antigüedad, aunque como parte de la argumentación que el teórico andaluz lleva a cabo en defensa de la primacía de la pintura como primera arte desarrollada por el hombre, es decir, en el marco del parangón y del discurso de su nobleza; estamos, pues, ante contextos discursivos y en marcos de teorización distintos. Siguiendo también a Plinio, Pacheco distingue en este sentido cinco fases, de las que las cuatro iniciales parecen corresponderse con la primera edad de Carducho. Para más información sobre este aspecto, consúltese el registro conceptual primera edad de la pintura antigua (Car.) y la marca de faceta subetapas de constitución pictórica.

Por otra parte, hay que precisar que este progreso de la pintura que tiene lugar durante su edad antigua se entiende, además de como un camino hacia su perfección -según argumenta Vasari en el paralelo que establece con el contexto de la Edad Moderna-, como el conjunto de las fases sucesivas que conducen hacia la conformación plena del arte de la pintura como tal, es decir, son las fases de su constitución como tal arte.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : **a)** [...] que como en la antigüedad fueron término de otras tres edades* Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel". CAR/Dia, p. 122. Véanse también los contextos terminológicos.

nota: F. O.: informaciones tomadas de Plinio (*Historia Natural*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA (Car.) HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales
SUBCLASES	PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Modelo historiográfico vasariano TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c.c.c].

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[Tres edades de la pintura antigua]*. He considerado con el Vasari en el progreso deste Arte, tres términos o tres edades. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre. El segundo de conocimiento, gusto, y posesión della, ya hecha Arte perceptible. El tercero, ya ilustrada con las reglas y preceptos científicos y demonstrables, con ser

	de nobleza y estimación; y para nuestro propósito basta esta noticia que te he dado del origen y progreso de la Pintura en la Antigüedad [...]" CAR/Dia, p. 117. **F.O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. III, pp. 377-382. **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas por Carducho al margen del texto. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por sinapsia, que da lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. **tipología terminológica** : término pictórico; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); término de clasificación historiográfica (vocabulario clasificatorio connotado). **estatuto del término**: término codificado explícitamente por Carducho en el marco de un vocabulario todavía preliminar y algo fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico.

EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.)

descripción: concepto historiográfico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho de acuerdo con el esquema vasariano, que integra los tres grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en la Edad Moderna, esto es, desde el siglo XIII, concebido como el momento de la *rinascita* o renacimiento de las artes, hasta el siglo XVI, definido y codificado como su cumbre y perfección.

explicación: al igual que en las edades de la pintura antigua (v.), Carducho adopta casi literalmente el esquema tripartito de Vasari por lo que respecta a la división de la Edad Moderna en periodos histórico-artísticos concretos y a su enjuiciamiento crítico respectivo. Con todo, decimos "casi", ya que observamos unas muy ligeras divergencias en esta sistematización, que se irán comentando en sus registros específicos. (Véanse los periodos particulares de esta Edad).

Asimismo, precisamos en la definición que estas tres edades que distingue Carducho se extienden hasta el siglo XVI, siendo conscientes de que este autor escribe ya en el siglo XVII y, por tanto, en un tiempo cronológicamente posterior. De esta manera, el periodo que se corresponde con nuestros tiempos (1b) se nos aparece, desde el punto de vista de estos autores, como una época diferenciada de esa Tercera edad (*terza età*) magnífica, no sólo porque supone una mayor proximidad temporal respecto de ellos mismo -lo que podríamos llamar su contemporaneidad más inmediata-, distinción temporal que queda claramente establecida en los contextos registrados [v. nuestros tiempos (1b)], sino también por lo que respecta a las características estético-formales propiamente dichas que ellos intuyen y sienten ya como diferentes: el denostado amaneramiento y el intelectual formalismo manierista -en crisis- contra los que reacciona el manierismo reformado toscano-lombardo y el nuevo clasicismo; las peculiaridades de la estética trentina, asociada al dogmatismo contrarreformista y a la instrumentalización persuasiva de la imagen religiosa; y la renovación del lenguaje pictórico que se presiente en el emergente naturalismo de lo verosímil y en el caravaggiesco realismo tenebrista.

Por lo que respecta a la obra de Pacheco, al igual que en las edades de la pintura antigua, tampoco encontramos en este caso una sistematización teórica expresa y explícita semejante a la de Carducho, aunque sí subyace, como decimos, el mismo esquema conceptual y valorativo. No obstante, en relación con la distinta forma en la que estos autores conciben esa contemporaneidad denominada *nuestros tiempos*, consúltese el registro conceptual nuestros tiempos (1b). Para más información sobre este periodo histórico-artístico, véase el registro conceptual nuestra edad y sus subperiodos específicos. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA (Car.) HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales
SUBCLASES	PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementario de : EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Modelo historiográfico vasariano TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c.c.f]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
EDADES DE LA PINTURA MODERNA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[Tres edades de la pintura moderna]* Y de aquí considero otros tres términos, o edades en este Arte, y en nuestros tiempos, haciendo alusión a las de los pasados. En el año de nuestro bien de 1240 nació en Florencia Iuan de Chimabue [...] Aprendió este Arte aventajándose a sus Maestros Griegos, aunque siempre en aquella poca noticia de la buena pintura [...] Tuvo algunos discípulos en aquella Ciudad, el uno dellos fue Giotto [...] El año de 1417 nació en Florencia Masacho [...] el que dio principio a la segunda edad, siendo maestro de todos los buenos Artífices que le sucedieron [...] Micaelangel Buonarroti, descendiente de la Casa de los Condes de Canusa, dio principio a la tercera edad, y no se si ose añadir fin a ella, como término final de la excelencia científica destas artes, y el non plus ultra dellas, que como en la antigüedad fueron término de otras tres edades Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho y Micaelangel [...] No me atreveré a decir, si esta facultad de la Pintura, generalmente hablando, se ha bajado, o subido desde Micael acá; si bien para mí temo, no decline, y baje a toda prisa". CAR/Dia, pp. 118-133. **F.O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. III, pp. 377-382. **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas por Carducho al margen del texto. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por sinapsia, que da lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. **tipología terminológica** : término pictórico; término historiográfico (vocabulario teórico-científico): término clasificatorio historiográfico (vocabulario clasificatorio connotado). **estatuto del término**: término codificado explícitamente por Carducho en el marco de un vocabulario todavía preliminar y algo fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico.

ELECCIÓN (1a)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada el proceso de selección del natural que requiere el ejercicio de creación pictórica bajo el marco ideológico de la *mímesis* selectiva y correctora.

explicación: en concreto, esta noción de elección hace referencia a la capacidad que posee el artífice para seleccionar lo mejor y más perfecto del natural, de acuerdo con el concepto clasicista de la *mímesis* selectiva, para cuya argumentación nuestros teóricos no dudan en recurrir al mito tópico de la selección llevada a cabo por el mismo Zeuxis [v. contextos a), c), d) y f)].

Pues bien, esta capacidad, adquirida mediante la ejercitación del dibujo y la imitación de las cosas consideradas como buenas y perfectas -bien del natural, bien de los modelos ejemplares antiguos o modernos [v. contextos a), f) y 1a]- funciona como facultad mediatizadora de la *mímesis*, en la medida en que permite filtrar adecuadamente los elementos imitables, quedándose con aquéllos que se adecuan a los preceptos y criterios de la Buena Manera considerada como perfecta y verdadera [v. contextos a), c), e), f), g) y h)]; de ahí su estrecha vinculación con la capacidad de juicio o criterio artístico [v. juicio (1b)].

Asimismo, también implica una actividad especulativa e intelectual, mediante la cual el artífice dilucida, apoyándose en dicha capacidad de elección, cuáles son las formas que mejor responden al criterio de perfección y belleza sancionado como verdadero y bueno [v. contexto e)], de ahí que también forme parte del conjunto de categorías calificativo-críticas que estiman positivamente al artífice en virtud de su actividad especulativa y racional. En relación con la función que en el discurso de Carducho desempeñan el entendimiento y sobre todo la razón en este proceso selectivo, véase razón (2) (macroconcepto), en el ámbito [GF-24] (sección 3.3.), en concreto la nota 19.

Además, en cuanto capacidad adquirida mediante el estudio de los preceptos, la ejercitación del entendimiento y la práctica visual selectiva [v. contextos a) y f)], la elección también cae bajo el concepto de pintor instruido que propugnan estos discursos, configurándose al mismo tiempo -y a consecuencia de ello- en una de las facultades no sólo mediatizadoras del ejercicio creativo, sino también mediada y conformada, como corresponde a un enfoque ya claramente academicista: la capacidad de elección no se deja al libre arbitrio subjetivo o puramente intuitivo del artífice, sino que se encuentra perfectamente regulada por la preceptiva aprendida y asimilada [v. contexto f)], así como por esa cultura o memoria visual interiorizada, adquirida a partir de la imitación y contemplación de las obras precedentes tenidas como buenas.

Con todo, se concede que el conocimiento y reconocimiento de la verdadera belleza no se encuentra al alcance de todos, ni tampoco depende única y exclusivamente de la formación [v. contexto f)]; tiene que ver con algo más, una especie de idoneidad o talante natural, no aprendido: por eso, en el contexto a), Pacheco afirma que Miguel Ángel consigue seleccionar y conformar una buena manera a través del estudio, pero porque cuenta con el "previliegio particular del cielo". Una idea, en realidad, que se remonta hasta el propio Leonardo y que se va consolidando a lo largo de todo el siglo XVI. En relación con estas ideas acerca de la naturaleza innata del artista y cómo se conjugan con la concepción del artífice instruido, consúltese el registro conceptual natural (2).

Por su parte, puesto que el proceso formativo del artista se basa en la imitación de ejemplos precedentes -tanto antiguos como modernos-, y la propia práctica pictórica en el contexto español que estamos considerando se caracteriza por la utilización de las estampas y de los grabados como modelos concretos y fuentes de inspiración -y Pacheco es, precisamente, un buen representante de esta costumbre-, la facultad de la elección también se transfiere a la capacidad que posee el artífice para seleccionar no ya del natural, sino de las propias imágenes que funcionan como modelos particulares e inmediatos en el proceso de elaboración pictórica. [v. contexto h)].

Además de lo dicho, en los discursos analizados también hemos podido constatar otro concepto de elección, referido en este caso a la capacidad para llevar a cabo los procesos selectivos que exigen la construcción de la imagen pictórica; para las cuestiones relativas a esta idea, remitimos al registro conceptual elección (1b).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "[...] quien quiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Ángel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera se perderá. Porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Micael Ángel, sabrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado. Esta manera crió y alcanzó con infinito estudio Micael Ángel, por privilegio particular del cielo, en las mejores estatuas antiguas, y en lo natural, y eligió y juntó lo más hermoso y bien proporcionado en un sujeto, excediendo en esto a la naturaleza [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

b) "Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra definición), porque con los preceptos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y elección de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor". PAC/Art, cap. 12 (I).

c) "El interior Pintor pinta en la memoria, o en la imaginativa los objetos que le dan los sentidos exteriores por medio del sentido común: a estos objetos perficiona este Pintor interior (si fuere docto) y con su sabiduría los elige y corrige, haciendo en la imaginativa una perfecta Pintura, la cual contempla y medita este docto entendimiento graduado por los actos de la razón y de la ciencia". CAR/Dia, p. 188.

d) "[...] Esto es, finalmente, lo que conviene hacer en este último grado, con el ejemplo del antiguo Zeuxis, que para la bellísima Elena que se le ofreció pintar al pueblo de Agrigento, eligió cinco hermosas doncellas, y de cada una de ellas fue escogiendo lo más perfecto para hacer una figura igualmente acabadísima, aventajando la arte a la misma naturaleza: pues juntó en un sujeto la hermosura que apenas se hallaba en munchos". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272.

e) "Juzgando con reglas de prudencia pueden dar parecer en los trajes, en la hermosura y gentileza; mejor que un pastor, en la perfección de los animales, cuál es mejor caballo y más digno de imitar; en la elección de los vasos de oro y plata, cuál es más gracioso [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

f) "Y pasando adelante, dice el Dolce: `Débese empero elegir la forma más perfecta, imitando la naturaleza, lo cual hacía Apeles cuando retrató su tan celebrada Venus, que salía del mar (de quien dijo Ovidio, que si Apeles no la hubiera pintado, se hubiera quedado sumergida entre las ondas), sacada de Friné, famosísima cortesana de su edad [...] También se debe imitar las hermosas figuras de mármol y bronce de los antiguos; con la perfección de las cuales podrá seguramente el pintor corregir muchos defectos de la naturaleza [...] Aunque se ha dado (en lo dicho) bastante luz, el conocimiento y elección de la verdadera y perfecta belleza es de muy pocos". PAC/Art, cap. 7 (II).

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 176. (Traducción adaptada).

g) "Y aunque la boca quisiera abrirla más, porque ayuda esto mucho a representar la amargura del ánimo, no fue posible, por ir el rostro tras el cuerpo, y estar tan bajo la figura. De las demás partes, ellas hablen que dirán mejor que yo lo que se estudió en ellas y en particular el cuerpo y lado, que con dificultad no pequeña, se eligió entre tantos naturales". PAC/Art, cap. 2 (II).

h) "[...] lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles y estampa y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero, de manera, que eligiendo lo más gracioso y compuesto evitase el peligro, porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles [...]" PAC/Art, cap. 7 (II). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ELECCIÓN (5a) Complementario de : BUENA MANERA (2) MANERA (1) PRÁCTICA (2b)

	DESTREZA (1b) PRUDENCIA (2) Destreza para : IMITACIÓN (1b) Destreza requerida : JUICIO (1b) ARTE (5) Efecto de : ESTUDIAR (3a) Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.3.1 Mímesis (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.3.4 Dolce M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Poseída por : MAESTRO (2) (Pac.) BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) Potencia asociada : RAZÓN (2) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) JUICIO (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/j] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ELECCIÓN (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] Y no presuma ninguno, temerariamente, ni tener mejor juicio que ellos, ni mejor elección*, ni mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **nota:** este fragmento resulta un tanto ambiguo, ya que Pacheco puede estar haciendo referencia tanto al concepto de elección que hemos tratado de definir en la descripción de este registro, como al que hemos codificado como elección (1b) (v.); en cualquier caso, nos sirve para ilustrar cómo el término también se utiliza en el discurso para designar explícitamente una capacidad de los artífices. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener elección"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : elección (1b): facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada y conveniente los procesos selectivos que requieren la creación artística y la construcción de la imagen pictórica; elección (2a): acción de elegir, actividad de

	carácter intelectivo y especulativo que tiene que llevar a cabo el artífice durante el proceso de creación artística, consistente en la selección de aquellas partes de la naturaleza consideradas mejores y más bellas; se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1a); elección (2b): acción de elegir, actividad de carácter intelectivo y especulativo que tiene que llevar a cabo el artífice durante el proceso de construcción pictórica, consistente en la selección de la configuración estético-formal y la disposición figurativa mejor y más adecuada según los principios de la Buena Manera; se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1b); elección (3): una de las partes que componen el objeto pictórico; en concreto, la relativa a la ordenación que adopta el material argumental y figurativo en la imagen representativa. Funciona como sinónimo de disposición (1) y se vincula a la invención (1), una de las partes del sistema de la pintura de F. Pacheco, junto con el debuxo y el colorido; elección (4): el resultado de la acción de elegir en su sentido (2b); este resultado se visualiza y materializa en la imagen pictórica, constituyéndose así en una de las propiedades de dichas imágenes y en una de las categorías de calificación crítica que, acompañada del adjetivo `buena´, las enjuician positivamente; elección (5a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1a); elección (5b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1b). **indicación de uso:** por lo que respecta al discurso de Carducho, hemos constatado que la frecuencia de uso del término es mínima, apenas en un par de ocasiones lo emplea el teórico italiano, aunque conceptualmente la noción se encuentra fuertemente consolidada. **indicación de uso:** discurso crítico.

ELECCIÓN (1b)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada y conveniente los procesos selectivos que requieren la creación artística y la construcción de la imagen pictórica. Dicho de otro modo, la capacidad que se le reconoce al artífice para dilucidar, especulando, qué ordenación, configuración formal y cualidad estético-expresiva conferir al material argumental, narrativo y figurativo seleccionado, teniendo en cuenta la naturaleza del tema, la función retórico-persuasiva asignada y la adecuación a los preceptos sistematizados como buenos y verdaderos, logrando alcanzar una imagen que en su conjunto responda a los criterios del orden estético imperante.

explicación: como se puede apreciar en el contexto 1b, no se trata ésta de una facultad exclusiva del dominio artístico, pero ciertamente en el ámbito de las artes asume una significación bastante particular que nos permite considerarla como propia y específica de este campo.

En concreto, esta noción de elección se inscribe en el marco de la concepción intelectualista de la pintura, según la cual el proceso de ideación-invención supone una operación mental de índole especulativa, durante la cual el artífice debe razonar, dilucidar y elegir la disposición y la configuración formal más conveniente en función del tema y en adecuación a los preceptos considerados como buenos y verdaderos [v. contextos a), b) y g)]. No en balde, en el pensamiento aristotélico, después retomado por Santo Tomás, y que tanta importancia va a tener en los autores analizados, la noción de elección va siempre acompañada por la razón y por el pensamiento (Abbagnano (1995), p. 374), de ahí que también forme parte del conjunto de categorías calificativas que estiman positivamente al artífice en virtud de su actividad especulativa y racional.

No obstante, a lo largo de los discursos -especialmente en el de Pacheco, donde concepto y término aparecen con mayor frecuencia-, hemos constatado que la elección así definida puede hacer referencia a dos cosas, aunque en ocasiones se haga difícil deslindarlas en contexto [v. contextos c), e) y g)]. Por una parte, la elección se refiere a la capacidad que tiene el artífice para llevar a cabo la invención (1),

esto es, la selección del tema y su disposición u ordenación conveniente en la obra pictórica [v. contextos b) y h)]. De hecho, esta parte de la imagen representativa también se denomina a lo largo del discurso de F. Pacheco *buen juicio y elección* [v. contextos d) y e)].

Por otra, parece hacer referencia a la capacidad para seleccionar, además de una disposición adecuada, los recursos formales y los elementos representativos más convenientes, de entre los que tiene aprendidos y asimilados en su memoria [v. caudal (2a) (met.)], para alcanzar una imagen apropiada al tema, al fin y a los parámetros estéticos predominantes [v. contextos a), f) y j)]

Tanto en un caso como en otro -aunque resulte más evidente en el primero-, estamos ante un concepto de clara procedencia retórica, perfectamente explicable bajo el marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis* que prevalece en el periodo considerado: en la retórica literaria, la *electio* es una facultad del juicio (*iudicium*) y una parte de la *dispositio* (disposición), que se define como la decisión que debe llevar a cabo el orador, dilucidando entre varias posibilidades de las que tiene disponibles en su memoria, sobre cuál será la ordenación más adecuada de las partes que conforman la totalidad de discurso y su formulación lingüística más conveniente, a fin de alcanzar los objetivos últimos de la persuasión y la credibilidad. (V. Lausberg (1963), pp. 38 y ss.).

Por su parte, esta capacidad adquirida mediante la ejercitación del dibujo y la imitación de las cosas consideradas como buenas y perfectas -bien del natural, bien de los modelos ejemplares antiguos o modernos [v. contexto 1a]- funciona, al igual que otras facultades [v. caudal (2a), elección (1a), juicio (1b), etc.] como factor mediatizador de la creación pictórica, en la medida en que depura las posibilidades formales, quedándose con aquéllas que se adecuan a los preceptos y criterios de la Buena Manera [v. contexto a)]. De ahí su estrecha vinculación con la facultad del juicio o criterio artístico [v. juicio (1b)], que es, en realidad, el que dirige dicha capacidad de elección.

Además, la elección, en cuanto facultad adquirida mediante el estudio de los preceptos, la ejercitación de la mente y la práctica visual selectiva [v. contextos c), f) y i)], también cae bajo el concepto de pintor instruido que se propugna en estos discursos, configurándose, por eso mismo, en una capacidad no sólo mediatizadora sino también mediada y conformada: la capacidad de elección no se deja al libre arbitrio del artífice, ni tampoco a una conciencia meramente intuitiva o innata, sino que -de acuerdo con un pensamiento de raigambre ya manierista y académico- se encuentra perfectamente regulada por la "buena" preceptiva adquirida y asimilada [v. contextos c), f), i) y j)], interiorizada en la capacidad de caudal (2a), que como hemos dicho en el registro conceptual correspondiente, funciona a modo de la copia verborum de la Retórica, esto es, el conocimiento de los elementos formales, plásticos y compositivos de los que se puede servir el artífice para la representación concreta del tema.

A su vez, esta categoría, como sucede con otras tantas facultades que se atribuyen a los artífices, se transfiere al propio objeto artístico; en la medida en que el resultado de la acción de elegir se visualiza y materializa en la imagen pictórica, ésta se constituye en una de las propiedades de dichas imágenes y en una de las categorías de calificación crítica que, acompañada del adjetivo *buena*, las enjuician positivamente [v. contextos e), f) y g)].

Además de lo dicho, en los discursos analizados también hemos podido constatar otro concepto de elección, referida en este caso a la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo el proceso de selección del natural requerido por la creación artística bajo el marco ideológico de la *mímesis* selectiva y correctora; para las cuestiones relativas a esta idea, remitimos al registro conceptual elección (1a).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Formada ya la idea en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice juzgando su juicio que la idea que tiene presente se puede o debe imitar con tal modo y circunstancia. A la elección se sigue el querer imitar, acto eficaz de la voluntad del artífice". PAC/Art, cap. 1 (II).

> **F.O.**: discurso del jesuita Diego Meléndez, amigo personal de F. Pacheco, y redactor de la *Tercera Aprobación al Cristo de los cuatro clavos*.

b) "Conviene también advertir que cuando el pintor va intentando en los primeros rasguños los pensamientos y disposiciones que engendra en su mente, o imaginación, de las historias, no se debe contentar de una sola cosa, mas buscar más y más, y después hacer elección de la que mejor fuere; [...] como solía hacer Rafael de Urbino, el cual fue tan rico en esta parte [invención], que hacía siempre

cuatro o seis diferencias de intentos, para una historia, y todos valientes y con gracia". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 290.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171. (Traducción adaptada).

c) "[...] y juzgo también por deste grado (aunque con alguna ventaja) a los que imitan el bulto y los modelos, y aún el mesmo natural, si con la arte no son señores de apartarse de lo seco y desgraciado, y si no alcanzan con los preceptos libertad para hacer buena elección, como diremos adelante". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 269.

d) "[...] que en dos maneras se puede entender ser una pintura acabada (entre otras), la una es por no faltarle nada de lo esencial en las partes, ni en el todo, y en este sentido llamamos una mujer acabada en hermosura, cuando la frente, ojos y boca, y las demás partes tienen entre sí correspondencia en la perfeción y proporción. Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada". PAC/Art, cap. 12, (II), p. 417.

e) "También el pastor Paris hecho juez de las tres diosas supo, acertadamente, elegir la mayor belleza, dando a Venus la manzana, como a más hermosa que, para esto, aunque se ignore en qué consiste la perfeción, por no saber la proporción de las partes con el todo, como es objeto de la vista, se viene luego a ella lo mejor. También pueden los doctos, aunque no sepan pintar, juzgar en la elección y disposición de una historia, admitiendo lo más conveniente en letras y razón y guiar a los pintores en esta parte. Juzgando con reglas de prudencia pueden dar parecer en los trajes, en la hermosura y gentileza [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

f) "Puede haber maestría en los vasos de vidrio, de barro, de plata y oro y cestillos en que se suelen poner las flores y en la elección de las luces y diminución y apartamiento destas cosas entre sí. Y alguna vez se pueden divertir en ellas buenos pintores, aunque no con mucha gloria, como veremos adelante, tratando de la calidad destas pinturas". PAC/Art, cap. 7 (III).

g) "[...] y, cierto, quien halló tal invención tuvo extremado pensamiento, atendiendo a que en los cartones se ve la buena elección y juicio de la obra toda junta, y se ajusta y borra hasta estar bien, lo cual en la obra no se puede hacer". PAC/Art, cap. 1 (III).

F.O.: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 175. (Traducción adaptada; el término `elección es añadido de Pacheco).

h) "Verdad sea que los peces y aves y cosas muertas más fácilmente se alcanza su imitación, porque en la postura que se elige al principio aguardan todo lo que quiere el pintor y en todas las cosas de comer, o beber, sucede lo mismo, como en lo los vasos y frutas [...]" PAC/Art, cap. 8 (III).

i) "Esa fue la causa porque jamás permití fuese a estudiar a Roma ninguno que no estuviese ya hecho, y supiese de por sí hacer elección, porque si a ti, que estabas en grados de doctrina y saber, y al parecer fuerte y con buenas raíces, te ha turbado y descompuesto, qué se espera que haría en un pimpollo nuevo, y tierno, y sin raíces?" CAR/Dia, p.

j) "Con estas cuatro medidas podrá el entendido disponer la Simetría de todos los personajes que se ofrecieren pintar, alterando en lo grueso, o en lo delgado, según el sujeto, y la edad; y esta elección depende su acierto de un prudente discurso, y conocimiento de la materia: porque en el modo de la ejecución y lineamentos (aun sin salir de las mismas medidas) hará mudanza. Haciéndolos con suavidad y dulzura, harán el cuerpo gentil, y ahidalgado: y si se hacen fuertes, y relevados, y sobresalientes, y bien demostrados, con ángulos los músculos, y huesos, representará más fortaleza y robustidad varonil". CAR/Dia, p. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ELECCIÓN (5b) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ELECCIÓN (4) Complementario de : INGENIO (2) BUENA MANERA (2) MANERA (1) PRÁCTICA (2b) DESTREZA (1b) Destreza para : INVENCIÓN (2) INVENCIÓN (1) DISPOSICIÓN (1) Destreza requerida : PRUDENCIA (2) JUICIO (1b) ARTE (5) Efecto de : ESTUDIAR (3a) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.1.2.3.1 Mímesis (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.3.4 Dolce M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido Poseída por : BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) Potencia asociada : RAZÓN (2) (macroconcepto) JUICIO (2) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/j] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ELECCIÓN (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Y no presuma ninguno, temerariamente, ni tener mejor juicio que ellos, ni mejor elección*, ni mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **nota:** este fragmento resulta un tanto ambiguo, ya que Pacheco puede estar haciendo referencia tanto al concepto de elección que hemos tratado de definir en la descripción de este registro, como al que hemos codificado como elección (1a); en cualquier caso, nos sirve para ilustrar cómo el término también es utilizado en el discurso para designar explícitamente una capacidad de los artífices. **1b**.: "Francisco Rioja, bibliotecario y cronista del Rey Felipe IV y el maestro Francisco de Medina, varón de gran juicio y elección*, y otros muchos hombres doctos desta ciudad y de Madrid". PAC/Art, cap. 4 (I).

	categoría gramatical: nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en confluencia con el vocabulario de procedencia retórica (préstamos terminológicos) para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico. **expresiones frecuentes y significativas**: suele coocurrir con juicio [v. juicio (1b) y prudencia (2)], y por lo general se acompaña del adjetivo buena. **tipología terminológica** : neologismo semántico; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener elección"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : elección (1a): facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada el proceso de selección del natural que requiere el ejercicio de creación pictórica bajo el marco ideológico de la *mímesis* selectiva y correctora; elección (2a): acción de elegir, actividad de carácter intelectivo y especulativo que tiene que llevar a cabo el artífice durante el proceso de creación artística, consistente en la selección de aquellas partes de la naturaleza consideradas mejores y más bellas; se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1a); elección (2b): acción de elegir, actividad de carácter intelectivo y especulativo que tiene que llevar a cabo el artífice durante el proceso de construcción pictórica, consistente en la selección de la configuración estético-formal y la disposición figurativa mejor y más adecuada según los principios de la Buena Manera; se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1b); elección (3): una de las partes que componen el objeto pictórico; en concreto, la relativa a la ordenación que adopta el material argumental y figurativo en la imagen representativa. Funciona como sinónimo de disposición (1) y se vincula a la invención (1), una de las partes del sistema de la pintura de F. Pacheco, junto con el debuxo y el colorido; elección (4): el resultado de la acción de elegir en su sentido (2b); este resultado se visualiza y materializa en la imagen pictórica, constituyéndose así en una de las propiedades de dichas imágenes y en una de las categorías de calificación crítica que, acompañada del adjetivo `buena´, las enjuician positivamente; elección (5a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1a); elección (5b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1b).

era (1b) (Car.)

descripción: concepto temporal más restrictivo en extensión que el de edad (1b), y que podría corresponderse con una idea cercana a la actual de generación, esto es, el periodo temporal concreto en el que un grupo de personas contemporáneas muestran -en nuestro caso, desde el punto de vista artístico- una actitud similar y participan de un esquema ideológico análogo.

explicación: su breve aparición y la vaguedad con la que está formulado nos hace difícil precisar de qué modo entiende Carducho este concepto o, incluso, si podemos hablar de un concepto temporal con una cierta entidad historiográfica en cuanto tal. En el discurso de Pacheco, encontramos cierto uso del término tiempo que podría equivaler a esta idea, en la medida en que se hace referencia a un intervalo temporal marcado por la contemporaneidad de los artífices [v. contexto a)] o, al menos, por su proximidad cronológica.

Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : **a)** "[...] contendiendo con pintores de su tiempo el excelente maestro de Ticiano, Georgio de Castelfranco, mostró ser de opinión que una historia de pintura (como se ha dicho) manifestaba de una sola vista todas las suertes de perfiles [...]" PAC/Art, cap. 4 (I), p. 98. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. IV, p. 98. (Traducción libre).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/f].

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
era (1b) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "El Pordenon, y Ticiano, después de Iuan Belino su primero maestro, siendo el segundo el mismo Giorgone que he referido. Fue Ticiano, a quien debidamente llamaremos dueño de los colores, con aceptación y aplauso universal. A esta Era* siguieron en aquella provincia los Palmas, los Bassanes, Pablo Berones, el Tintoreto, y los demás, cuya relación remito al Vasari, en sus libros de las vidas de los Pintores [...]" CAR/Dia, cap. 2, p. 125. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos especializados artísticos. De este modo, la lexía asume un valor terminológico, funcionando como un término pictórico-artístico en el contexto concreto en el que se utiliza con tal función designativa. **tipología terminológica** : término de aplicación general; término historiográfico. **otros usos terminológicos** : era (1a): alusión genérica a los intervalos temporales del devenir histórico-artístico [v. "tiempo (1)"]. **estatuto del término**: léxico general en función terminológica con un valor historiográfico (vocabulario preliminar y fluctuante). **indicación de uso:** discurso teórico.

ERUDICIÓN (1)

descripción: en general, facultad intelectiva consistente en el conocimiento extenso y detallado que ciertos individuos poseen de determinadas materias y cuestiones. Aplicado a la pintura, se refiere al conocimiento de carácter intelectual, amplio y profuso, que los artífices poseen tanto de su propio arte como de aquellas materias colaterales que pueden tener una aplicación concreta en su actividad artística. Este conocimiento contribuye a fundamentar con autoridad -de modo *científico* (v. Terreros (1787), vol. II, p. 71)- lo que se dice, expone o ejecuta, además de manifestar la capacidad intelectual, la cultura y la sabiduría del pintor erudito.

explicación: en un marco ideológico en el que la condición intelectual de las artes, y en concreto de la Pintura, se ha convertido en motivo insistente de reivindicación, la erudición se nos presenta como una de las facultades más altamente valoradas, vinculada a la estimación en la que se tiene al pintor erudito, docto y culto. No obstante, esta erudición, aunque estrechamente vinculada al concepto retórico-humanista de la pintura y, por tanto, al conocimiento y estudio de las letras [v. contextos 1a y 1b], como tal conocimiento de índole intelectual no se circunscribe únicamente a este ámbito ni asume sólo este sentido, sino que la erudición es también el conocimiento amplio, profundo y teórico de las cuestiones relativas a la propia disciplina [v. contextos b), 1c, 1d, 1e, 1f y 1g]. Sobre este aspecto, véase el registro conceptual arte (5). Un conocimiento que fundamenta la sabiduría y cultura del artífice en materia artística, que lo legitima como referente y fuente de autoridad, y que contribuye a hacer del arte de la pintura una materia de profundidad teórica e intelectual equiparable al resto de las disciplinas científicas y humanas que conforman el sistema tradicional de las artes liberales.

Esta estimación del saber y del conocimiento, sea teórico o práctico, artístico o literario, se entiende dentro del contexto ideológico de la cultura humanista, de la que nuestros teóricos participan plenamente. Para los humanistas, el conocimiento, la cultura y por tanto la erudición constituyen factores de dignificación y ennoblecimiento para el hombre, y estos criterios de valoración, universales en el periodo que consideramos, se extrapolan a todos los ámbitos del saber y de la actividad. Por tanto, la condición erudita que se requiere y valora en los artífices y el carácter de conocimiento erudito que se le quiere otorgar y conferir al aparato teórico y doctrinal de la propia disciplina pictórica se inscriben dentro de un marco ideológico-cultural general, que es el que conforma la mentalidad colectiva de toda esta época. A finales del Quinientos y principios del Seiscientos, este pensamiento de filiación humanista converge, a su vez, con la doctrina académica de los teóricos manieristas, según la cual el artista debe adquirir y estar en posesión de una formación cultural e intelectual lo más amplia y sólida posible. Así pues, la idea de erudición asume ambas tendencias ideológicas y ambos criterios de calificación: conocimiento, saber y cultura / formación e instrucción.

Con todo, no se debe pasar por alto el componente sociológico implícito en el propio concepto de erudición, ya que, como consecuencia de la identificación que se establece entre el saber y el prestigio sociocultural, esta erudición implica no sólo una elevación de orden intelectual y cultural, sino también un ascenso de categoría y reconocimiento social. Si tenemos en cuenta, pues, las reivindicaciones de índole socioeconómica que se suceden en el ámbito de la pintura durante el periodo considerado, y un marco contextual caracterizado por una sociedad fuertemente estamentaria donde el sentido de hidalguía y de prestigio social se encuentran psicológicamente muy enraizados, podremos comprender la amplia significación que como criterio de evaluación asume el concepto de erudición en esta época.

Sin embargo, la erudición no es sólo un conocimiento que ennoblece y prestigia al artífice, sino que desempeña una función concreta en el proceso de creación artística, siendo, en consecuencia, una de las facultades necesarias para que el pintor desarrolle convenientemente su actividad. Si tenemos en cuenta el contexto artístico en el que nos movemos, donde el concepto de Pintura como exposición visual de argumentos históricos y literarios es básico, donde la doctrina del *Ut Pictura Poesis* rige la concepción pictórica, y donde el decoro, en cuanto que adecuación correcta a la verdad de lo expuesto, se ha constituido en uno de los preceptos fundamentales del quehacer artístico, la erudición, en lo que tiene de conocimiento histórico-literario, se nos revela como un valor incuestionable.

No obstante, la actitud crítica que manifiestan nuestros teóricos, que saben ver la realidad de su entorno artístico, sus carencias y sus limitaciones, les hace conscientes de la utopía que supone pretender una vasta cultura para todos los artífices -buena parte de ellos, incultos y analfabetos-; por eso, el sistema metodológico que se propone es el de L. Dolce -que es, en general, el de todo el siglo

XVI-: el conocimiento, trato y contacto con los poetas, historiadores y hombres instruidos, cuyo saber y conocimiento pueda complementar y compensar las deficiencias intelectuales de los propios artífices [v. contexto c)]. [Al respecto, consúltese noticia (2)]. En esta opción metodológica, quizá también pueda verse cierta influencia del proceso de especialización que desde el siglo XVII afecta al conocimiento: el universalismo quinientista se transmuta en la especialización disciplinar seiscentista, y así, la erudición del pintor, esto es, su conocimiento amplio y profundo, se resuelve fundamentalmente en lo que compete a su materia propia. [Para lo relativo a este tipo de conocimiento, consúltese el registro arte (5)]. Por su parte, véase en el campo *restricción temporal* de la información terminológica la acotación semántica que este concepto parece experimentar a finales del siglo XVIII, según puede deducirse del *Diccionario* de F. Martínez (1788).

Asimismo, como ocurre con otras facultades y destrezas, la erudición también puede trasladarse al objeto artístico, reconfigurándose en una de las categorías de calificación crítica de las imágenes pictóricas. Obsérvese, por ejemplo, el contexto a). En relación con este aspecto, consúltese erudición (2) en el ámbito [TE-12]. En relación con el significado y uso de la erudición en cuanto atributo calificativo-crítico de los discursos de enjuiciamiento, consúltese también erudito en el ámbito [AB-2.1].

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Fuera concepto propio para aquel lugar, siendo todo él un epílogo de lo sucedido en las edades del mundo, desde la Creación hasta estos nuestros tiempos, con las personas más señaladas, y conocidas en cada edad, haciéndole alusión las edades de los hombres, mostrado en cada una dellas un hecho heroico de aquella edad, de personas famosas, todo acomodado con mucha historia moral, y con mucha erudición* y ejemplo". CAR/Dia, p. 326.

b) "De el primero que escribió eruditamente de estas dos artes y de la arquitectura pondré aquí el fin de sus palabras, que autoricen este discurso, y las diré en su lengua, porque no pierdan la gracia [...]" PAC/Art, cap. 5 (I).

c) "Es imposible que el pintor sea señor de las partes que tocan a la invención, así de la historia como de la conveniencia, si no es práctico en saber las historias y la fábulas de poetas. Porque, así como es útil a un letrado el saber debuxar, para dar a entender las cosas que pertenecen a escribir bien, así será muy importante a la profesión del pintor el saber letras; pero, si no es letrado, sea a lo menos bien entendido de las historias y poesías, comunicando hombres doctos". PAC/Art, cap. 2 (II), p. 299.
Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ERUDITO Atributos y propiedades vinculadas : ERUDITO Categorías estético-formales y críticas relacionadas : ERUDICIÓN (2) Complementa a : INGENIO (2) CAUDAL (2a) (met.) JUICIO (1b) DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) Concepto relacionado : LETRAS (1a) HISTORIA (2) Conceptos vinculados : ARTE (5) NOTICIA (2) Destreza para : VERDAD (1) DECORO (1) INVENCIÓN (1) Efecto de : ESTUDIAR (3a)

	Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-3.3.2 Academia (marco) M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR PINTOR ERUDITO Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/e] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ERUDICIÓN (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] en la orla parecen otras ingeniosas moralidades, en que se descubre la profundidad ingeniosa del artífice: con que se prueba que, no sólo los antiguos se alzaron con la erudición*, y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz [...]" PAC/Art, cap. 9 (III), p. 537. **1b**.:"[...] Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba (como hemos visto en tantas partes); Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición* con todos los antiguos [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **1c.:**"En mi estimación fue dignísimo Pintor, y ninguno mas que él se puede honrar deste nombre, por que no solamente obró con tanta excelencia como lo muestran sus obras, mas escribió muchas materias destas profesiones con excelente erudición* y doctrina". CAR/Dia, p. 179. **1d.:** "Quedo bien advertido de todo lo importante, ahora pregunto una curiosidad. Digo, señor, que si bien reparamos, hallaremos, que en todo lo que se ha discurrido, ha sido comúnmente de la Pintura y Escultura, como de un cuerpo solo, y a mi parecer tiene diferencia y distinción en la dificultad, excelencia y lugar, de que tengo noticia han hablado muchas veces hombres de mucho talento, así en la facultad, como en letras humanas, divinas, y de mucha erudición*, y nunca he oído que hayan absuelto, ni concluido cosa que quede con claridad asentada para la posteridad [...]" CAR/Dia, p. 277. **1e.:** "No por cierto, ni aun suficientemente. Habló los días pasados una persona de la Pintura con tanta erudición* y energía, con tanta propiedad de preceptos y fundamentos, así de lo teórico, como de lo práctico, que me admiró, y hizo en mí un concepto, de que era grande Pintor, según fundamentalmente lo discurría, y alegaba

	autoridades, y Autores, así de Pintores como de Filósofos y Poetas, distinguiendo lo sustancial del dibujo, de lo material, del colorido, dando a cada cosa su lugar y estimación, que no dejó nada que enmendar, ni argüir a los que lo oíamos [...]" CAR/Dia, p. 318. **1f.:** "Desta materia escribió doctamente en su Simetría Alberto Durero, que tradujo Iuan Pablo Gallucii Solodiano: y Iuan Pablo Lomazo en su tratado que hizo de la Pintura enseña con mucha erudición* los objetos destas causas [...]" CAR/Dia, p. 403. **1g.:** "Y que Pamfilo, el primero en la erudición* y doctrina de la pintura, no enseñó esta arte menos que por un talento y en diez años, y este premio le dieron Melanthio y Apeles [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con doctrina. **tipología terminológica** : término de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener erudición"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : erudición (2): categoría calificativo-crítica de las imágenes que se aplica a aquéllas que en su propia conformación -especialmente en lo concerniente a la invención y desarrollo de la historia- revelan la erudición de su autor, esto es, la amplitud y profundidad de su conocimiento intelectual y cultural; erudición (3) -o erudito-, atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen erudición (1). **restricción temporal:** en el *Diccionario* de F. Martínez (1788), el término se recoge como específico del ámbito de las Bellas Artes, pero parece haber experimentado una restricción en su significado, ya que, a partir de la descripción de su figura alegórica, se advierte que la erudición alude, por una parte, al conocimiento de las fábulas, haciendo referencia, por tanto, a un conocimiento poético-literario y sobre todo de índole mitológica; y por otra, al conocimiento de las piezas antiguas, esto es, un conocimiento arqueológico centrado en el estudio del pasado. En ambos casos, pues, en estrecha vinculación con los aspectos relativos a la Antigüedad, como corresponde, por otra parte, al periodo neoclásico en el que escribe Martínez. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.

ESCUELA (2)

descripción: concepto que comprende el conjunto de artistas, generalmente vinculados a un ámbito geoespacial, territorial o nacional concreto, que se caracterizan en su conjunto por desarrollar una determinada poética estético-formal y estilística, participando asimismo de una concepción artística semejante en torno al hecho pictórico.

explicación: esta noción de escuela, que ya se encontraba presente en el contexto de la teoría artística italiana precedente -Vasari, por ejemplo, había hablado de *scuola*, identificándola con una determinada *maniera* o estilo general (v. Montijano (2002), pp. 351 y 317)-, aparece firmemente asentada tanto en el discurso de Carducho como en el de Pacheco, aunque denominada por este último con el término academia [v. contextos 1a y 1b].

Vasari utiliza *scuola* y *maniera* como sinónimos; en los discursos españoles, aun manteniendo la estrecha vinculación que existe entre la escuela y la manera o estilo que ésta desarrolla y con la que, por tanto, se identifica, parece establecerse una distinción implícita entre la escuela, como conjunto de

individuos que siguen una determinada manera, y la manera en sí, en cuanto estilo o modo concreto. No existe, sin embargo, una teorización específica al respecto, sino que concepto y término se emplean en los discursos sin más, como nociones ampliamente conocidas que no necesitan de matizaciones o aclaraciones subsidiarias.

Con todo, el concepto de escuela que encontramos en estos discursos españoles no se circunscribe a su posible vinculación a un contexto geoespacial o nacional, sino que lo trasciende, para conformar una categoría más amplia y más estilística. Así, lo que Carducho denomina en el contexto 2d *escuela* -del colorido- mantiene con toda seguridad una estrecha conexión con la academia veneciana, la escuela del colorido por antonomasia [v. Academia de Venecia y escuela del colorido (1b)], pero parece constituir una noción más amplia y general, que no tiene porqué constreñirse al marco veneciano. Más clarificador es incluso el ejemplo de la *Academia Romana* de Pacheco [v. contextos 1b, 2a y 2b], que aúna bajo un mismo grupo a Ticiano (perteneciente en rigor a la academia veneciana [v. contextos 1a y 2c]), a Durero, flamenco de nacionalidad y cronológicamente algo anterior, y a los florentino-romanos. En consecuencia, pues, lo que define el concepto de escuela o academia no es su vinculación a un contexto, sino el modo, los principios estéticos y las claves ideológicas que funcionan como común denominador de sus integrantes. Se trata, por tanto, de una idea ligeramente diferente a la de Vasari, que identifica nación (patria) y *scuola* -o maniera- (v. Montijano (2002), pp. 253 y ss.), en esa asunción pre-positivista de que dicho contexto puede ejercer una auténtica labor conformadora sobre los artistas y sus actividades.

En cualquier caso, el concepto de escuela aparece caracterizado por uno de los rasgos que también forman parte de su definición moderna (v. Souriau (1998), p. 520), esto es, su adecuación a un principio de autoridad -principio que puede ser de muy distinta naturaleza-, que es el que actúa como modelo y guía para sus integrantes.

Conjuntamente, la escuela -la que se prioriza como válida y legítima- también se instituye en ejemplo y guía en sí misma. Interesante, pues, este concepto ya académico de escuela -coincidiendo en este caso con la manera- en cuanto modelo a seguir -en dialéctica con la naturaleza- por parte de los artífices. Esto explica, por otro lado, su vinculación con la metodología teórica o pragmateia, la teoría didáctico-doctrinal encaminada a determinar el "cómo se debe" hacer en pintura.

Por su parte, en la medida en que las escuelas, según se considere desde el punto de vista teórico-crítico, entrañan un juicio de valor y una estimación evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice -pertenecientes a tal o cual escuela, circunstancia ésta que los califica de un modo determinado-, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas). Hay que tener en cuenta que las escuelas, al igual que los modos y las maneras, se nos aparecen definidas jerárquica y cualitativamente según su mejor o peor adecuación a los principios estético-formales y preceptivos de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. A su vez, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a cada una de ellas, también pueden ser consideradas categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística).

A finales del siglo XVIII, F. Martínez recoge, codifica y define en su *Diccionario* (1788, p. 152) el término escuela, pero realizando una curiosa reinterpretación restrictiva de la identificación vasariana entre la *scuola* y la patria. Así, desvinculada absolutamente de cualquier rasgo estético-formal o principio artístico común que identifique y dé unidad a la producción de sus miembros, resume la escuela como el conjunto de los artistas que han hecho célebres una determinado país.

En relación con las distintas escuelas constatadas en los discursos, véanse los conceptos registrados en el campo *subclases*. Para más información acerca de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)

SUBCLASES	ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) escuela de la especulación científica (Car.) escuela del colorido (1b) (Car.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.3 Escuelas pictóricas Definido por : MANERA (3bc) MANERA (3bb) MANERA (3ba) Influye en : MANERA (3a) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/c]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
ACADEMIA (2) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia* Veneciana, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla "borrones de Ticiano", con que se califica sumamente este camino". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416. **1b.:** "Y pues no viene a las manos esta cuestión, será bien hacer verdadero juicio destas pinturas comparándolas con las de los maestros de la Academia* Romana, por este ejemplo [...] Y aunque parece haberme declarado, aplicaré lo dicho al intento que sigo; el Basán, gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles [...] ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia de la historia y pinturas hermosísimas de Rafael? [...] pues para imitar las de Rafael y de los demás de su bando, es menester debujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **tipología terminológica** : latinismo (cultismos léxicos); término artístico de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos** : academia (1): institución didáctico-pedagógica destinada a la formación de los artistas de acuerdo con un sistema educativo reglado y en función de un conjunto de principios teórico-doctrinales de carácter normativo y dogmático, destinados no sólo a la formación, sino también a la educación del gusto y del criterio. Según los contextos geográficos y cronológicos, la academia sumará a su función docente una actividad propiamente teórico-especulativa o filosófica, convirtiéndose en marco para el desarrollo de la teoría sobre el arte; academia (3): espacio o lugar donde se aprende y estudia la pintura de acuerdo con un sistema didáctico reglado y en función de unos principios teórico-doctrinales de carácter normativo y dogmático. **restricción de uso**: uso particular de Pacheco. No hemos constatado el uso del término con este sentido en el discurso de Carducho. **restricción temporal:** tanto Palomino (*Museo Pictórico*..., vol. I, p. 651) como F. Martínez (*Diccionario*, p. 3) definen la academia (de pintura) según su acepción 3, es decir, como espacio o lugar donde se aprende y estudia la pintura de acuerdo con un sistema didáctico reglado.

	indicación de uso: discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.
ESCUELA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela*". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **2b.:** "Los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura, un Berruguete, Becerra, Machuca, el Mudo, mase Pedro, Luis de Vargas, gloria de nuestra patria, después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dejar de sí memoria eterna escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela*, lleno de debujo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **2c.:** "Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela* Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer [...]" CAR/Dia, p. 261. **2d.:** "Este defecto ha padecido la escuela* que siempre se dejó llevar de la especulación científica, mas que de la práctica operativa. Estos comúnmente son llamados grandes dibujadores, y teóricos, y malos coloristas, y poco prácticos". CAR/Dia, p. 189. **2e.:** "De esta falta ha sido imputada la escuela* que siempre se aplicó a la belleza y facilidad del colorido, y tuvo por acertado no dibujar, huyendo del trabajo contemplativo, y acogiéndose con la aceptación al Pintor externo, estrañando y desconociendo al interno: a los tales llaman grandes coloristas, y poco dibujantes, grandes prácticos, y poco teóricos" CAR/Dia, p. 190. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos** : escuela (1): sinónimo de academia (1). (Véase "otros usos terminológicos" en "academia (2)"). **equivalente** : scuola [it.] **restricción temporal:** véase en la *explicación* lo dicho en relación con la definición que F. Martínez da de este término en su *Diccionario* (1788). **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.

escuela de la especulación científica (Car.)

descripción: categoría amplia y un tanto vaga con la que Carducho alude a cierta corriente o sector del ámbito pictórico caracterizado por el desarrollo de un tipo de pintura dibujística e intelectual, exacta y rigurosa en la aplicación de los preceptos, meticulosa y concienzuda en el trabajo especulativo y racional, y de naturaleza más mental que sensorial. Mentalismo e intelectualismo que se canalizan a través del dibujo en cuanto elemento plástico y categoría artística prioritaria, materializándose éste, a su vez, en el perfilamiento de los contornos como valor estético principal. Con todo, el juicio de Carducho es negativo, puesto que el compromiso absoluto con lo mental e intelectual implica una marginación de la práctica manual y del uso y tratamiento del color -que Carducho asocia a dicha práctica -, produciendo una pintura de ejecución desabrida, cruda y torpe.

explicación: por su descripción, pudiera relacionarse con los pintores de la escuela florentina, caracterizados precisamente por este tipo de pintura más dibujística e intelectual; y también con los de la segunda edad [v. Segunda Edad de la Pintura Moderna (Car.)], definidos por su manera seca, perfilada y fatigada, entregados a la especulación científica, a la aplicación exacta y escrupulosa de los preceptos, muchos de ellos de naturaleza matemática, a la corrección objetiva de la mimesis, pero carentes de la hermosura, gracia, elegancia, soltura y desembarazo de la mano adiestrada en la belleza formal del dibujo y en la dulzura del colorido. [Al respecto, véase mala manera (1b) (Car.)].

Por lo que concierne a las categorías estético-formales y críticas as las que se asocia, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3), donde se abordan específicamente. En relación con el concepto general en el que esta noción se inscribe, consúltese el registro escuela (2). Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS ESCUELA (2) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS SM-36.3 Escuelas pictóricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial de actividad : ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : SECO Y TÍMIDO SECO Y ATADO SECO (1) (macro) PERFILADO (LO) (1) Concepto priorizado : BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Concepto relacionado : MALA MANERA (1b) (Car.) Conceptos opuestos : escuela del colorido (1b) (Car.) Conceptos vinculados : DEBUXO (9) Definido por : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.4.2 España

	TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.3/1] CONNOTACIÓN : negativa, descalificativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
escuela de la especulación científica [s.t.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "De que se sigue, que aunque el entendimiento se haya doctrinado por los medios que en su lugar he dicho, si la mano no estuviere cursada y diestra, la pintura que ambos produjeren padecerá en esta parte, y se conocerá la poca experiencia de las manos en lo seco y atado, y en lo mal colorido; si bien descubrirá el entendimiento sus buenos y advertidos conceptos, la precisión de los perfiles ajustados a las buenas proporciones, las prudentes, y bien consideradas acciones y movimientos de las figuras, en los rostros, manos, paños, adornos, y lo demás que se ofreciere hacer: mas, como digo, se verá y conocerá todo ejecutado con modo duro y desagradable, y a mucha costa del operante, como cuando un balbuciente refiere, o enseña alguna buena doctrina. Este defecto ha padecido la Escuela* que siempre se dejó llevar de la especulación científica, más que de la práctica operativa. Estos comúnmente son llamados grandes dibujadores, y teóricos, y malos coloristas, y poco prácticos". CAR/Dia, p. 189. **tipología terminológica** : término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto.

escuela del colorido (1b) (Car.)

descripción: categoría amplia y un tanto vaga con la que Carducho alude a cierto sector o corriente pictórica caracterizada por su compromiso con el color, en cuanto componente plástico predominante, apostando, pues, por sus valores sensoriales y por la cualidad expresiva en sí de la materia cromática, aplicada de manera suelta, vigorosa y rápida.

explicación: el juicio de Carducho es negativo, en cuanto que la prioridad del color supone una marginalidad del dibujo -la categoría artística principal en el sistema teórico-crítico de los *Diálogos*...- y en consecuencia del componente de intelectualidad y especulación que éste implica, factor esencial por el que se define la pintura científica o pintura perfecta [v. pintura practica operativa y científica (Car.) en el ámbito [SM-37], sección 3.3]. Carducho llega a identificarla con la pintura práctica (v. [SM-37], sección 3.3), el tipo de ejercicio pictórico más desprestigiado de los que se sistematizan en los *Diálogos*. Presumiblemente, debe de tratarse de una noción estrechamente vinculada a la Academia veneciana [v. Academia de Venecia], la escuela del colorido por antonomasia, y que se define, entre otros, por estos rasgos, pero tampoco parece constreñirse a ésta ni identificarse con ella. En cualquier caso, la alusión es imprecisa, y no se puede determinar con exactitud su referencia concreta. Probablemente, Carducho esté utilizando el término conscientemente de un modo amplio y genérico, ya que a él lo que le interesa dejar claro no es tanto la definición de la corriente en sí, sino su inoperancia como tal para conseguir la perfección en la pintura.

Por lo que respecta al concepto general en el que esta noción se inscribe, consúltese el registro escuela (2). Para más información acerca de las características conceptuales y terminológicas de este ámbito de especialidad, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS ESCUELA (2) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS SM-36.3 Escuelas pictóricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial de actividad : ITALIA Concepto opuesto de : escuela de la especulación científica (Car.) Concepto priorizado : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Concepto relacionado : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) ACADEMIA DE VENECIA Conceptos vinculados : PINTURA PRÁCTICA (Car.) COLORIDO (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.2 España M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-2.2.1.2.1.2 Mímesis (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.3/j] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
escuela del colorido (1b) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Y cuando la mano fuese bien habituada de la experiencia y uso del manejo de la color material, y el entendimiento estuviese obscuro (si bien se reconocerá en la pintura que hiciere el bello colorido, la gallardía y gentileza de gastar los colores, y la viveza de las cosas) no se esconderá del entendido la poca doctrina y saber en los inadvertidos pensamientos, en los mal entendidos perfiles y proporciones, en la ignorada perspectiva, y no entendidos escorzos en la Anotomía, y en las ideas, afectos, movimientos y fisonomía mal expresados, pues solo allí se manifiesta un concepto común y simple, y un modo general, e indocto, semejante al lenguaraz y verboso, que relata y dice vaciedades, y cosas poco ajustadas. De esta falta ha sido imputada la escuela que siempre se aplicó a la belleza y facilidad del colorido*, y tuvo por acertado no dibujar, huyendo del trabajo contemplativo, y acogiéndose con la aceptación al Pintor externo, extrañando y desconociendo al interno; a los tales llaman grandes coloristas, y poco dibujantes, grandes prácticos, y poco teóricos". CAR/Dia, p. 190. **tipología terminológica** : término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto.

ETÀ (1b) (Vs.)

descripción: véase edad (1b) (Car.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.1 Conceptos temporales artísticos generales TIEMPO (1)
SUBCLASES	ANTICHITÁ PRIMA ETÁ (Vs.) SECONDA ETÁ (Vs.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) TERZA ETÀ (Vs.) VECCHIO (tempo) (Vs.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : EDADES DE LA PINTURA (Car.) EDAD (1b) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.1/c].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ETÀ (1b) [Vs.]	**contexto: 1a.:** "[...] ragionerò di questa cosa generalmente, e piú presto de la qualita de´tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età*, da la rinascita diquesti arti sino al secolo* che noi viviamo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.

etapa de la adumbración (Atenágoras)

descripción: concepto historiográfico que constituye la primera etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación y desarrollo del arte pictórico en cuanto tal. Se define como aquélla en la que, a partir del ejercicio de cubrir con manchas las sombras que proyectan los cuerpos reales sobre una superficie plana, se da inicio al arte de la pintura.

explicación: aunque Pacheco se basa en Plinio para describir el proceso de conformación del arte pictórico, la idea de esta primera etapa está tomada, en realidad de Atenágoras, ya que Plinio inicia dicho proceso con el tipo de pintura que él llama *monogramon*, esto es, una pintura de carácter lineal, producto de la delimitación mediante perfiles de las sombras proyectadas por los cuerpos reales sobre una superficie. Ésta es, precisamente, la etapa que Pacheco va a definir como segunda, estableciendo, por tanto, una fase previa, aún más primitiva y básica por lo que al arte pictórico se refiere, y completando el proceso definido por Plinio con otras fuentes, como corresponde al carácter enciclopédico y compilatorio de su tratado. Así pues, de acuerdo con esta sistematización, lo que se sitúa en el inicio del arte de la pintura no son tanto los perfiles, los contornos, sino la mancha de color en sí.

En otro orden de cosas, podemos considerar estas etapas, así como el propio proceso de constitución pictórica, parte de una historiografía de la pintura, en la medida en que se están definiendo y codificando desde el punto de vista de la reflexión teórica metadisciplinar periodos histórico-artísticos singularizados en sus características formales y técnicas, dentro de un orden secuencial determinado y de un esquema evolutivo progresivo. No obstante, esta sistematización que nos ofrece Pacheco no se desarrolla en marco de la reflexión historiográfica propiamente dicha, sino en el del parangón entre la pintura y escultura que el autor andaluz expone en los primeros capítulos su libro I, y, en consecuencia, como parte de los argumentos a favor de la superioridad jerárquica del arte pictórico, recurriendo en este caso concreto a su prioridad genealógica.

Para más información sobre la antigüedad artística a la que pertenecen estas etapas, consúltense los registros conceptuales Antigüedad (1b) y edades de la pintura antigua (Car.). Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : **a)** "Pero todos concuerdan (dice Plinio) en que fue primeramente imitada de la sombra del hombre. Y es conforme a la opinión de Atenágoras, aunque difiere en los inventores. `La adumbración, dice, inventó Surias, samio, cubriendo o manchando la sombra de un caballo, mirado a la luz del sol´[...]" PAC/Art, cap. I (I), p. 90.

> **F.O.**: argumentación tomada de PLINIO (*Historia Natural*, lib. 35, 15) y ATENÁGORAS (*Legatio por Christianis*, 17, según el texto de MIGNE, *Patrologia Series Graeca*, vol. VI, p. 923).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subetapas de constitución pictórica (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR GRIEGO PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Concepto cronológico posterior : etapa de la pintura linear (Plinio) Concepto priorizado : etapa de la pintura linear (Plinio) Concepto relacionado : GRECIA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Productos artísticos asociados : ADUMBRACIÓN Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/i] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa de la adumbración [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véase el contexto conceptual. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

etapa de la pintura linear (Plinio)

descripción: concepto historiográfico que constituye la segunda etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte pictórico en cuanto tal. Se define como aquélla en la que se introduce la práctica de delimitar mediante perfiles las sombras que proyectan los cuerpos reales sobre una superficie bidimensional.

explicación: aunque Pacheco -al igual que Carducho y otros teóricos- se basa en Plinio para describir el proceso de conformación del arte pictórico, el autor andaluz lleva a cabo una ligera readaptación, estableciendo como segunda la fase que Plinio -y en consecuencia Carducho- considera primera. La idea de una etapa previa a esta lineal está tomada de Atenágoras (*Legatio por Christianis*), la cual se define como la que da inicio al arte de la pintura a partir de la cubrición con manchas de las sombras proyectadas por los objetos reales en una superficie bidimensional [v. etapa de la adumbración (Atenágoras)]. Así pues, Pacheco, en virtud del carácter enciclopédico y compilatorio que asume su tratado, completa el proceso de Plinio con una fase precedente, aún más primitiva y básica por lo que respecta al arte pictórico, y en función de la cual lo que se sitúa realmente en los inicios de este arte no son tanto los perfiles, los contornos, sino la mancha de color en sí.

En otro orden de cosas, podemos considerar estas etapas, así como el propio proceso de constitución pictórica, parte de una historiografía de la pintura, en la medida en que se están definiendo y codificando desde el punto de vista de la reflexión teórica metadisciplinar periodos histórico-artísticos singularizados en sus características formales y técnicas, dentro de un orden secuencial determinado y de un esquema evolutivo progresivo. No obstante, esta sistematización que nos ofrece Pacheco no se desarrolla en marco de la reflexión historiográfica propiamente dicha, sino en el del parangón entre la pintura y escultura que el autor andaluz expone en los primeros capítulos su libro I, y, en consecuencia, como parte de los argumentos a favor de la superioridad jerárquica del arte pictórico, recurriendo en este caso concreto a su prioridad genealógica.

Para más información sobre la antigüedad artística a la que pertenecen estas etapas, consúltense los registros conceptuales Antigüedad (1b) y edades de la pintura antigua (Car.). En lo que concierne a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "La pintura (esto es los perfiles) inventó Cratón, lineando en una blanca tabla la sombra de un hombre y de una mujer, con diferencia y distinción [...]" PAC/Art, cap. II (I), p. 90.

> **F.O.**: traducción de ATENÁGORAS, *Legatio por Christianis*, 17, según el texto de MIGNE, *Patrologia Series Graeca*, vol. VI, p. 923. La aclaración entre paréntesis es un añadido de Pacheco.

b) "La pintura que llama Plinio primera, y podemos (según se ha dicho) llamar segunda, fue la linear; que fue el perfil de la sombra. Debió de ser con algún carbón o lápiz, o cosa semejante, formando el todo de afuera, y fue llamada monogramon". PAC/Art, cap. II (I), p. 91.

> **F.O.**: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

c) "Aristóteles quiere, que en Grecia fuese hallada de Pirro; y aunque son tan varios los pareceres desta verdad, todos concuerdan en el modo que fue circunscribir con un carbon, o otra materia una sombra, que casi siempre de humildes principios, ha sacado el discurso del hombre heroicos fines [...]" CAR/Dia, pp. 110-111.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subetapas de constitución pictórica (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR GRIEGO PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Concepto cronológico anterior : etapa de la adumbración (Atenágoras) Concepto cronológico posterior : etapa de la tercera pintura (Plinio) Concepto priorizado : etapa de la tercera pintura (Plinio) Concepto relacionado : GRECIA (1) Concepto subordinado : etapa de la adumbración (Atenágoras) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Productos artísticos asociados : PINTURA LINEAR MONOGRAMON Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/j] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa de la pintura linear [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véanse los contextos conceptuales. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

etapa de la pintura monochromaton (Plinio)

descripción: concepto historiográfico que constituye la cuarta etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el ejercicio pictórico continúa su desarrollo introduciendo el color plano y monócromo.

explicación: podemos considerar estas etapas, así como el propio proceso de constitución pictórica, parte de una historiografía de la pintura, en la medida en que se están definiendo y codificando desde el punto de vista de la reflexión teórica metadisciplinar periodos histórico-artísticos singularizados en sus características formales y técnicas, dentro de un orden secuencial determinado y de un esquema evolutivo progresivo. No obstante, esta sistematización que nos ofrece Pacheco no se desarrolla en marco de la reflexión historiográfica propiamente dicha, sino en el del parangón entre la pintura y escultura que el autor andaluz expone en los primeros capítulos su libro I, y, en consecuencia, como

parte de los argumentos a favor de la superioridad jerárquica del arte pictórico, recurriendo en este caso concreto a su prioridad genealógica.

Para más información sobre la antigüedad artística a la que pertenecen estas etapas, consúltense los registros conceptuales Antigüedad (1b) y edades de la pintura antigua (Car.). En lo que concierne a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "Y, pasando adelante, digo, que la cuarta invención, fue pintar de solo un color, que debió de ser ya debujada la figura con las dos maneras que habemos dicho, bañarla toda con algún color líquido, a temple, de manera que imitase a la piedra, o bronce (pero sin sombras y manifiestos los perfiles) unas veces con el sinabaris que, según dice Plinio, era la sangre del dragón mezclada con la del elefante, otras de solo blanco, como refiere en otra parte que hacía el famoso Zeusis. A esta pintura llamaron monochromaton (esto es de un solo color) [...]" PAC/Art, cap. II (I), p. 91.

F.O.: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

b) "Comenzaron después con un color, que llamaron Monocromato, invención de Cleofano Corintio; pero él, y otros obraron con tan poca luz del Arte, que admiró Eumano Ateniense, cuando vieron que distinguió al varón de la mujer [...]" CAR/Dia, p. 111.

F.O.: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1ª) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subetapas de constitución pictórica (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR GRIEGO PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Concepto cronológico anterior : etapa de la tercera pintura (Plinio) Concepto cronológico posterior : etapa de la quinta pintura (Plinio) Concepto priorizado : etapa de la quinta pintura (Plinio) Concepto relacionado : GRECIA (1) Concepto subordinado : etapa de la tercera pintura (Plinio) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Productos artísticos asociados : PINTURA MONOCHROMATON Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/l] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa de la pintura monochromaton [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véase el contexto conceptual. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

etapa de la quinta pintura (Plinio)

descripción: concepto historiográfico que constituye la quinta y última etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el arte pictórico llega al final de su desarrollo y formación al introducirse como parte integrante del mismo las variaciones cromáticas y lumínicas.

explicación: podemos considerar estas etapas, así como el propio proceso de constitución pictórica, parte de una historiografía de la pintura, en la medida en que se están definiendo y codificando desde el punto de vista de la reflexión teórica metadisciplinar periodos histórico-artísticos singularizados en sus características formales y técnicas, dentro de un orden secuencial determinado y de un esquema evolutivo progresivo. No obstante, esta sistematización que nos ofrece Pacheco no se desarrolla en marco de la reflexión historiográfica propiamente dicha, sino en el del parangón entre la pintura y escultura que el autor andaluz expone en los primeros capítulos su libro I, y, en consecuencia, como parte de los argumentos a favor de la superioridad jerárquica del arte pictórico, recurriendo en este caso concreto a su prioridad genealógica.

Para más información sobre la antigüedad artística a la que pertenecen estas etapas, consúltense los registros conceptuales Antigüedad (1b) y edades de la pintura antigua (Car.). En lo que concierne a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "Últimamente se fue la misma arte distinguiendo y halló luz y sombras, y los colores se fueron levantando y avivando entre sí, con la diferencia y variedad, y el primero que, según Aratho, los halló fue Cleophanto, Corintho". PAC/Art, cap. 2 (I), p. 91.

F.O.: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

b) "[...] que admiró Eumano Ateniense, cuando vieron que distinguió al varón de la mujer, y puso variedad en otras cosas, a quien siguió y perficionó Zenón Cleoneo, que halló los Escorzos que llamaron Catagraphes; hizo, y distinguió las junturas del cuerpo, y movimientos; y en los paños señaló pliegues, hizo venas, y músculos, hasta entonces no vistos [...]" CAR/Dia, p. 111.

F.O.: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subetapas de constitución pictórica (faceta)

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ANTIGUO (1b) PINTOR GRIEGO Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Concepto cronológico anterior : etapa de la pintura monochromaton (Plinio) Concepto priorizado : NUESTRA EDAD Concepto relacionado : GRECIA (1) Concepto subordinado : etapa de la pintura monochromaton (Plinio) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Productos artísticos asociados : PINTURA QUINTA Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/m] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa de la quinta pintura [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véase el contexto conceptual. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

etapa de la tercera pintura (Plinio)

descripción: concepto historiográfico que constituye la tercera etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el ejercicio pictórico continúa su desarrollo al introducirse la práctica de completar con líneas el interior de las formas ya perfiladas.

explicación: podemos considerar estas etapas, así como el propio proceso de constitución pictórica, parte de una historiografía de la pintura, en la medida en que se están definiendo y codificando desde el punto de vista de la reflexión teórica metadisciplinar periodos histórico-artísticos singularizados en sus características formales y técnicas, dentro de un orden secuencial determinado y de un esquema evolutivo progresivo. No obstante, la sistematización que nos ofrece Pacheco no se desarrolla en marco de la reflexión historiográfica propiamente dicha, sino en el del parangón entre la pintura y escultura que el autor andaluz expone en los primeros capítulos su libro I, y, en consecuencia, como parte de los argumentos a favor de la superioridad jerárquica del arte pictórico, recurriendo en este caso concreto a su prioridad genealógica.

Para más información sobre la antigüedad artística a la que pertenecen estas etapas, consúltense los registros conceptuales Antigüedad (1b) y edades de la pintura antigua (Car.). En lo que concierne a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: : **a)** "La tercera, yendo en mayor aumento, fue formar otras líneas dentro de

los perfiles, determinando las partes del cuerpo humano. La cual invención ejercitaron los primeros. Ardices Corintho y Telaphanes de Sicyon. Este género de pintura vio Pablo de Céspedes en Roma [...]" PAC/Art, cap. II (I), p. 91.

F.O.: informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

b) "A estos perfiles exteriores, no faltó quien se atreviese a delinear los interiores y con la observación y experiencia, poco a poco se fueron adelantando [...] pero pintaron sin colores, sólo con líneas, que a mi parecer serían como son hoy las estampas, o dibujos". CAR/Dia, p. 111.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subetapas de constitución pictórica (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR GRIEGO PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Concepto cronológico anterior : etapa de la pintura linear (Plinio) Concepto cronológico posterior : etapa de la pintura monochromaton (Plinio) Concepto priorizado : etapa de la pintura monochromaton (Plinio) Concepto relacionado : GRECIA (1) Concepto subordinado : etapa de la pintura linear (Plinio) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Productos artísticos asociados : TERCERA PINTURA Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/k] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa de la tercera pintura [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véase el contexto conceptual. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

etapa mítico-religiosa (s.t.)

descripción: concepto teórico de connotaciones mítico-legendarias y uso historiográfico que constituye la etapa del origen, descubrimiento e invención de la pintura, atribuyendo dicho origen e invención a fuerzas de carácter mágico, religioso o divino.

explicación: de acuerdo con la costumbre de la literatura artística al uso, en los discursos analizados, esta etapa primigenia del devenir pictórico-artístico se construye a partir de las diversas leyendas y fábulas, ya tópicas en la teoría de las artes, en las que se mezclan las referencias legendarias y religiosas, así como las fuentes bíblicas, manteniéndose el esquema mítico de la asociación pintura-religión, tal y como venía ya planteado en Alberti, Vasari y Lomazzo -además de otras fuentes secundarias-. No falta, pues, tampoco la alusión al mito del *Deus Artífex*, o *Deus Pictor* en este caso concreto, que, en una clara labor legitimadora y encomiástica, hace de Dios el primer artífice y el primer pintor [v. contextos c) y d)].

Con todo, resulta interesante comprobar cómo Carducho y Pacheco -éste último explícitamente [v. contexto e) y f)]- se muestran escépticos por lo que respecta a este tipo de argumentos, y prefieren acogerse a las fuentes de autoridad más consistentes y verídicas. En el discurso de Pacheco, sobre todo, desempeña una función importante en el parangón que éste lleva a cabo entre la pintura y la escultura, al constituirse en uno de los argumentos a favor de la superioridad de la pintura, en virtud de su prioridad genealógica y, por tanto, de su mayor antigüedad.

Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "Porque pienso yo quien atentamente quisiere considerar, juzgará haber sido el principio de aquesta arte la misma naturaleza, y el ejemplar o modelo la bellísima fábrica del mundo, y el maestro aquella primera luz infundida por gracia singular en nuestro entendimiento. Lo cual hace al hombre no sólo superior a los otros animales, mas semejante al mismo Dios [...] cuanto más se puede y debe pensar, que los primeros hombres, cuanto estaban menos lejos de su principio, tanto eran más perfectos y de más aventajados ingenios. Y que éstos por sí mesmos, teniendo a la naturaleza por guía, por maestro al entendimiento, por ejemplo el hermoso modelo del mundo, hayan sacado a luz esta nobilísima arte y de pequeño principio conducídola finalmente a perfección". PAC/Art, cap. II (I), p. 92.

F.O.: argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), p. 97-99.

b) "[...] dos excelentes autoridades de San Epifanio lo serán, para dar fin a este capítulo gloriosamente, pues tratando del principio de la idolatría dice: `Phaleg engendró a Ragau, y Ragau a Sarug; en cuyo tiempo comenzó entre los hombres la idolatría, no en las estatuas y escultura de piedra, madera, plata y oro de otra materia, mas sólo por imágenes de colores [...] Y en otro lugar: `en los tiempos de Sarug comenzó el error de la idolatría, poniendo imágenes de hombres a quien imitaban y pretendía hacer dioses, pintándolas de colores al principio [...] ¿Podíanse por ventura desear lugares que con más autoridad y claridad declarasen la antigüedad de la pintura que estos de este doctísimo y antiguo santo?; a mi ver, no por cierto; pues, según la cuenta de Josepho, nació Thare, padre de Abraham, doscientos y veinte y dos años después del diluvio, si engendró a Abraham, siendo de setenta años [...] De manera que, desde el tiempo de Sarug, en que fue la pintura, hasta el de Thare su nieto que dio principio a la escultura [...]" PAC/Art, cap. 2 (I), pp. 92-93.

c) "[...] porque claro es que en los cinco días antes de la creación del hombre, con una sencilla muestra de su voluntad, hizo Dios el cielo, la tierra, las aguas, y todas las demás cosas: adornando el cielo de sol, luna y estrellas, la tierra de yerbas y flores, los árboles de hojas y fruto [...] en que parece que vemos más vivamente representada la pintura; porque mediante la variedad de los colores se dividen las cosas entre sí. Y no habrá quien no confiese aquí al Criador que da mayores muestras de pintor en esta grande obra, pues si todas estas cosas criadas fueran de solo un color, no tuvieran el agrado y perfeción que muestran, con la variedad y distinción de tantos colores". PAC/Art, cap. 2 (I), pp. 87-88.

d) "Comenzaré de aquí, Pintor del mundo, / que del confuso caos tenebroso / sacaste en el primero y el segundo / hasta el último día del reposo / a luz, la faz alegre del profundo, / y el celestial asiento luminoso, / con tanto resplandor y hermosura, / de varia y perfectísima pintura". PAC/Art, cap. 2 (I), p. 88.

> **F.O.**: CÉSPEDES, *Poema de la Pintura* (1604). (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 325-325).

e) "Mas ni los escultores ni pintores es justo se valgan de la formación de Adán para probar la antigüedad de sus artes, pues si fue aquella la primera escultura, fue también pintura como he dicho, porque han de hacer distinción desta obra que Dios hizo como Criador, y de la naturaleza y del arte. Pues según ha dicho la definición en el capitulo pasado, la pintura es arte que imita con líneas y colores. Pero dejando esto aparte, traído par satisfacer a los que tan de atrás quieren ennoblecer su arte, digamos lo que hace a nuestro propósito, tomando la antigüedad de las artes desde que las ejercitaron hombres, que es más conforme a nuestro intento". PAC/Art, cap. 2 (I), p. 89.

f) "Y dejando varias opiniones digo, que dando crédito a los Hebreos podemos decir, que Enos, hijo de Seth, dio principio a este Arte, como consta del suplemento de las Coronicas, porque formó ciertas imágines para atraer al pueblo a que reverenciasen y honrasen a un solo Dios [...] Mas tiénese por más verosímil que se debe esta ingeniosa invención a Nino Rey de los Asirios, que habiendo celebrado las obsequias de su padre Belo, hizo en el año de la creación de 1937 una estatua de su retrato para su consuelo [...] Otros quieren que sea Prometeo hijo de Iaphet, como lo cuenta S. Agustín en el lib. 18 de la Ciudad de Dios, y Eusebio afirma haber sido de grande estimación entre los de Arcadia [...] Trimegisto antiguo escriptor, quiere que la Pintura naciese con la Religión, materia es toda bien dificultosa en el ajustar el tiempo, y a donde se comenzó, y quienes fueron los primeros, y así lo dudó Polidoro Virgilio Y Plinio [...]" CAR/Dia, pp. 107-110.

> **F.O.**: para construir este párrafo, Carducho se vale de distintas fuentes, como son las de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 167; LOMAZZO, *Trattato* (1585), vol. II, p. 19; Y S. AGUSTÍN, *De Civitae Dei*, lib. XV.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1a) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.1 Teoría orientada a la jerarquización de las artes. Parangón (2) T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/b] CONNOTACIÓN : positiva; connotaciones mítico-religiosas.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
etapa mítico-religiosa [s.t.]	**contexto:** sin término específico. Véanse los contextos conceptuales. **tipología terminológica** : término del autor (vacío terminológico).

MENU SALIR

FACILIDAD (1b) (Pac.)

descripción: facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz. Implica, además de una cierta dosis de talento natural, perspicacia y agudeza de ingenio, destreza manual y rapidez, tanto de ideación como de ejecución [v. presteza (1b) (Pac.)].

explicación: en el discurso teórico-crítico de Vasari, la *facilità*, además de ser la capacidad que posee el artífice para conferir a sus obras una cierta gracia y elegancia natural, no afectada (v. Blunt (1940), pp. 108-109; Méndez y Montijano (1998), pp. 37 y 160 y Montijano (2000), p. 295), significa también el dominio técnico y la aptitud que éste tiene para ejecutar una obra en poco tiempo -capacidad a la que también denomina *prontezza* (v. Blunt (1940), pp. 108109; Barasch (1985), p. 186)-, por lo que, en cuanto categoría calificativo-crítica, funciona como equivalente de virtuosismo y maestría, valores que se mantienen en el discurso del *Arte de la Pintura* de F. Pacheco. Pero en el contexto 1a, la facilidad no significa únicamente la posesión de dominio técnico, sino también y sobre todo el ingenio y la capacidad intelectual que permiten al artífice actuar con lucidez y sagacidad, con prontitud y presteza, en la resolución de los problemas de composición, disposición o invención [v. presteza (1b)(Pac.); ingenio (2)]. Esta facilidad hace referencia, pues, tanto a la destreza de la mano, que define el virtuosismo del artista, como a las capacidades de su ingenio y mente, que definen su genialidad y lucidez (*facilidad de ingenio* [contexto 1a]). En cualquier caso, y dependiendo del contexto, el autor resaltará uno u otro de los valores implícitos en esta noción que se nos presente ambivalente (intelectivo-manual).

Podemos constatar, asimismo, que aunque se trata de una facultad que implica un cierto grado de talento natural [v. talento], también es susceptible de adquirirse y, sobre todo, requiere de formación y desarrollo mediante la práctica y el estudio [v. contexto 1a], lo cual, además de canalizar dicha facilidad de una manera adecuada, concuerda con la idea propugnada por nuestros autores -de claras resonancias manieristas-, de que, sin obviar sus aptitudes naturales, las cualidades del buen pintor derivan, fundamentalmente, de su instrucción, educación y formación en la profesión pictórica, dentro de un contexto ideológico marcado por la pretensión de conferir a la enseñanza artística una reglamentación y una normativización de índole académica y academicista. En relación con esta mediatización doctrinal y estético-formal de la actividad artística, consúltense también los registros arte (5), juicio (1b), caudal (2a) (met.), elección (1a) y elección (1b).

Con todo, constituye una facultad y una categoría crítica que, aunque valorada genéricamente de manera positiva, su estimación se realiza en función del tipo de obra artística sobre la que se esté trabajando. Tal y como se puede comprobar en el contexto 1a, es una cualidad apreciada fundamentalmente para la realización y ejecución de las obras efímeras, que por su propia naturaleza necesitan de esta capacidad de resolución [v. resolución (1)], prontitud y clarividencia mental; en otras, en cambio, se impone el estudio detallado y la reflexión cuidadosa.

La facilidad, debido en cierto modo a ese carácter ambivalente que la define, experimenta a lo largo de los discursos desviaciones semánticas o confluencias con otras nociones, que van matizando y reconfigurando este sentido que acabamos de exponer. El problema de ambigüedad y de equivocidad interpretativa que esta circunstancia genera para el historiador del arte se incrementa habida cuenta que se mantiene el término facilidad para su designación en todos los casos; es más, podríamos decir incluso que en ciertos contextos los propios autores se desenvuelven ambiguamente, mezclando rasgos de unos y otros conceptos. Como parte de esta problemática de ambigüedad terminológica y conceptual, tenemos que considerar también la noción y el término presteza -o prontitud-, empleado a veces como sinónimo de facilidad, con el que suele coocurrir en el discurso, aunque en puridad no exista tal identidad semántica.

En lo que concierne a la presteza, ésta se nos presenta como la capacidad que posee el artífice para actuar de una manera rápida y veloz, por lo que es necesaria para la facilidad (1b) según la hemos descrito: tener facilidad implica tener también presteza, de ahí que, como consecuencia de esta clara vinculación semántica, en ocasiones dichos términos se utilicen indistintamente [v. contextos terminológicos en presteza (1b) (Pac.), especialmente el 2b]. Podría decirse, pues, que la facilidad (1b) es un concepto más amplio, mientras que la presteza sería un concepto más circunscrito a la capacidad de rapidez propiamente dicha, constituyendo por tanto uno de los componentes de la facilidad (1b). Pese a que en la mayoría de los casos dicha presteza se utilice como una de las cualidades que califican positivamente el ingenio y las capacidades ideativas de los artistas, lo que se valora es, precisamente, la rapidez y agilidad mental. Además, se puede actuar rápida y velozmente, pero mal, mientras que la facilidad es siempre una cualidad positiva. En relación con estas distinciones conceptuales, consúltese también el registro presteza (1b) (Pac.).

Otra de las distinciones que debemos hacer al respecto es en relación con la facilidad (2a), que podemos definir, según se nos aparece en los textos, como aquella capacidad que posee el artista para atribuir a sus obras una cierta cualidad estética, una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente a la ligereza y desenvoltura de la ejecución, por medio de la cual le otorga gracilidad y donaire, y al atractivo visual del colorido; en consecuencia, un significado próximo al de la *facilità* vasariana, según hemos dicho en líneas anteriores. Ciertamente, este tipo de facilidad -al igual que la facilidad (1b)- implica soltura y desembarazo a la hora llevar a efecto la ejecución, una soltura que en este caso se identifica visual y materialmente con el tipo de pincelada ligera, ágil y colorista característica de la pintura que llegaba entonces desde Venecia, pero la diferencia se nos revela clara si atendemos a un dato: si bien la facilidad (1b) implica presteza (1b) y resolución (1), siendo una de las categorías calificativo-críticas que evalúan fundamentalmente la capacidad intelectual y el ingenio de los artífices; por el contrario, la facilidad (2a) no implica la necesidad de una rapidez efectiva de concepción o de ejecución, y se vincula, más que a la inteligencia del ingenio, a ese conjunto de capacidades estético-expresivas o sensitivas, generalmente innatas, por las que el artista otorga a sus obras cierta gracia y elegancia, con desenvoltura y sin afectar esfuerzo además. La facilidad de ejecución, en este caso, no se refiere tanto a la rapidez resolutiva implicada en el concepto de presteza (1b) -que, según hemos dicho, es uno de los componentes de la facilidad (1b)-, como a los valores estéticos y expresivos de ligereza, gracilidad y desembarazo. No obstante, y significativamente, la evolución posterior tenderá a la fusión de estas dos categorías, facilitada, sin duda, por el empleo del mismo término. Al respecto, consúltese el registro conceptual facilidad (2a) y los contextos terminológicos seleccionados.

No resulta, sin embargo, tan clara la diferencia en contexto cuando se trata de distinguir esta facilidad (2a) de otro tipo de facilidad, la que hemos codificado como (2b) -o presteza (1c) o valentía (2)-, que es cuando dicha habilidad se refiere únicamente a la capacidad para llevar a efecto una ejecución, presta, suelta y ágil, asociada por tanto a ese sistema venecianista de pinceladas cortas y ligeras. La facilidad (2a) implica la facilidad (2b), pero no necesariamente al contrario, aunque por lo que respecta al tipo de ejecución, el resultado sea similar desde el punto de vista visual y formal. En relación con esta cuestión, consúltense los registros conceptuales facilidad (2a) y facilidad (2b). Pero, asimismo -y esto es lo que nos interesa por lo que concierne a este registro-, tampoco se debe confundir esta facilidad (2b) con la rapidez resolutiva del tipo de ejecución asociada a la facilidad (1b), que sólo implica eso, habilidad para llevar a cabo la ejecución prestamente, y no un tipo de pinceladas o de trazos gestuales determinados.

Pues bien, en relación con esta presteza de ejecución que implica la facilidad (1b), y también en conexión con la presteza, aunque cualitativamente distinta, que implica la facilidad (2b), nuestros teóricos advierten y denuncian lo que ellos entienden como una tergiversación intencionada de estas nociones; tergiversación a la que cierto sector del ámbito pictórico recurre apoyándose precisamente en esta contigüidad semántica e identidad terminológica. El concepto, entonces, se reviste en los discursos analizados de claras connotaciones negativas. Para Pacheco y para Carducho, lo que algunos llaman facilidad o presteza, amparándose, sobre todo, en la semejanza de su ejecución y de su resultado visual con el modo de pinceladas sueltas y rápidas de la pintura colorista veneciana, no es más que la justificación engañosa de quien quiere producir mucho y rápido, pero sin atender al estudio, diligencia y trabajo que toda obra pictórica en cuanto que ejercicio del intelecto y de la especulación requiere, además de funcionar como artificio que oculta la ausencia del dibujo y el desconocimiento de la preceptiva que permiten la construcción cierta y correcta de la imagen representativa. Esto es lo que hemos codificado como facilidad (2c). En relación con este aspecto y sus implicaciones, consúltese, pues, dicho registro conceptual y también el registro pintura a borrón (1) (macroconcepto).

Por lo que respecta a su proyección en el objeto artístico propiamente dicho, no hemos constatado el uso de este concepto como categoría calificativa o crítica de las imágenes pictóricas; el juicio admirativo deviene del propio proceso de resolución, mental y material, que lleva a cabo el artífice.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : FACILIDAD (4b) Concepto equivalente : FACILITÁ (1a) (Arm.) Concepto priorizado : DILIGENCIA (1) (Pac.) ARTE (5) PRUDENCIA (2) Conceptos vinculados : PRESTEZA (1b) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) DESTREZA (1b) INGENIO (2) Destreza para : OBRAS EFÍMERAS Destreza requerida : DILIGENCIA (1) (Pac.) PRÁCTICA (2b) JUICIO (1b) ARTE (5) Efecto de : TALENTO (1) ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura Poseída por : BUEN PINTOR Potencia asociada : INGENIO (3) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística Vinculaciones conceptuales : MAESTRÍA (1) vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/m] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva, aunque condicionada al tipo de obra NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FACILIDAD (1b) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y esto, práctica y expedidamente, con destreza y facilidad* [...]". PAC/Art, cap. 12 (I), pp. 272. **2b.:** "Aquí vale la destreza y facilidad* dicha como también le valió a Maese Pedro Campaña, caminado a Roma, en Bolonia, a la coronación del emperador Carlos V el año de 1530, que siendo mancebo de veintisiete años y extranjero, descubrió la facilidad* y bizarría de su ingenio en un arco triunfal que le cupo en suerte, siendo admirado y envidiado de los italianos. [...] Gerónimo Fernández, nuestro arquitecto y escultor famoso, vimos, que en todas las dificultades de artífices que se ofrecían, así de arquitectura como de escultura y pintura, con un lápiz de que siempre andaba prevenido) hacía facilísima demostración de la verdad de lo que se trataba , allanando y difiniendo las dudas y dificultades con gran prontitud, que es una singular ventaja [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), pp. 272-273. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*facilità*] para la designación de los conceptos específicos artístico. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **expresiones frecuentes y significativas**: "facilidad de ingenio". **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ("tener facilidad"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: relativa. En determinadas circunstancias, constituye un término calificativo y positivo. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación* del concepto. **otros usos terminológicos** : facilidad (1a): sinónimo de destreza (1a), término con el que se alude genéricamente a las capacidades y habilidades -mentales o manuales- que poseen los artífices para la realización de las imágenes pictóricas; facilidad (1c): sinónimo de destreza (1b), específicamente, la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a efecto la ejecución material de sus obras; facilidad (2a): capacidad que posee el artífice para conferir a sus imágenes artísticas una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución; facilidad (2b): destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; facilidad (2c): en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena y el interés lucrativo del que quiere producir mucho en poco tiempo; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b);

	facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b). **equivalente** : *facilità* [it.] **restricción temporal:** véase en el registro conceptual facilidad (2a) el sentido que asume este término en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 178). **indicación de uso:** en el discurso de Carducho no hemos constatado el uso del término facilidad con este sentido. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico o metodológico; discurso laudatorio.
PRESTEZA (1a) [Pac]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véanse los contextos terminológicos registrados en presteza (1b), especialmente el 2b. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos** : presteza (1b): capacidad que posee el artífice para llevar a cabo con rapidez el ejercicio pictórico en sus dos vertientes, especulativa y material; presteza (2a): sinónimo de facilidad (2b), destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; presteza (2b): sinónimo de facilidad (2c), en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo y el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena; presteza (3): el sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas; presteza (4) ("lo prestamente colorido"): sinónimo de facilidad (3b), categoría estético-formal y crítica que se atribuye a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por la desenvoltura, gracilidad y ligereza con que ha sido ejecutado el colorido, asociada al modo veneciano de pinceladas cortas, ágiles y sueltas. Relacionada, por tanto, con, la presteza (2a); presteza (5) -o presto (1)-: sinónimo de facilidad (4b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (1a); presteza (6) (tener): sinónimo de facilidad (5b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (2a). **indicación de uso:** en el discurso de Carducho no hemos constado el uso del término presteza ni de su sinónimo prontitud. **comentario:** por lo que respecta al resto de la información terminológica, véase FACILIDAD (1b). **remisión:** véanse otros sinónimos, equivalentes y variantes en: PRESTEZA (1b) (Pac.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
FACILITÀ (1a)	**contexto: I.a.**"Ma il modo di Michel Angelo cosí a gli altri difficile a lui fù molto agevole, quantunque; e novo per le artifitiose attitudini che si mostra delle figure, si come dall´ottimo suo rilievo tutte imitate, della *facilità** del quale io ne vidi una volta in Roma mirabil prova [...] il qual disegno, per quanto io conosceva all´hora, mi parve cosí ben lineato, ombrato, e finito, che passava ogni uso di minio, e era un stupor grande a quelli che ciò habveno veduto fare in cosí poco tempo, che altri vi havrebbe giudicato dentro la fatica di un mese: si che si può fare da questo giuditio quanto egli doveva essere facile in far le su Inventioni". ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), pp. 75-76.

FACILIDAD (2a)

descripción: facultad pictórico-artística por la que el artífice es capaz de conferir a sus obras una cierta cualidad estética, una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución. Haciendo uso de dicha capacidad, el artífice logra ocultar los signos excesivamente evidentes del esfuerzo y del trabajo que implica la elaboración de las imágenes pictóricas, liberándolas, así, de cualquier impresión de ejecución esforzada y escrupulosa, sequedad, rigidez o crudeza

explicación: en realidad, lo que encontramos en este concepto es una fusión de ideas: por una parte, la *facilità* de Vasari -ampliamente aceptada ya por la teoría crítica precedente-, que se define como una manera de obrar -propia de la maniera moderna- caracterizada por una estudiada despreocupación mediante la que se otorga a las imágenes una elegancia natural sin afectación. (V. Montijano (2001), p. 311). Por otra, esta facilidad, que también se asocia a los rasgos de desenvoltura, desembarazo y soltura de ejecución -a partir de la cual se otorga a la obra una suerte de ligereza y gracilidad natural [v. facilidad (2b)]-, se relaciona inevitablemente con ese tipo de ejecución suelta, de pincelada ligera y potenciación de los valores cromático-sensoriales que se difundía desde Venecia [v. contextos b) y 1d], apoyada teóricamente por los juicios críticos de los propios autores venecianos, especialmente los de Dolce, al que Pacheco sigue casi al pie de la letra y con auténtica convicción en muchas partes de su discurso, en las que, con sorprendente modernidad de juicio crítico, apuesta por el colorido.

Ahora bien, en cuanto que cualidad de los artífices y categoría de calificación crítica, los discursos nos revelan que nos encontramos ante un concepto ambivalente. Por una parte, se valora positivamente; según nos muestran los contextos 1a -especialmente- y 1c, nuestros teóricos entienden que resulta conveniente ocultar a los ojos del espectador el trabajo y el esfuerzo que conlleva la elaboración de las imágenes pictóricas, recurriendo sobre todo a los valores sensoriales y expresivos del colorido, que matizan la sequedad de lo excesivamente estudiado y que causan más delectación visual [v. contexto a)]. Una obra en la que el esfuerzo, trabajo, estudio y diligencia queden demasiado evidentes acusará una devaluación de sus cualidades estético-expresivas, asociándose a una manera seca, cruda y sin gracia [v. modo duro y desagradable (Car.) y mala manera (1b) (Car.)].

Por otra parte, sin embargo, el criterio se relativiza. La prioridad teórica, estética y práctica que se le concede al dibujo -más intensamente en Carducho- subordina la expresión de esta facilidad, asociada claramente al colorido, a los valores sensoriales y al tipo de acabado suelto y pastoso característico de la pintura veneciana -es decir, el denominado modo a borrón-, a la existencia de un estudio previo apoyado en la disquisición intelectual y racional que se canaliza materialmente a través de dicho dibujo [v. contexto 1b]. Por lo que concierne al ámbito de las facultades y destrezas que se valoran y califican en los artífices, esta circunstancia nos interesa en la medida en que nos revela ciertas características del sistema valorativo que rige el discurso crítico; así, si bien las cualidades expresivas y sensoriales, asociadas al deleite visual que proporciona la materia del colorido, son apreciadas y valoradas -con especial relevancia en Pacheco-, prevalece como criterio de enjuiciamiento crítico la racionalidad correctora e idealizante, la aplicación de los preceptos teórico-científicos y el ejercicio reflexivo y especulativo.

Por otro lado, nuestros teóricos advierten de la práctica "engañosa" empleada por algunos artífices menos dotados que, haciendo uso de esa soltura y rapidez de ejecución asociada a esta facilidad, ocultan la ausencia de un estudio previo, la falta de dibujo y la carencia de un auténtico conocimiento de la preceptiva artística, que es la que garantiza la condición de producto intelectual y científico de la pintura y la corrección objetiva y cierta de su resultado final [v. contextos b), 1b, 1c y 1e]. De hecho, tanto Carducho como Pacheco asocian esta forma de actuación al tipo de pintura que se ejercita sólo de práctica, por oposición a la pintura científica. [Sobre estas ideas, consúltense el registro conceptual arte (5) y las nociones pintura práctica (Car.), pintura práctica regular y científica (Car.), manera de obrar científicamente (Pac.) y manera de obrar casualmente (Pac.) en el ámbito [SM-37] (sección 3.3)].

Pues bien, esta práctica, que algunos -llamándola también *facilidad* y *destreza* [v. contexto 1e]- reivindican como una de las destrezas que posee el artífice por lo que tiene de desenvoltura y agilidad en la ejecución, amparándose para su legitimación en la similitud -visual y material- que guarda con el modo de ejecución de pinceladas sueltas, cortas y ligeras de la pintura colorista veneciana [v. contexto 1d], constituye uno de los rasgos de la práctica artística más violentamente denostados por F. Pacheco y también por Carducho, en la medida en que subvierte los criterios metodológicos y estético-formales de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)] y redunda en una desestimación general

de los artífices y de sus obras [v. contextos b), 1d y 1e]. Nos interesa destacar en este sentido cómo Pacheco especialmente intenta deshacer una especie de ambigüedad conceptual y terminológica instalada en el ámbito de la pintura, fruto de lo que él entiende como una tergiversación intencionada y tendenciosa, y que viene ocasionada por el empleo de una misma designación -facilidad y presteza- para aludir a aspectos que, a su juicio, nada tienen que ver. Así, se afana en dejar claro que una cosa es la facilidad (2a), tal y como ha quedado definida en la descripción, y otra esa aparente facilidad o *inconsiderada destreza*, como él mismo la denomina -y que nosotros hemos codificado como facilidad (2c)-, que no constituye más que un engaño visual, una suerte de enmascaramiento de la falta de una auténtica competencia y capacidad, y la justificación vana de los que se decantan por la ociosidad, el oportunismo económico y el interés lucrativo [v. contextos 1d, 1e y 1f]. En relación con este aspecto, consúltense también los registros conceptuales facilidad (4) y pintura a borrón (1) (macroconcepto).

Por su parte, y aunque los contextos a veces resulten ambiguos al respecto, sería conveniente establecer una ligera matización entre este tipo de facilidad (2a) y la facilidad (2b) -o presteza (1c)-, que es cuando dicha habilidad se refiere únicamente a la capacidad para llevar a efecto una ejecución, presta, ligera y ágil, de acuerdo con ese sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas. La facilidad (2a), pues, implica la facilidad (2b), según la fusión de ideas antes mencionada, de ahí que en contexto sea difícil llevar a cabo su disociación [v. contextos 1c, 1d y 1f], pero no necesariamente al contrario; de hecho, y no por casualidad, Vasari utiliza dos términos diferentes para referirse a estos aspectos: *facilità* y prontezza (v. Montijano (2001), p. 311). Como se puede comprobar en los contextos 1a y 1f, esta facilidad implica, además de esta desenvoltura y agilidad de ejecución, una suerte de intuición estética y capacidad sensitivo-expresiva para conferir dicha gracia a las imágenes coloridas, no circunscrita por tanto únicamente a la presteza de ejecución. Por eso, pese a que este tipo de facilidad comporta un alto grado de destreza manual y, de hecho, en numerosos contextos es esto precisamente lo que se estima y valora, hemos optado por clasificarla en esta subcategoría, y no en la dedicada específicamente a las destrezas empírico-manuales.

Además, debemos diferenciar esta facilidad de la facilidad (1b), por la que se alude a la rapidez y agudeza de ingenio, a la capacidad intelectiva y manual que posee el artífice para abordar en poco tiempo y lúcidamente cualquier planteamiento pictórico-artístico. No obstante, puesto que esta facilidad también implica la correspondiente presteza manual para ejecutar las obras con rapidez, en algunos contextos encontramos que los propios autores se desenvuelven en una cierta ambigüedad conceptual, propiciada en buena medida por el uso de un mismo término [v. contexto 1f]. Con todo, la distinción conceptual se nos revela clara si atendemos a un dato: la facilidad (1b) implica presteza (1b) y resolución (1), siendo una de las categorías calificativo-críticas que evalúan, fundamentalmente, la capacidad intelectual y de ingenio de los artífices; por el contrario, esta facilidad (2a) no implica la necesidad de una rapidez efectiva de concepción o de ejecución, y se vincula, más que a la inteligencia del ingenio, a ese conjunto de capacidades estético-expresivas o sensitivas, por las que el artista, dotado de intuición estética, confiere a sus obras cierta gracia y elegancia, ayudado de una destreza manual que es capaz de desenvolverse con desembarazo y soltura, sin afectar esfuerzo. Añadamos, asimismo, que la rapidez de ejecución, que en cuanto concepto ambivalente también se relaciona con la facilidad (1b), es cualitativamente diferente de este tipo de presteza atribuido a la facilidad (2a), ya que en el primer caso, sólo implica eso, habilidad para ejecutar rápidamente una idea previamente concebida, pero no necesariamente un tipo de pinceladas o de trazos gestuales determinados, de carácter claramente expresivo, como sí parece implicar el segundo caso.

No obstante, la evolución posterior tenderá a la fusión de estas dos categorías, facilitada por el empleo de la misma designación. Así, por ejemplo, F. Martínez define en su *Diccionario* (1788, p. 178) la voz facilidad como sigue: "Una pintura hecha con facilidad es tanto más estimada, quanto es más sabio y consumado el Autor cuya es: porque a la verdad, disgusta el ver mucho trabajo e incomodidad, particularmente en las Artes de placer; porque esta vista incómoda, altera el gusto que las Artes se proponen dar a los espectadores. Hay una cierta facilidad que se puede mirar como una prontitud del ingenio y de la mano, para concebir y ejecutar casi a un tiempo, siempre se engañan cuando se dejan llevar de la actividad que nace de un temperamento fogoso [...]". Una fusión que, según J. M. Montijano (2001, p. 311), también aparece ya en el *Vocabolario* (1681) de F. Baldinucci cuando define la *prestezza*.

Por su parte, y como ocurre con otras facultades consideradas en este ámbito semántico, también esta facultad se transfiere al objeto artístico, reconfigurándose en una de las categorías estético-formales que califican y evalúan positivamente las imágenes a las que se aplican en los discursos de enjuiciamiento crítico. En relación con este aspecto, consúltese facilidad (3a) en el ámbito semántico-nocional [TE-12]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "En el Claustro están pintadas al fresco, de Andrea del Sarto, algunas historias de san Filipo, Religioso de aquella santísima Religión, con grandísima diligencia, y propiedad conducidas, aunque con aquel modo seco, y perfilado, con que obró antes que viese las obras de Micaelángel [...] que está pintado consecutivamente pues Alesio Baldo, con particular atención devotamente, si bien debajo de la manera seca y fatigada". CAR/Dia, p. 56.

b) "[...] si bien se reconocerá en la pintura que hiciere el bello colorido, la gallardía y gentileza de gustar las colores, y la viveza de las cosas no se esconderá del entendido la poca doctrina y saber en los inadvertidos pensamientos, en los mal entendidos perfiles y proporciones, en la ignorada perspectiva, y no entendidos escorzos en la Anotomía, y en las ideas, afectos, movimientos y fisonomía mal expresados, pues solo allí se manifiesta un concepto común y simple, y un modo general, e indocto, semejante al lenguaraz y verboso, que relata y dice vaciedades, y cosas poco ajustadas. De esta falta ha sido imputada la escuela que siempre se aplicó a la belleza y facilidad del colorido, y tuvo por acertado no dibujar, huyendo del trabajo contemplativo, y acogiéndose con la aceptación al Pintor externo, extrañando y desconociendo al interno: a los tales llaman grandes coloristas [...]" CAR/Dia, p. 190. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.3 Facultades estético-sensitivas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : FACILIDAD (5a) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : FACILIDAD (3a) Concepto priorizado : ARTE (5) DEBUXO (4) (Pac.) DILIGENCIA (1) (Pac.) Concepto subordinado : FACILIDAD (2c) Conceptos vinculados : FACILIDAD (2b) Destreza para : BUENA MANERA (2) COLORIDO (1) Efecto de : TALENTO (1) Fases relacionadas : EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.3.4 Dolce M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico M-2.3.12 Vasari M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.3/f] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : relativa y ambivalente. NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FACILIDAD (2a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "La veste cambiante, pomposa y larga, con que cubre los pies, significa la variedad que particularmente engrandece a la pintura. Los pies cubiertos dicen que los fundamentos de la pintura, la proporción, la perspectiva, la anatomía, y los principales preceptos del debuxo, se deben encubrir y disimular con la dulzura del colorido. Y así como los oradores tal vez fingen saber hablar sin arte, así parezca en los pintores obrar de modo que muestren el agrado y facilidad*, pero que no se encubra la dificultad a los más inteligentes y doctos [...]" PAC/Art, cap. 5 (I). **F.O.**: RIPA, *Iconología* (1593). (Traducción libre de F. Pacheco). **1b.:** "Los buenos perfiles, que es lo mismo que saber el buen dibujo docta y científicamente; porque en los cuerpos, particularmente en los humanos, es la más importante y delicada, y de mayor estimación: no digo que hacer los medios, y lo de adentro dellos no sea de gran dificultad y excelencia, mas muchos lo han conseguido, o suplido con un buen amasamiento de colores, con gallardía y facilidad*; pero circunscribir, o delinearle de tal suerte, que lo encierre y junta todo, con tal providencia y arte, que no sólo nos enseñe lo que circunscribió [...]" CAR/Dia, p. 552. **1c.:** "Los eruditos y doctos, carecen desta prompta viveza*, y afectuosa propriedad exterior, para ser en todo perfectos; y como queda dicho, si ellos vieran la osadía y facilidad* que hoy vemos en las colores, no dude que con admiración las celebraran, como lo hizo el divino Buonarroti en Roma cuando vio pintar al gran Ticiano; si bien conoció (con lástima grande) la falta del dibujo, y el daño que dello se le seguía [...]" CAR/Dia, p. 201. **1d.:** "Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia (cosa que lamentaba el otro sabio hablando de su tiempo, casi por las mesmas palabras, diciendo: Ahora más se trabaja por la riqueza que por la pintura) que harta autoridad tienen los maestros a quien siguen; y que es valentía pintar mucho y ser largos sin tantas fatigas: y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad*; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **1e.:** "[...] ¿qué dirán a esto los presumidos y flojos? ¿Cómo no se caen muertos oyendo estos ejemplos? ¿Cómo alegan facilidades* y prestezas los enanos, viendo estas diligencias en los gigantes? Bien he visto y conocido que sin pensamiento, sin debuxos ni cartones hacían sus obras a olio y fresco; pero, ¿qué importa?, si no los hemos de seguir ni imitar [...]" PAC/Art, cap.1 (III), pp. 440-441. **1f.:** "[...] o que defecto de la edad que, cansada la vista, no puede durar mucho tiempo en la dulzura de los colores; y esto ha sucedido a algunos grandes maestros que, como supieron ejecutar la arte labrando dulcemente en la juventud, también lo ejecutan en los borrones que dan siendo viejos; y esto no precede de nueva maestría, que no la hay y, si la muestran, es por hacer ostentación de la facilidad*, aunque les cueste trabajo [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*facilità / prestezza*] para la designación de los conceptos específicos artístico. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con color / colorido y con un vocabulario crítico de las imágenes pictóricas de carácter estético-expresivo. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ("tener facilidad"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: relativa. En determinadas circunstancias, constituye un término calificativo y positivo. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación* del concepto.

	otros usos terminológicos : facilidad (1a): sinónimo de destreza (1a), término con el que se alude genéricamente a las capacidades y habilidades -mentales o manuales- que poseen los artífices para la realización de las imágenes pictóricas; facilidad (1b): facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, tanto mental como materialmente; facilidad (1c): sinónimo de destreza (1b), específicamente, la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a efecto la ejecución material de sus obras; facilidad (2b): destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; facilidad (2c): en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena y el interés lucrativo del que quiere producir mucho en poco tiempo; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b); facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b). **equivalente** : *facilità* [it.]; *prestezza* [it.] **restricción temporal:** véase en la *explicación* del concepto lo dicho en relación con la definición que F. Martínez (*Diccionario* (1788), p. 178) nos ofrece de este término. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

FACILIDAD (2b)

descripción: destreza pictórica de carácter empírico-manual por la que se le reconoce al artífice la habilidad para llevar a efecto la ejecución del colorido con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil, relacionándose, pues, con el sistema venecianista de pinceladas cortas y ligeras, mediante el que se potencia los valores cromático-sensoriales de la pintura, al mismo tiempo que se le confiere a la imagen pictórica cualidades estético-expresivas asociadas a la gracilidad, desenvoltura y aparente naturalidad, que eliminan cualquier impresión de trabajo esforzado; asimismo, connota el virtuosismo y el dominio del artífice.

explicación: en relación con la diferencia que existe entre este tipo de destreza y la facultad también denominada en los discursos facilidad o presteza, consúltese el registro conceptual facilidad (1b). Asimismo, este tipo de habilidad que se le reconoce al artífice se encuentra estrechamente ligada a lo que nuestros autores denominan igualmente facilidad, codificada en este tesauro como facilidad (2a), esto es, una noción en la que confluyen los rasgos asociados a la *facilità* de Vasari, caracterizada por una estudiada despreocupación mediante la que se otorga a las imágenes cierta elegancia natural sin

afectación, y esta desenvoltura, desembarazo y soltura de ejecución, que se relaciona inevitablemente con el tipo de pincelada suelta y ligera, potenciadora de los valores cromático-sensoriales, que llega desde Venecia.

Aunque en ocasiones la diferencia no resulta clara en contexto, debido a que la facilidad (2a), según la hemos definido en su registro correspondiente, implica esta facilidad (2b), sin embargo, podemos establecer una distinción entre ambas, puesto que, en puridad, la facilidad (2b) se refiere únicamente a la capacidad para llevar a efecto una ejecución presta, suelta y ágil. En cualquier caso, por lo que concierne a la relación que se establece entre estas dos nociones, sus diferencias y la posición que ocupan en el sistema valorativo de la época, consúltese el registro conceptual facilidad (2a).

Otra de las ambigüedades nocionales y terminológicas en las que participa esta facilidad se relaciona con lo que se ha codificado como facilidad (2c), ambigüedad que, en opinión de Pacheco, es utilizada intencionalmente por cierto sector del ámbito pictórico para justificar y legitimar la validez de cierto tipo de pintura y de práctica pictórica identificada con la denominada *pintura a borrón*. Con todo, y pese a que exista una clara semejanza tanto en lo que respecta a la ejecución como en lo que concierne al resultado visual, Pacheco -y también Carducho- se esfuerzan en dejar claro que los que pintan a borrones, aunque pretendan ostentar facilidad, lo único que realmente hacen es enmascarar la falta de estudio, reflexión y el desconocimiento del dibujo; y que, en consecuencia, una cosa es la pintura ejecutada de esta manera suelta, ligera y desenvuelta, que revela el dominio, la seguridad y la destreza del artífice, y ese otro tipo de pintura, que no supone más que una subversión de los principios de la Buena Manera. En relación con estas cuestiones, consúltense los registros conceptuales facilidad (2c) y pintura a borrón (1) macroconcepto.

Así pues, y por lo que respecta a este tipo de destreza, podemos decir que se mantienen los rasgos positivos que hemos indicado en su descripción -especialmente evidente cuando se alude a Ticiano-, pero mediatizados y matizados por un contexto concreto, en el que, por un lado, la difusión de la *pintura a borrón*, con su ejecución suelta y su concepción predominantemente colorística, asociada, por tanto, a este tipo de destreza, será objeto de polémica y cuestionamiento. Y, por otro, a la extensión de una forma de práctica artística que, amparándose en su equivalencia visual y material con las obras ejecutadas según esta facilidad, y asociándose también al tipo de *pintura a borrón*, oculta la falta de dibujo, conocimiento y trabajo reflexivo.

Por su parte, y como ocurre con otras facultades consideradas en este ámbito semántico, también esta facultad se transfiere al objeto artístico, reconfigurándose en una de las categorías estético-formales que califican y evalúan positivamente las imágenes a las que se aplican en los discursos de enjuiciamiento crítico. En relación con este aspecto, consúltese facilidad (3b) y valentía (3) en el ámbito semántico-nocional [TE-12]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : FACILIDAD (5b) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : VALENTÍA (3) FACILIDAD (3b) Complementario de : ARTE (5) DILIGENCIA (1) (Pac.) Concepto priorizado : PRUDENCIA (2) DEBUXO (4) (Pac.) Conceptos relacionados : MODO DEL BASÁN ACADEMIA DE VENECIA MANERA DE TICIANO Concepto subordinado : FACILIDAD (2c) Conceptos vinculados : PRÁCTICA (2b)

	DESTREZA (1b) Destreza para : MODO DEL BASÁN PINTURA A BORRÓN (2) COLORIDO (1) MANERA SUELTA (Car.) Fases relacionadas : EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional Poseída por : PINTOR VENECIANO BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica Vinculaciones conceptuales : FACILIDAD (2a)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.2/i] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matices. NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FACILIDAD (2b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Los eruditos y doctos, carecen desta prompta viveza*, y afectuosa propriedad exterior, para ser en todo perfectos; y como queda dicho, si ellos vieran la osadía y facilidad* que hoy vemos en las colores, no dude que con admiración las celebraren, como lo hizo el divino Buonarroti en Roma cuando vio pintar al gran Ticiano; si bien conoció (con lástima grande) la falta del dibujo, y el daño que dello se le seguía [...]" CAR/Dia, p. 201. **1b.:** "Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia (cosa que lamentaba el otro sabio hablando de su tiempo, casi por las mesmas palabras, diciendo: Ahora más se trabaja por la riqueza que por la pintura) que harta autoridad tiene los maestros a quien siguen; y que es valentía* pintar mucho y ser largos sin tantas fatigas: y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad*; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **1c.:** "[...] o que defecto de la edad que, cansada la vista, no puede durar mucho tiempo en la dulzura de los colores; y esto ha sucedido a algunos grandes maestros que, como supieron ejecutar la arte labrando dulcemente en la juventud, también lo ejecutan en los borrones que dan siendo viejos; y esto no precede de nueva maestría, que no la hay y, si la muestran, es por hacer ostentación de la facilidad*, aunque les cueste trabajo [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **1d.:** "[...] ¿qué dirán a esto los presumidos y flojos? ¿Cómo no se caen muertos oyendo estos ejemplos? ¿Cómo alegan facilidades* y prestezas* los enanos, viendo estas diligencias en los gigantes? Bien he visto y conocido que sin pensamiento, sin debuxos ni cartones hacían sus obras a olio y fresco; pero, ¿qué importa?, si no los hemos de seguir ni imitar [...]" PAC/Art, cap.1 (III), pp. 440-441. **1e.:** "Los buenos perfiles, que es lo mismo que saber el buen dibujo docta y científicamente; porque en los cuerpos, particularmente en los humanos, es la más importante y delicada, y de mayor estimación: no digo que hacer los medios, y lo de adentro dellos no sea de gran dificultad y excelencia, mas muchos lo han conseguido, o suplido con un buen amasamiento de colores, con gallardía y facilidad*; pero

	circunscribir, o delinearle de tal suerte, que lo encierre y junta todo, con tal providencia y arte, que no sólo nos enseñe lo que circunscribió [...]" CAR/Dia, p. 552. Véase también el contexto terminológico 3a. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*facilità / prestezza*] para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ("tener facilidad"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : facilidad (1a): sinónimo de destreza (1a), término con el que se alude genéricamente a las capacidades y habilidades -mentales o manuales- que poseen los artífices para la realización de las imágenes pictóricas; facilidad (1b): facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, tanto mental como materialmente; facilidad (1c): sinónimo de destreza (1b), específicamente, la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a efecto la ejecución material de sus obras; facilidad (2a): capacidad que posee el artífice para conferir a sus imágenes artísticas una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución; facilidad (2c): en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena y el interés lucrativo del que quiere producir mucho en poco tiempo; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b); facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b). **restricción temporal:** véase en el registro facilidad (2a) el significado que se le da a este término en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 178). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
PRESTEZA (2a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto 1d. **otros usos terminológicos** : presteza (1a): sinónimo de facilidad (1b), la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, con perspicacia e ingenio, tanto por lo que respecta a la ideación como a la ejecución;

	presteza (1b): capacidad que posee el artífice para llevar a cabo con rapidez el ejercicio pictórico en sus dos vertientes, especulativa y material; presteza (2b): sinónimo de facilidad (2c), en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo y el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena; presteza (3): el sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas; presteza (4) ("lo prestamente colorido"): sinónimo de facilidad (3b), categoría estético-formal y crítica que se atribuye a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por la desenvoltura, gracilidad y ligereza con que ha sido ejecutado el colorido, asociada al modo veneciano de pinceladas cortas, ágiles y sueltas. Relacionada, por tanto, con, la presteza (2a); presteza (5) -o presto (1)-: sinónimo de facilidad (4b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (1a); presteza (6) (tener): sinónimo de facilidad (5b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (2a). **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase FACILIDAD (2b). **remisión:** otros sinónimos, variantes y equivalentes en : PRESTEZA (1b) (Pac.)
VALENTÍA (4)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad* que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quien creerá que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía?* A esto llamo yo trabajar para ser pobre. Desto ya se ha dicho en otro lugar [...]" PAC/Art, cap. 5 (III). Véase también el contexto terminológico 1b. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica** : léxico general especializado (neología semántica); término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ("tener valentía"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : valentía (1a): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas caracterizadas por su vigor, energía y fuerza expresiva; valentía (1b): específicamente, cuando dicha categoría se aplica en particular al tratamiento vigoroso, enérgico y potente de las figuras; valentía (2): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que caracteriza a aquéllas dotadas de una intensa y vivaz apariencia de realidad; valentía (3): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que caracteriza a aquéllas en las que el colorido se ha ejecutado de manera desembarazada, suelta y ágil, con un tipo de pincelada próxima a la de la escuela veneciana, y que refleja el dominio y la seguridad del artífice; valentía (5): sinónimo de libertad (2b) o licencia (1); noción tomada de la Poética, según la cual el artífice, en determinadas circunstancias, tiene la posibilidad de obviar las reglas de la preceptiva al uso; valentía (6) (tener): sinónimo de facilidad (5b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b) o valentía (4). **indicación de uso:** discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

FACILIDAD (2c)

descripción: destreza de carácter empírico-manual reivindicada como tal por algunos sectores del ámbito pictórico, que se asocia al modo de ejecución a partir de pinceladas sueltas, rápidas y ligeras característico de la pintura colorística veneciana, y por la que se le reconoce a quien la posee y practica presteza y agilidad en la ejecución, siendo, por tanto, indicativa de habilidad manual y virtuosismo. En opinión de otros, sin embargo, la práctica de dicha facilidad es sólo un artificio y un engaño visual, que esconde la falta de diligencia y estudio, la ausencia del fundamento del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva considerada como buena y verdadera, y la búsqueda de un beneficio económico presto y sin esfuerzo.

explicación: esta destreza que algunos, denominándola facilidad y presteza [v. contexto 1b], reivindican como una de las habilidades que posee el artífice por lo que tiene de desenvoltura y agilidad en la ejecución, amparándose para su legitimación en la similitud -visual y material- que guarda con el modo de pinceladas sueltas, cortas y ligeras de la pintura colorista veneciana [v. contexto 1a], constituye uno de los aspectos más violentamente denostados por F. Pacheco y por Carducho. Precisemos, pues, que, según ha quedado dicho en la definición, esta facilidad sólo es considerada como tal destreza por cierto sector del ámbito pictórico, ya que para nuestros teóricos, portavoces de la concepción contraria, no constituye más que una manera de proceder desvirtuada, en la medida en que obvia el ejercicio reflexivo y especulativo previo, esto es, las consideraciones intelectuales y racionales auspiciadas por el criterio corrector del juicio [v. juicio (1b)] y de los preceptos [v. arte (5)], y oculta tanto la ausencia de dibujo, a través del cual dicho ejercicio intelectualizante y corrector se canaliza [v. contextos a) y 1b], como el desconocimiento de la auténtica y verdadera preceptiva que conforman los principios teóricos y estético-formales de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

En consecuencia, también es indicativa de la falta de formación, instrucción y preparación de los artífices, que actúan sólo de práctica [v. contexto a)], en clara oposición al tipo de pintor instruido que propugnan estos discursos como medio, entre otros, para restituir la estimación debida a lo que nuestros autores parecen percibir como una devaluada arte de la pintura. Por eso, aunque podríamos considerarla como una categoría crítica relativa, puesto que su juicio -positivo o negativo- dependerá del sector o contexto en el que se utilice, la hemos clasificado como un concepto negativo y descalificante, ya que es así como se conceptúa y define desde el punto de vista de los discursos analizados.

Precisemos también que no es el modo de ejecución asociado a la pincelada colorista, suelta y ágil lo que nuestros teóricos critican [v. facilidad (2b)], sino cuando ésta se utiliza para enmascarar la ausencia de aquellos principios que, a juicio de nuestros autores, son los que deben regir la práctica y ejercicio de la buena pintura. En consecuencia, no es el acabado suelto y deshecho lo que se enjuicia negativamente, sino la subversión de esos principios tenidos como buenos y verdaderos bajo el amparo de la supuesta legitimidad de este tipo de acabado [v. contextos a), c) y d)]. Por lo que concierne a estas distinciones teóricas que llevan a cabo Pacheco y Carducho, consúltense los registros conceptuales pintura a borrón (1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2).

Toda esta polémica se enmarca en el contexto de esa doble dialéctica vigente en el periodo que consideramos. Por una parte, la controversia entre el dibujo y el colorido, que en España se canaliza de una manera especial en el debate sobre la validez o no de la pintura a borrón -o el *acabado para de lexos*-. Y por otra, esa tensión latente -a veces consciente, otras sólo intuida- entre la individualidad del artífice y la necesidad de una reglamentación y formación regulada, que mediatiza los criterios del gusto y los modos del hacer pictórico-artístico en función de unos principios -teóricos, metodológicos y estéticos- que son los considerados como buenos y verdaderos. En relación con este último aspecto, es muy significativo el contexto a).

Asimismo, resulta interesante destacar cómo Pacheco se esfuerza por deshacer una cierta ambigüedad conceptual y terminológica que parece haberse difundido por ciertos sectores del dominio pictórico; una ambigüedad fruto de lo que él entiende como una tergiversación intencionada y tendenciosa, y que viene ocasionada por el empleo de una misma designación -facilidad y presteza- para aludir a aspectos que, a su juicio, son cosas distintas. Así, en conexión con la presteza que implica la facilidad (2b), que podemos definir como la capacidad que se le reconoce al artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil, relacionándose, pues, con el sistema venecianista de pinceladas cortas y ligeras -habilidad que

también se denomina en los discursos presteza-, y cuya similitud de ejecución material y de resultado visual es lo que se toma precisamente como argumento para fundamentar la validez de la destreza y práctica que aquí hemos codificado como facilidad (2c) [v. contexto 1a], Pacheco se afana en dejar claro que una cosa es la facilidad (2b), según la hemos definido, que no es incompatible con la práctica del dibujo y con la aplicación adecuada de los preceptos y criterios asociados a la Buena Manera; y otra, esa aparente facilidad o *inconsiderada destreza*, como él mismo la denomina, que no constituye más que un engaño visual, una suerte de enmascaramiento de la falta de una auténtica competencia y capacidad, y la justificación vana de los que se decantan por el interés lucrativo y el oportunismo económico de producir mucho y en poco tiempo [v. contextos b), 1a, 1b y 2a]. En relación con este aspecto, véanse también los contextos c) y d) tomados de los *Diálogos* de Carducho. Por su parte, Pacheco quiere dejar igualmente claro que una cosa es la rapidez resolutiva de los que poseen facilidad (1b), un virtuosismo manual necesario para llevar a efecto con la misma presteza la idea concebida de modo rápido y vivaz; y otra, la obra ejecutada con premura, precipitación e irreflexión [v. contexto 2a].

Además de lo dicho, pensemos que, independientemente de criterios ideológicos o estéticos, con esta forma de actuación lo que se encuentra en juego es la propia naturaleza teórico-científica y especulativa de la pintura, que las difundidas opiniones acerca de su arbitrariedad o imprevisibilidad cuestionan implícita o explícitamente; de ahí la necesidad de su defensa, ya que es esta naturaleza la que sitúa a los artistas en la categoría de los hombres doctos e intelectuales; y la que convierte en condición de necesidad la formación e instrucción de los artífices, que, para nuestros autores, encuentra en el contexto de las academias su mejor vía de canalización y desarrollo.

Finalmente, destaquemos dos aspectos más: por un lado, el contexto socioeconómico que este tipo de pseudo-destreza pone de manifiesto, especialmente en el caso sevillano: una importante demanda, que requiere una elevada productividad, pero también una abundante -cuando no excesiva- mano de obra, que parece tener en el incentivo de la rapidez un buen reclamo para atraer a los clientes potenciales -contando, además, con la celeridad de ejecución que exige el comercio con las Indias- (v. Moreno (1999), pp. 19 y ss.)-; por otro lado, los criterios de actuación y los valores predominantes en este tipo de pintores; movidos, en opinión de Pacheco, por el oportunismo económico y el interés lucrativo, prevalece en ellos una concepción más mercantilista y materialista y menos sublimada de la disciplina pictórica, auspiciada, entre otras cosas, por una situación económica adversa. Todo lo cual es causa, entre otras circunstancias, del deterioro de la calidad de las pinturas y de la desvirtuación de la propia facultad pictórica, a cuya restitución responde, entre otras cosas, estos discursos.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Y cuando la mano fuese bien habituada de la experiencia y uso del manejo de la color material, y el entendimiento estuviese obscuro (si bien se reconocerá en la pintura que hiciere el bello colorido, la gallardía y gentileza de gustar las colores, y la viveza de las cosas) no se esconderá del entendido la poca doctrina y saber en los inadvertidos pensamientos, en los mal entendidos perfiles y proporciones, en la ignorada perspectiva, y no entendidos escorzos en la Anotomía, y en las ideas, afectos, movimientos y fisonomía mal expresados, pues solo allí se manifiesta un concepto común y simple, y un modo general, e indocto, semejante al lenguaraz y verboso, que relata y dice vaciedades, y cosas poco ajustadas. De esta falta ha sido imputada la escuela que siempre se aplicó a la belleza y facilidad del colorido, y tuvo por acertado no dibujar, huyendo del trabajo contemplativo, y acogiéndose con la aceptación al Pintor externo, extrañando y desconociendo al interno: a los tales llaman grandes coloristas, y poco dibujantes, grandes prácticos, y poco teóricos". CAR/Dia, p. 190.

b) "A la objeción segunda, que la pintura tiene particular estudio para de lejos, yo no lo he hasta ahora alcanzado, ni menos oído practicar a grandes hombres que he tratado, antes este modo ha procedido, a mi juicio, de querer facilitar y ahorrar de tiempo y de fatiga en la pintura y crecer en hacienda, o por defecto de la edad que, cansada la vista, no puede durar mucho tiempo en la dulzura de los colores, y esto ha sucedido a algunos grandes maestros que, como supieron ejecutar la arte labrando dulcemente en la juventud, también lo ejecutan en los borrones que dan siendo viejos; y esto no procede de nueva maestría, que no la hay [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 417.

c) "[...] ni tiene quien le encubra las faltas, como a la Pintura, que con la belleza y resplandor de las colores las disimula, y abrevia algunas cosas, como son paños y cabellos; de tal suerte, que parece muchas veces que es cosa formada, y de mucho trabajo, y no es más que borrones". CAR/Dia, p. 289.

d) "[...] y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con

prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS DESCALIFICADOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.2 Facultades empírico-manuales (específicas)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : DILIGENCIA (1) (Pac.) DEBUXO (4) (Pac.) ARTE (5) FACILIDAD (2a) FACILIDAD (2b) Concepto relacionado : PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA PRÁCTICA (Car.) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) PINTOR PRÁCTICO (1) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) Conceptos opuestos : DILIGENCIA (1) (Pac.) Destreza para : COLORIDO (1) Fases relacionadas : EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-1.4 Mercantilismo pictórico o concepto mercantilista de la pintura M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-3.3.2 Academia (marco) M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.2/k] CONNOTACIÓN : negativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FACILIDAD (2c)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia (cosa que lamentaba el otro sabio hablando de su tiempo, casi por las mesmas palabras, diciendo: Ahora más se trabaja por la riqueza que por la pintura) que harta autoridad tienen los maestros a quien siguen; y que es valentía pintar mucho y ser largos sin tantas fatigas: y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad*; y

que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

1b.: "[...] ¿qué dirán a esto los presumidos y flojos? ¿Cómo no se caen muertos oyendo estos ejemplos? ¿Cómo alegan facilidades* y prestezas* los enanos, viendo estas diligencias en los gigantes? Bien he visto y conocido que sin pensamiento, sin debuxos ni cartones hacían sus obras a olio y fresco; pero, ¿qué importa?, si no los hemos de seguir ni imitar [...]" PAC/Art, cap.1 (III), pp. 440-441.

categoría gramatical: nombre

género: femenino

procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*facilità* / *prestezza*] para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico.

tipología terminológica : léxico general especializado (neología semántica); término pictórico; término teórico-científico; en función atributiva ("tener facilidad"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas).

connotación: descalificativa y peyorativa en el discurso de F. Pacheco, y con un cierto matiz irónico en su uso.

otros usos terminológicos : facilidad (1a): sinónimo de destreza (1a), término con el que se alude genéricamente a las capacidades y habilidades -mentales o manuales- que poseen los artífices para la realización de las imágenes pictóricas; facilidad (1b): facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, tanto mental como materialmente; facilidad (1c): sinónimo de destreza (1b), específicamente, la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a efecto la ejecución material de sus obras; facilidad (2a): capacidad que posee el artífice para conferir a sus imágenes artísticas una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al
atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución; facilidad (2b): destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; facilidad (3a): una de las categorías estético-formales y críticas, vinculada a la facilidad (2a), que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas dotadas de una cierta gracia expresiva, que deviene fundamentalmente de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, la ligereza y desenvoltura de la pincelada y la aparente despreocupación en su ejecución; facilidad (3b): categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido; facilidad (4a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a); facilidad (4b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b); facilidad (4c) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c); facilidad (5a) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a); facilidad (5b) (tener): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b).
véase lo dicho en la *explicación* del concepto.

estatuto del término: término desaprobado y censurado. Pacheco no acepta el uso del término para designar esta forma de actuación pictórica, descuidad, rápida e irreflexiva, por considerar que induce a ambigüedad y que no se corresponde con dicha práctica pictórica.

indicación de uso: discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

comentario: en relación con la intencionada ambigüedad terminológica que cree percibir Pacheco en el uso de este término por parte de cierto sector del ámbito pictórico,

inconsiderada destreza [Pac.]	**contexto: 2a.:** "[...] porque la facilidad en obrar sin atención y estudio, la tiene introducida la miseria y pobreza, y como que esta parte la pintura no puede tener calidad, suplen con la cantidad esta mengua, haciendo muchos cuadros en el tiempo que se debe dar uno. Esta inconsiderada destreza* reprendió Apeles cuando uno destos, confiadamente, le mostró una pintura, y le encareció la brevedad, diciéndole: "aunque callaras, tu obra dice cuán presto la has pintado [...]". PAC/Art, cap. 11 (II). **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica** : expresión general en función terminológica. **connotación**: peyorativa y descalificativa. **restricción de uso:** uso terminológico particular del vocabulario crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
PRESTEZA (2b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1b. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos** : presteza (1a): sinónimo de facilidad (1b), la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, con perspicacia e ingenio, tanto por lo que respecta a la ideación como a la ejecución; presteza (1b): capacidad que posee el artífice para llevar a cabo con rapidez el ejercicio pictórico en sus dos vertientes, especulativa y material; presteza (2a): sinónimo de facilidad (2b), destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; presteza (3): el sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas; presteza (4) ("lo prestamente colorido"): sinónimo de facilidad (3b), categoría estético-formal y crítica que se atribuye a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por la desenvoltura, gracilidad y ligereza con que ha sido ejecutado el colorido, asociada al modo veneciano de pinceladas cortas, ágiles y sueltas. Relacionada, por tanto, con, la presteza (2a); presteza (5) -o presto (1)-: sinónimo de facilidad (4b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (1a); presteza (6) (tener): sinónimo de facilidad (5b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (2a). **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase FACILIDAD (2c). **remisión:** véanse otros sinónimos y variantes en : PRESTEZA (1b) (Pac.)

FACILITÁ (1a) (Arm.)

descripción: véase facilidad (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS

	FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : FACILIDAD (1b) (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/m]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
FACILITÀ (1a)	**contexto: 1a.:** "Ma il modo di Michel Angelo cosí a gli altri difficile a lui fù molto agevole, quantunque; e novo per le artifitiose attitudini che si mostra delle figure, si come dall´ottimo suo rilievo tutte imitate, della *facilità* del quale io ne vidi una volta in Roma mirabil prova (...) il qual disegno, per quanto io conosceva all´hora, mi parve cosí ben lineato, ombrato, e finito, che passava ogni uso di minio, e era un stupor grande a quelli che ciò habveno veduto fare in cosí poco tempo, che altri vi havrebbe giudicato dentro la fatica di un mese: si che si può fare da questo giuditio quanto egli doveva essere facile in far le su Inentioni". ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), pp. 75-76.

FACILITÁ (1b) (Arm.)

descripción: véase destreza (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : DESTREZA (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.1/f]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
FACIITÀ (1b)	**contexto: 1a.:** "[...] vi avertisco bene habbiate per costume infallibile di far ogni giorno qualche dissegno, acciochè con più *facilità** poi si esprimano le cose che tuttavia si sono da voi imaginate [...]" ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), cap. 9, p. 73.

fortunada edad del gran Augusto (Ces.)

descripción: en relación con este concepto, véase tiempo del Emperador Carlos V (Pac.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES edades de la pintura (Ces.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) Reinterpretación conceptual de : TERZA ETÀ (Vs.) Reinterpretación contigua de : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/q/ii] CONNOTACION : positiva y encomiástica.

FUROR POÉTICO

descripción: Concepto de raigambre platónica por el que se explica de manera sobrenatural el fenómeno de la inspiración artística. Define, pues, el estado psico-espiritual y anímico a través del cual, el artista, arrebatado, fuera de sí y poseído por un poder trascendente, concibe y crea su obra.

explicación: el fragmento de Carducho ilustra con claridad la idea ya tópica y convencional que se tenía entonces del furor poético, tal y como ha quedado reflejado en la descripción. No obstante, tan sólo en una ocasión se refiere Carducho a esta noción, y en relación con la creación poético-literaria, de modo que nos resulta difícil determinar si se trata de la alusión a una idea convencional o si realmente forma parte de las convicciones doctrinales y teóricas de Carducho, ya que, por lo que respecta al discurso de Pacheco, no hemos podido constatar la presencia de este concepto. En cualquier caso, la idea de creación y producción artística es entendida por nuestros autores de un modo más racional, científico, calculado y especulativo, donde las veleidades trascendentes de la manía platónica -o el entusiasmo poético del neoplatonismo-, tienen poca cabida.

Por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2).

Para otros aspectos relativos a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véase el contexto terminológico.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS PLATÓNICOS Y NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : NATURAL DE PINTORES NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/m] CONNOTACIÓN : positiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
FUROR POÉTICO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Los antiguos, y modernos poetas, que más heroica y dulcemente han cantado, Ovidio, Virgilio, Ennio, Tibulo, Catulo, Propercio, y el ciego Homero, que vuelto el rostro al cielo, cantó los conceptos, llevado del furor poético*, que otro junto a él escribe". CAR/Dia, p. 49. **procedencia**: vocabulario filosófico de raigambre platónica y neoplatónica. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada compuesta por disyunción. **tipología terminológica** : término neoplatónico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **restricción temporal:** en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 147), esta expresión terminológica se recoge como un sinónimo de entusiasmo, que se define alegóricamente como la "Musa de la Poesía con alas", esto es, la imagen figurativa de la inspiración. **indicación de uso:** por lo que respecta al discurso de F. Pacheco, no hemos constatado el uso de esta expresión ni el de sus términos sinónimos: *entusiasmo, manía*. **indicación de uso:** discurso teórico.

GENTIL MANIERA (Dol.)

descripción: véase manera gentil.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES MANERA (3bc) SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MANERA GENTIL
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.2/h] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de calificación.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GENTIL MANIERA	**contexto: 1a.:** "Ma fue vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio de Correggio, leggiadrissimo maestro [...] E vero che fu più coloritore che disegnatore". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 199.

GIUDICIO (Dol.)

descripción: véase juicio (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta)

	FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GIUDICIO (1)	**contexto: 1a.:** "Non vi niego che Michelagnolo a´nostri dì non sia un raro miracolo dell´arte e della natura. E quelli che non ammirano le cose sue non hanno punto di guidicio*, e massimamente d´intorno alla parte del disegno, nella quale senza dubbio è prfondissimo (...)" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.

GIUDICIO (Lom.)

descripción: véase juicio (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GIUDICIO	**contexto: 1a.:** "Dividesi la pittura in teorica e prattica. La teorica dà precetti generali che deve osservare ciascuno che vuole divenier eccellente e famoso in ques´arte. La prattica dà regole di prudenza e giudicio*, insegnando como si ha da mettere in opera quello che si è detto et imaginato generalmente". LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34.

GIUDITIO (Leo.)

descripción: véase juicio (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GIUDITIO	**contexto: 1a.:** "Il pictore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di bon maestro a fatta detta suefatione, col giuditio* del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone con regloe che si sotto si dirà". LEONAROD, *The Literary Works*, n. 485, vol. I, ed. de J. P. Richter de 1883, p. 244.

GIUDIZIO (1b) (Vs.)

descripción: véase juicio (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GIUDIZIO (1b)	**contexto: 1a.:** "E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio*, che si forma nella mente quella tal cosa eh poi expressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell´animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell´idea". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 169.

HERMOSA MANERA (4a)

descripción: modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las definen formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. Con la hermosa -o buena- manera se pretende una estetización general de la imagen pictórica como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa, aludiendo a un cierto atractivo visual y formal, una especie de gusto en el hacer, que impregnaría de un modo general la imagen pictórica. En cualquier caso, y en cuanto categoría calificativo-crítica, la hermosa manera actúa como caracterización global de la imagen, aludiendo a ese esteticismo sobreañadido.

explicación: sería la noción más próxima de lo que actualmente llamamos tener estilo, buen estilo o buen gusto, funcionando como equivalente artístico de este concepto originariamente retórico [v. contexto 1b]. A veces, también se puede proyectar con los mismos valores señalados sobre alguno de los componentes plástico-formales o figurativos de la obra artística [v. hermosa manera (4b)]. Asimismo, se podría equiparar -o al menos considerar muy próximo- a la noción de la *bella o vaga maniera*, que en el discurso crítico de Vasari -y, en general, en la teoría artística italiana de filiación vasariana- se identifica prácticamente con su idea de la gracia, aludiendo a este tipo de elegancia y buen gusto, de carácter más intangible [v. Montijano (2002), p. 165]. De hecho, un siglo más tarde al periodo que consideramos, Palomino identifica la buena manera con la gracia, utilizando incluso estas voces como sinónimos terminológicos: "la séptima y última parte integral de la pintura es la gracia, buen gusto o buena manera, que los antiguos llamaron Charites y Venus". (*Museo Pictórico...*, vol. I, p. 175).

Por su parte, al constituir una de las manifestaciones particulares de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3bc) (v.), asume su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterización estético-formal y expresiva que es en sí [véanse los contextos transcritos], se integra en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos [v. el ámbito [AB-2.3] (sección 3.3)]. En la medida en que entraña un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funcionan como concepto crítico de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y, por cuanto permite agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, puede ser considerada, además, una categoría clasificatoria (categorías de clasificación estilística).

En el discurso de F. Pacheco, el término buena manera también se emplea para designar una categoría estilística más amplia; en concreto, la que hemos codificado como buena manera (3) (Pac.), y que debería distinguirse de este otro concepto más restrictivo. Con todo, ambas nociones se encuentran en realidad muy vinculadas -conceptual y terminológicamente-, tanto, que a veces Pacheco pasa de una a otra casi imperceptiblemente. [En relación con este deslizamiento de sentido que tiene lugar en el discurso de Pacheco, véase la *explicación* del registro buena manera (3) (Pac.)]. Este concepto más extensivo, que se vincula de una manera expresa al dibujo, y que adquiere una sustantividad y entidad como tal estilo pictórico, incluiría los rasgos más esteticistas e intangibles

asociados a esta hermosa manera, esto es, la gracia, la elegancia, el gusto exquisito en el quehacer pictórico -sobre todo, correlacionándolos con el estilo de Rafael-, pero también otros factores, entre los que se encontrarían el uso adecuado y correcto de los perfiles, las proporciones, la perspectiva, los escorzos, etc., conjugando la corrección y la conveniencia con la belleza de la forma, y asociándolo explícitamente -como buen romanista- al estilo de los pintores italianos quinientistas del marco florentino-romano.

Por lo que respecta a Carducho, tan sólo en una ocasión hemos constatado el uso del sintagma *buena manera* con el sentido descrito [v. contexto 2b], mientras que *la hermosa manera* ni siquiera aparece en su discurso como tal expresión terminológica. Generalmente, cuando Carducho quiere significar esta cualidad estética de la obra pictórica, utiliza el binomio hermosura y gracia [v. contextos a) y b)].

En relación con la hermosa manera en cuanto facultad adquirida y cualidad que caracteriza al artífice, consúltese el registro conceptual buena manera (2) del ámbito semántico-nocional [GF-23.2]; y por lo que concierne a las categorías estético-formales a las que se asocia, véase el ámbito [TE-12] (sección 3.3), donde se abordan específicamente. Por lo que respecta al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros manera (3b) y manera (3bc). Para más información sobre este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "[...] todo lo cual no se percibe con la vista, con sólo lo teórico, mas juntamente si con elegantes y proprios conceptos actuados, adornándolos de gravedad, y hermosura y gracia en los trages, en las acciones, y en las fisionomías, huyendo de los baxos y simples (si no viles) medios para explicarse [...]" CAR/Dia, p. 208.

b) "[...] porque como dixo Micael Ángel el compás de la buena Simetría ha de tenerle el Pintor, o el Escultor en los ojos, y no estar atado rigurosamente al compás material, porque según la persona, movimiento, o traje se han de variar las proporciones, para que con gracia, y hermosura nos muestren una agradable, y propria imagen de hombre [...]" CAR/Dia, p. 408. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS MANERA (3bc) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : ELEGANCIA (1) GRACIA (1) HERMOSURA (1a) Complementario de : HERMOSA MANERA (4b) Concepto subordinado : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MANERA FLAMENCA (Pac.) Conceptos opuestos : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) SECO Y DESGRACIADO (Pac.) Facultad relacionada : DEBUXO (4) (Pac.) Maneras y estilos asociados : BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo

	M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4/h] CONNOTACIÓN : positiva y cualificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
HERMOSA MANERA (4a) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Al pie del Príncipe estaba un muchacho con la corona ducal en las manos, y algunos soldados vestidos a lo antiguo; todo conducido con mucha diligencia y hermosa manera*". PAC/Art, cap. 7 (I). **1b.:** "Y comenzando por la primera, esta parte [buena manera] que los italianos llaman bella y vaga manera*, es un término común y muy usado entre los artífices pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mesmo que en el escribir la elegancia del estilo, el buen modo de decir, en que fue excelente en la lengua griega Demóstenes [...] Esta manera y estilo es una importantísima parte para que luzcan los estudios del debujo [...] Esta hermosa manera* o modo, generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, porque en todas fue gracioso y lleno de gran decoro y majestad [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 348. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o locuciones terminológicas que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones estéticas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular, al mismo tiempo que lo califica cualitativa y críticamente desde el punto de vista formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica** : término de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa. **otros usos terminológicos** : hermosa manera (1): sinónimo de "buena manera (1)", concepto teórico que constituye una de las partes en que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; hermosa manera (2): sinónimo de "buena manera (2)", cualidad y facultad de los artífices -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, en virtud de la cual se les

	reconoce su capacidad para conferirle a las imágenes pictóricas una cierta elegancia de forma, generalmente asociada a la gracia y a la desenvoltura expresiva, esto es, los valores estéticos asociados a esta hermosa manera (4a); hermosa manera (3): sinónimo de "buena manera (3)", la categoría estilística más extensiva que constatamos en el discurso de F. Pacheco (al respecto, véase lo dicho en la *explicación*); hermosa manera (4b): la hermosa manera cuando se utiliza para caracterizar estética y críticamente el colorido. **equivalente** : bella e vaga maniera [it.] **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación*. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
BUENA MANERA (6)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida; otros, figuras ridículas con sugetos varios y feos para provocar a risa y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera*, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza". PAC/Art, cap. 8 (III), p. **2b.:** "El padre ciego ya, lastimosísimo, atentando sobre los cuerpos de sus ya difuntos hijos; y todo hecho con tanto dibujo, grandeza, y buena manera*, con tan prudentes, y proprias consideraciones, tan lastimosos afectos, que no sé quien haya mejor expresado este caso". CAR/Dia, p. 81. **otros usos terminológicos** : buena manera (1) (Pac.): concepto teórico; una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría, la anatomía y la perspectiva; buena manera (2): cualidad y facultad de los artífices -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, en virtud de la cual se les reconoce su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de ejecución, y a la naturalidad sin afectación; buena manera (3) (Pac.): categoría estilística constatada de manera particular en el discurso de F. Pacheco; se trata del buen modo del dibujo por antonomasia, codificado como el verdadero y legítimo, y que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI; buena manera (4): categoría general de categorización y calificación; cualquier estilo o modo enjuiciado positivamente y considerado válido y legítimo como manera del hacer pictórico; buena manera (5): categoría estilística que constituye el sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la Tercera Edad de la Pintura Moderna (terza età), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores; buena manera (7): atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3). **restricción temporal:** en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788) del sintagma buena manera, véase lo dicho en el registro conceptual buena manera (4). En relación con el sentido que asume en el discurso de Palomino, véase lo dicho en la *explicación*. **comentario:** por lo que concierne al resto de la información terminológica, véase lo dicho en HERMOSA MANERA (4a)[Pac.]
BELLA Y VAGA MANERA	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1b. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de

	construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados, constituyendo una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular, y calificándolo estética y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, construyen en su conjunto una única categoría estético-estilística y crítica. En este caso, los adjetivos que se coordinan funcionan por acumulación e intensificación, al conjuntar rasgos y valores semánticos de connotaciones similares. **comentario:** por lo que concierne al resto de la información terminológica, véase lo dicho en HERMOSA MANERA (4) [Pac.]

HERMOSA MANERA (4b)

descripción: en relación con este concepto, consúltese el registro conceptual hermosa manera (4a).

explicación: el contexto terminológico trascrito constituye un claro ejemplo de cómo la manera, en cuanto estilo individual y característico de un artífice, revierte sobre las propias imágenes pictóricas, como factor caracterizador, descriptivo y calificativo.

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS MANERA (3bc) MANERA EN EL COLORIDO SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : GRACIA (1) HERMOSURA (1b) Complementa a : HERMOSA MANERA (4a) Concepto relacionado : MANERA SUAVE (Pac.) Conceptos opuestos : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) SECO Y DESGRACIADO (Pac.) Maneras y estilos asociados : BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.6.1 Mímesis (10) Esteticismo pictórico

	M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.2/f] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
HERMOSA MANERA (4b) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] y estando juntas, con mucha atención y dificultad se pudo conocer entre ellas diferencia alguna, porque, cabalmente, contenía la una lo que la otra y era una mesma cosa el debuxo y el colorido, salvo que parecía la del Duque menos antigua, y yo la califiqué por copia de la otra; si bien, juzgué por mejor la copia, cosa que sucede pocas veces; y, si me dieran a escoger, escogiera, sin duda, la del Duque y, así, le supliqué pusiéramos el nombre de Mase Pedro en su tabla, de que él quedó satisfecho; porque era copiada de mano de valiente maestro, que en el colorido tenía más hermosa manera y más suave que Mase Pedro, y le pongo al buen debuxo mayor gracia. Esta es la cosa más dificultosa de juzgar de cuantas se me han ofrecido en mi vida, donde temblara cualquiera en conocer las pinceladas originales del primer maestro [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual hermosa manera (4a).

HUMOR

descripción: en el ámbito de la ciencia médica y de la psicología, fluidos que forman parte de la naturaleza humana, y que determinan los rasgos fisiológicos y anímicos del temperamento y del carácter. En el dominio de las artes, es el humor melancólico el que será objeto de teorización y definición, debido a su vinculación directa con el talento creativo y la naturaleza artística [v. melancolía (1)].

explicación: el fundador de la doctrina de los humores fue Hipócrates (s. V a. C.), quien reconoció cuatro humores fundamentales: la sangre, la flema, la bilis amarilla y la atrabilis o bilis negra. Estos humores eran los que determinaban el temperamento según fuese el predominio de uno u otro. Los cuatro fundamentales eran: el sanguíneo, el flemático, el bilioso y el melancólico. De éstos, como ha quedado dicho en la descripción, fue el humor melancólico, configurador del llamado temperamento saturnino (v.), el que se vinculó directamente con el talento creativo y la genialidad artística, y el que se definió durante mucho tiempo como inherente a la naturaleza de los artistas. Al respecto, consúltese el registro conceptual melancolía (2), donde se aborda expresamente esta cuestión.

Por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS TEÓRICOS FLUIDOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas
SUBCLASES	MELANCOLÍA (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Define : INGENIO (4) TEMPERAMENTO Influye en : TALENTO (1) AFICIÓN (Pac.) Inherente a : NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23..2/n] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
HUMOR	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Y porque entremos con alguna autoridad, sea la de Plinio, lib. 7 que dice, que el hombre bien acondicionado de humores*, y muy sano, ha de tener ocho pesos de sangre, cuatro de flema, dos de cólera, y una de melancolía". CAR/Dia, p. 161. **1b.:** "Sin embargo digo, que los accidentes mudan y alteran aquel mismo color, según la pasión, y emoción interior, o movimiento exterior, encendiéndose, o perdiendo el color, ya blanquecino y ya verdinegro, según la calidad de la causa, y del humor*, inquietado por ella; cólera, flema, sangre, o melancolía" CAR/Dia, p. 460. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: vocabulario médico y psico-filosófico. **tipología terminológica** : término médico y psico-filosófico; vocabulario teórico-científico. **indicación de uso:** discurso teórico.

MENU SALIR

INCLINACIÓN (2)

descripción: cualidad de índole psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana de manera innata, y que constituye una suerte de fuerza irreprimible que se le reconoce a ciertos artistas -especialmente a aquéllos caracterizados por su extraordinaria genialidad-, por la cual se sienten abocados irremediablemente al ejercicio de la actividad artística.

explicación: esta noción que aparece en los discursos analizados se vincula a las ideas acerca del carácter innato de la condición artística, que, sobre todo a partir del siglo XVI, se convierte en uno de los temas en torno a los que giran las disquisiciones teóricas sobre el arte. Se concibe, pues, como parte de esa naturaleza artística connatural de la que no se duda, una suerte de predisposición, no controlable ni reprimible, una especie de fuerza de destino de carácter ineluctable, que empuja al artífice a la práctica del arte al que su natural tiende.

Ahora bien, si por una parte se considera que esta predisposición es necesaria, en la medida en que sólo puede ser artista el que posee la naturaleza y la inclinación para serlo, ésta se entiende sólo como una potencialidad: el individuo inclinado al ejercicio artístico no es ya de por sí un artista, hace falta que esta inclinación se asiente de acuerdo con una formación y una preparación adecuadas: es necesario el conocimiento del oficio técnico, el aprendizaje de la preceptiva codificada como correcta y verdadera [arte (5)], la adquisición de destreza manual [destreza (1b)] y la conformación de un juicio crítico o criterio estético-formal conveniente [juicio (1b)]. De este modo, la dialéctica entre la naturaleza artística innata, el predominio de la intuición y de la inspiración genial no sujeta a reglas, y la formación artística adquirida, se resuelve, por lo que concierne a nuestros autores -que a su vez se alinean con una concepción ya presente en el marco teórico italiano-, en un equilibrio conciliador.

Por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2), donde se aborda expresamente y con detalle esta cuestión.

Para otros aspectos relativos a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos .

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : TEMPERAMENTO Complementario de : DESTREZA (1b) JUICIO (1b) ARTE (5) Definido por : NATURAL (2) Influido por : TEMPERAMENTO SATURNINO Inherente a : NATURAL DE PINTORES MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral

	M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/o] NATURALEZA : innato.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
INCLINACIÓN (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Tuvo Micael Ángel por patria a Florencia; nació el año de 1474, de la antigua familia de los condes de Canosa. La fuerza de su inclinación* obligó a sus padres a permitir que se aplicase al debuxo; aunque por no conocer la calidad deste ejercicio les parecía indigno de la nobleza de su casa". PAC/Art, cap. 6 (I). **1b.:** "Diré lo que he oído. El robusto y fuerte escultor (efecto quizá de su ejercicio, o de su natural, que bastó a inducirle, e inclinarle* a este Arte) [...]" CAR/Dia, p. 280. **1c.:** "[...] sino que alentados del premio, que a la virtud se suele seguir, se den con vigilancia, y cuidado al continuo estudio de las Artes, y demás Ciencias a que su natural mas les inclinare*. Por tanto discípulo mío no me maravilla, que conozcas en ti tal inquietud, que te obligue a manifestar el deseo que tienes de adelantarte en la Pintura [...]" CAR/Dia, p. 8. **categoría gramatical**: nombre **género**: femenino **procedencia**: confluencia del léxico general y el vocabulario psico-filosófico (préstamos terminológicos). **tipología terminológica** : término psico-filosófico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos** : inclinación (1): sinónimo de afición (v.); inclinación (3): sinónimo de talento (v.) **indicación de uso:** discurso teórico.

INGEGNIO (Al.)

descripción: véase ingenio (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : INGENIO (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/i].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
INGEGNIO	**contexto: 1a.:** "Et gioveravi ricordavi che l´avaritia fu sempre inimica della virtù; raro potrà adquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagnio, indi acquistare nè richezze né lode, quali certo se avessero acresciuto suo ingegnio con studio [...]" ALBERTI, *Della Pittura* (1540), p. 81.

INGEGNO (2) (Dol.)

descripción: véase ingenio (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : INGENIO (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/i]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
INGEGNO (2)	**contexto: 1a.:** "Per quello che s´è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla istoria e dall´ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall´ingegno, oltre all´ordine e la convenevolezza, procedono l´attitudini, la varietà e la (per cosí dire) energia delle figure [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171.

INGENIO (2)

descripción: en general, facultad de carácter intelectivo-espiritual que constituye la capacidad creadora y de invención que poseen los individuos. Aplicado, pues, al ámbito pictórico-artístico, el ingenio se nos presenta como la facultad inventiva propiamente dicha, de naturaleza innata aunque susceptible de formación y desarrollo, que define la capacidad y aptitud creativa de los artistas. Asimismo, se entiende conjuntamente como una facultad de orden intelectual, propia del entendimiento, que cuenta entre sus valores fundamentales con la agudeza y la perspicacia naturales, y que, en consecuencia, confiere al artífice la capacidad de discurrir y de hallar soluciones adecuadas para los planteamientos artísticos más complejos.

explicación: el ingenio constituye uno de los conceptos con mayor presencia nocional en los discursos analizados, como demuestran los numerosos contextos significativos que hemos podido constatar y registrar. Esta noción de ingenio -o genio-, en cuanto talento natural que fundamenta la capacidad inventiva y creativa del artífice, no será restringida al campo del arte hasta la estética del siglo XVIII, por lo que, en el periodo que consideramos, sigue siendo un concepto de alcance general, aplicable a cualquier ámbito del saber o de la actividad, aunque sin dejar de asumir ya unas particularidades específicas y distintivas en el dominio artístico. De ahí que lo hayamos clasificado conjuntamente como una facultad de carácter general y como una facultad propiamente pictórico-artística, puesto que nos encontramos en un momento de transición que bascula entre lo general y lo específico.

El ingenio forma parte, como decimos, del talento natural [v. talento] y de las capacidades innatas de los individuos [v. contexto 1ñ], independiente, pues, de las reglas y preceptos aprendidos durante el proceso formativo. En este sentido, resulta interesante señalar cómo la definición formulada posteriormente por Kant del genio: "don natural para producir obras de arte según reglas inéditas ni aprendidas ni imitadas" (Souriau (1998), p. 614), ya se encuentra en cierto modo implícita en estas ideas que recogen nuestros teóricos.

En consecuencia, y según se puede ver claramente en los contextos 1h, 1i y 1q, el ingenio se configura como uno de los polos de la dialéctica que se establece entre la individualidad y libertad del genio creativo, dependiente sólo de su propia disposición natural, de sus capacidades cognoscitivas e inventivas innatas -v. en el contexto 1h la alusión a Caravaggio como figura culmen de este modelo de artista [v. manera de Caravaggio]-, y la adecuación a una preceptiva -más o menos codificada, más o menos normativa- que emana, por una parte, de la propia condición disciplinar y profesional de la facultad artística, con su conjunto de normas, reglas y preceptos; y por otra, de un marco ideológico en el que se impone el criterio académico de una enseñanza reglada y racional que garantiza una práctica cierta y correcta.

No obstante, la postura de nuestros teóricos, que en sus páginas nos dejan constancia de que asumen con conciencia la existencia de dicha tensión dialéctica -como se ve explícitamente en el contexto 1q trascrito por F. Pacheco-, parece quedar bastante clara al respecto, pretendiendo, precisamente, resolver dicha tensión en el equilibrio del justo medio, postura que se aviene perfectamente con el carácter ecléctico y conciliador que asumen estos discursos. Así, se propugna la complementariedad entre el conocimiento de los preceptos [v. arte (5)], la competencia [v. diligencia (1) (Pac.)], la cultura poético-literaria [v. noticia (2) (Pac.)], la destreza manual [v. destreza (1b)] y el dominio profesional [v. contextos 1b, 1d, 1m, 1u y 1aa], fruto de un aprendizaje y de una formación adquirida, y la ineludible fuerza del ingenio [v. contexto 1n], el talento creativo del artífice. Con todo, en algunos momentos de su discurso, Pacheco reconoce que, para determinadas cuestiones, el ingenio debe prevalecer por encima de las reglas y de los preceptos.

Por lo que respecta a Carducho, éste también proporciona algunas pautas y normas de actuación, pero advirtiendo siempre de la necesidad de activar, en cada caso concreto, el ingenio creativo del artífice. Dentro del marco de esta controversia, Carducho, muy probablemente influido por las ideas de Zuccaro y de Vasari, recurre a la anécdota del juicio del ojo atribuida por Vasari a Miguel Ángel [v. contexto 1i] para fundamentar -tomando partido- su postura a favor de la rebelión antidureniana, ampliamente extendida en los tratados italianos de la segunda mitad del siglo XVI, que se negaba a reducir el arte a una mera ciencia matemática, rechazando por tanto toda regla fija de esta naturaleza. Esta opción ideológica nos señala la función relevante que asume el ingenio en el proceso creativo, en cuanto facultad que capacita al artífice para desarrollar y dar cauce a composiciones originales y bien resueltas, pero también la importancia que adquiere la formación de un adecuado juicio crítico [v.

juicio (1b)] y la educación de la propia conciencia y capacidad creadora, con el fin de asumir e interiorizar pautas de actuación legitimadas a través de las cuales se canalice correctamente la actividad de dicho ingenio.

Y esto nos conduce a otro aspecto relacionado con esta facultad: el hecho de que el ingenio, pese a formar parte de las capacidades innatas de los artífices, necesite cultivarse, ejercitarse y desarrollarse [v. contextos 1r, 1v, 1ae y 1af], lo cual, además de situarnos nuevamente bajo la concepción del pintor instruido y formado que preside estos discursos, lúcido ennoblecimiento de la propia profesión, también nos indica que los márgenes de la libertad creativa siempre estarán restringidos en el periodo que consideramos a los principios canónicos que definen la manera pictórica buena y verdadera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

Aunque se acepta convencionalmente que la reflexión propiamente dicha sobre el genio -y más concretamente sobre el genio estético- comienza con los escritos de Dubos en 1719, y ciertamente habrá que esperar hasta el siglo XVIII para asistir a la amplia repercusión teórica que este concepto tendrá tanto en el ámbito de la Filosofía general como en el más particular de la Estética, la noción del ingenio como talento natural creativo e inventivo se remonta hasta la época del Renacimiento -que a su vez retoma doctrinas antiguas sobre la inspiración poética y la capacidad inventiva del individuo-, y es esta la idea que heredan nuestros teóricos. No obstante, y en virtud del tono general que caracteriza la tratadística pictórica española en el periodo abordado, más tendente a lo pragmático que a lo puramente especulativo, no encontramos en nuestros teóricos reflexiones de hondo calado filosófico al respecto.

Sí resulta interesante señalar, en cambio, cómo en los contextos poético-literarios [v. contextos 1p, 1q y 1j] es donde se enfatiza la concepción platonizante del ingenio, en la que éste, en contacto con las más altas potencias celestiales, eleva y sublima al individuo creador, arrebatado del furor divino [véanse las imágenes relativas al fuego que encontramos en los contextos señalados], y al propio ejercicio de creación artística.

Idea muy fértil desde el punto de vista poético para enaltecer la actividad creadora del artista y al artista mismo, parece que ésta no se queda, sin embargo, en un mero ejercicio de retórica. Pese a que nuestros teóricos suelen moverse más bien en el terreno de lo pragmático, según hemos dicho, e incluso sus discursos sobre el ingenio se centran sobre todo en qué función desempeña éste en concreto durante el proceso de creación artística, se mantiene esa concepción difundida que percibe dicho ingenio como una facultad sobrehumana y cuasisagrada [v. contextos 1w, 1ad y 1ae], concepción estrechamente asociada, a su vez, a la idea del *Artífex Divinus* y a la nueva conciencia adquirida por los artistas, sensibilizados con esa moderna condición que los acerca más a los poetas y literatos que a los artesanos manuales.

En relación con este último aspecto, debemos señalar que esta capacidad de los artistas se encuentra en íntima conexión con el ingenio en cuanto potencia, es decir, el ingenio en cuanto que una de las facultades de orden cognitivo-creativas con las que cuenta el espíritu humano, de manera que a veces en contexto resulta difícil resolver la ambigüedad del término. [V. ingenio (3) en el ámbito [GF-24] (sección 3.3.), en concreto la nota 27].

También queremos señalar cómo este concepto de ingenio que manejan nuestros teóricos reúne y sintetiza diversos valores semánticos. Así, además de la capacidad de creación e invención, asume también el componente de habilidad y maña, de ingeniosidad en suma, que se asocia a la noción más general y coloquial de ingenio, esto es, la destreza y habilidad que poseen ciertos individuos para conseguir lo que se desea, con agudeza y perspicacia [v. contexto 1t]. Significativamente, este aspecto del ingenio no es incompatible con el uso de las reglas y de los preceptos, sino que, por el contrario, es lo que capacita al artífice para hacer un uso ingenioso de ellos y, en consecuencia, sacar un mayor provecho cuando la obra pictórica así lo requiera [v. contextos 1a y 1ac].

Pero además de ser la facultad que habilita al artífice para producir algo original, más allá de la simple repetición mimética [v. contexto 1aa], el ingenio es también una facultad de orden intelectual [v. contextos 1s, 1x y 1y] que otorga capacidad para discurrir y solventar las cuestiones más complejas [v. contexto 1g]. En el *Tesoro* de Covarrubias, por ejemplo, se define como "[...] fuerza natural del entendimiento [...]"; y, de hecho, el ingenio, en cuanto potencia del alma humana, también se caracteriza por esta misma condición dual: facultad creativa e inventiva, al mismo tiempo que intelectiva.

En el caso de la pintura, esta fuerza de ingenio que se le reconoce al artífice se demuestra en varios aspectos: en primer lugar, y muy especialmente, en su capacidad para llevar a cabo los engaños perceptuales propios de la imitación ilusionística, de ahí que suela coocurrir en el discurso con artificio (1) (v.), facultad a la que también se le atribuye esta misma capacidad [v. contextos 1a, 1e, 1g, 1k y 1y]. En segundo lugar, el ingenio también capacita para desarrollar una buena y original invención [v. contextos 1b, 1k, 1o], en estrecha relación, por tanto, con las actividades propiamente

especulativas e ideativas que requieren más fuerza de originalidad creativa. Pero también, del ingenio depende la propia fuerza expresiva [v. contexto 1o] de la obra pictórica, y la representación de los afectos y movimientos [v. contextos 1c y 1ad]. Finalmente, también se necesita ingenio para los aspectos más directamente relacionados con la ejecución material, según se puede comprobar en los contextos 1d, 1l y 1ab. Por todo ello, podemos decir que en el concepto de ingenio confluyen varios aspectos, según ha quedado expresado en la descripción, configurándose en una capacidad en sí misma polivalente. En el *Diccionario* de Terreros (vol. II, p. 349), aparecen recogidos estos mismos factores: talento natural y agudeza, perspicacia y entendimiento.

A su vez, y al igual que sucede con otras facultades y destrezas de los artífices, también el ingenio revierte sobre el propio objeto artístico, que se califica así como *ingenioso* o dotado de ingenio [v. contexto 1k], reconfigurándose, pues, en una de las propiedades de las imágenes pictóricas y en una de las categorías estéticas operativas en el discurso crítico. En relación con el ingenio en cuanto categoría calificativo-crítica, consúltense ingenio (5) en el ámbito semántico-nocional [TE-12]. Para más información en relación con el significado y uso del ingenio en su función atributiva y crítica, consúltese ingenioso (1) en el ámbito [AB-2.1].

Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : INGENIOSO (1) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : INGENIO (5) Complementario de : NOTICIA (2) ELECCIÓN (1b) ARTE (5) DILIGENCIA (1) (Pac.) ERUDICIÓN (1) PRUDENCIA (2) DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) BUENA MANERA (2) MANERA (1) Concepto opuesto de : IGNORANCIA Destreza para : ENGAÑO (visual) (1) RELIEVO (2) INVENCIÓN (2) Efecto de : TALENTO (1) ESTUDIAR (3a) Equivalente conceptual de : INGEGNIO (Al.) INGEGNO (2) (Dol.) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico

	Poseída por : INGENIO (1) Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) INGENIO (3) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica Vinculaciones conceptuales : RESOLUCIÓN (1) ARTIFICIO (1) FACILIDAD (1b) (Pac.) Vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/i] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : componente innato; formación y desarrollo.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
INGENIO (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] bien se sigue, cuán maravilloso ingenio* y artificio se requiere para concordar y proporcionar tanto número de cosas y ponerlas en perfección, representando y fingiendo en la superficie que se pinta [...]" PAC/Art, cap. 8 (II), pp. 388-389. **1b.:** "[...] La invención procede de buen ingenio*, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia, y mediante la figura y movimiento de la sinificación de las pasiones, accidentes y afectos del ánimo, guardando propiedad en la composición y decoro en las figuras [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 281. **1c.:** "[...] y acabemos con que también se sacan y copian infinitas cosas de escultura antigua y moderna, y se reduce a modelos pequeños que corren por el mundo, y se vacían infinitas cosas, que es modo facilísimo de copiar y de ningún ingenio*, siendo forzoso que le haya para las copias de pintura [...]" PAC/Art, cap. 4 (I), p. 106. **1d.:** "Yo afirmo que la variedad y la abundancia de colores da mucha gracia y gentileza a la pintura; mas, querría que los grandes pintores jusgasen que se debe poner toda industria y arte en colocar bien el blanco y el negro, y que en acomodarlos se ha de aplicar todo el ingenio* y diligencia". PAC/Art, cap. 10 (II), p. 405. **F.O.**: ALBERTI, *De pictura* (1540), p. 99-100. (Traducción libre de F. Pacheco, que traduce *studio* [it.] por ingenio). **1e.:** "[...] pero hacer redonda esta figura en materia llana, con las luces y sombras, y darle aquel relievo que está escusado el escultor, ¿quién no ve que es de mayor ingenio*?" PAC/Art, cap. 4 (I), p. 137. **1f.:** "Allí sujetó la idea de su arte, no vencida; deseada, mas no habida jamás de quien la desea. Y él glorioso de tenella con ingenio* soberano, va sacando de su mano divinos traslados della [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 289. **F.O.**: composición poética titulada *Al retrato de Francisco Pacheco*, de Baltasar del Alcázar. **1g.:** "Cierto es, que la Escultura nos da los cuerpos redondos (cosa que para el fin destas Artes no es de importancia) pero la Pintura hace lo mismo, supliendo la verdad con el arte, aunque con mayor fuerza de ingenio*, por mostrar en diferentes piezas el pecho, la espalda, y el lado, y no solo el que vemos, mas con los últimos perfiles nos muestra al entendimiento, y previene la parte que no alcanzamos a ver, todo en un supuesto, y con más dificultad". CAR/Dia, p. 291. **1h.:**" Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio*, y natural [Caravaggio], casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio*, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración?" CAR/Dia, p. 271.

1i.: "De la Simetría daré algunas reglas generales, que sirvan como elementos, o madres, de quien se puedan componer, y criar infinitas, según el ingenio* y conocimiento del Artífice: porque como dixo Micael Ángel el compás de la buena Simetría ha de tenerle el Pintor, o el Escultor en los ojos, y no estar atado rigurosamente al compás material, porque según la persona, movimiento, o traje se han de variar las proporciones, para que con gracia, y hermosura [...]" CAR/Dia, p. 408.

1j.: "La diestra mano tiene una pesada y dura piedra, que me abate al suelo, la izquierda con dos alas, remontada por esos aires, me levanta al cielo. Pudieran sublimarme a la estrellada cumbre mi ingenio*, mi arte y mi desvelo, si la pobreza, de invidiosa y fiera, a la ganancia vil no me abatiera". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 270.

F.O.: emblema 120 de Alciato, según la traducción de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549).

1k.: "Otros se han inclinado a pintar pescaderías con mucha variedad; otros, aves muertas y cosas de caza; otros, bodegones con diferencias de comida y bebida; otros, figuras ridículas con sugetos varios y feos para provocar a risa y todas estas cosas, hechas con valentía y buena manera, entretienen y muestran ingenio* en la disposición y en la viveza [...]" PAC/Art, cap. 8 (III).

1l.: "Y así como Micael Ángel, para mostrar el perfecto conocimiento que tenía de la anotomía, quiso inclinar un poco al extremo, relevando algo más los músculos en los cuerpos, aun donde la naturaleza los mostró con más dulzura y suavidad como en mancebos y hombres delicados y otros semejantes; así Ticiano, por mostrar con los colores la grandeza de su ingenio* en la parte del cuerpo donde hiere la luz con mayor fuerza, solía mesclar un poco más de claro que no mostraba la luz, y allá, donde estaba ofuscada, un poco más de oscuro, lo cual hace relevar muncho una figura [...]" PAC/Art, cap. 1 (I).

1m.: "[...] y ¿cómo se valió de las armas de l'arte, debuxando en la pared con un carbón el retrato del criado del Rey que lo había introducido, de manera, que todos le conocieron, sirviéndole de padrino el ingenio* y la destreza de la mano para granjear la gracia y la honra debida a su persona [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

1n.: "Y escogido (a mi ver) la mejor proporción, más hermosa y bien debujada, que muestra Alberto Durero en su segundo libro; y seguido el modo más claro de medirla para darme a entender. Si no lo he conseguido, será infelicidad de mi ingenio*; pero no falta de diligencia [...]" PAC/Art, cap. 6 (II).

1ñ.: "Diego Velázquez de Silva, mi yerno, ocupa (con razón) el tercer lugar, a quien después de cinco años de educación y enseñanza casé con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio*". PAC/Art, cap. 8 (I).

1o.: "Por lo que se ha dicho parece claro que la invención procede de dos partes, de la historia y del ingenio* del pintor. De la historia tiene la materia; del ingenio, demás del orden y la conveniencia, tiene las acciones y la variedad y (por decir mejor), la energía de las figuras [...]" PAC/Art, cap 1 (II), p. 290.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171. (Traducción literal).

1p.: "Yo, que a ninguna compara la luz cuya sombra abraza y cuando a mi pecho pasa no hay defensa ni reparo. Venero el ingenio* claro que (no con alas de cera) llegó a la cumbre postrera y que, no sólo llegó, sino que también robó fuego de tan alta esfera". PAC/Art, cap. 8 (III).

F.O.: estrofa procedente del poema *A un retrato en debuxo de mano de F. Pacheco*, atribuido a un autor sevillano sin identificar.

1q.: "Esta es la imagen del mayor Profeta, que imagen fue de Dios la más perfecta, de l'arte aquí ningún favor desea: diole Filipo su divina idea [...] Filipo, alta promesa de los hados y gloria de Occidente, por las vivas señales con que previene hazañas inmortales, y culto de los héroes consagrados, no adulación presente del pincel raro y del ingenio*

ardiente [...] Si decirlo presumo ¿qué será lo primero? y ¿qué lo sumo? ¿Serán líneas valientes con suavidad unidas y obedientes a los preceptos de la docta Grecia? ¿O espíritu elevado al origen de formas naturales y ardor que agena imitación desprecia? ¿O figuras iguales a lo mesmo, imitado con pertinaz engaño del sentido? [...]" PAC/Art, cap. 9 (I), p. 218.

F.O.: ESPINOSA, J., Silva al dibujo de Felipe IV. (Trascripción literal).

1r.: "`He visto algunos casi en lo más lucido de estos estudios, súbitamente darse a la ganancia, y por eso no han alcanzado hacienda, ni fama alguna; los cuales si con el estudio hubieran ejercitado el ingenio*, fácilmente se hicieran famosos, y hubieran hallado riqueza y deleite´". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 271.

F.O.: ALBERTI, *De Pictura* (1540), p. 81. (Traducción literal).

1s.: "[...] está acompañado del Furor, pero detenido de Palas, por la mala información dada de la Calumnia que con ardiente hacha, le incita contra un joven vestido de piel de buey, coronado de pámpanos, amparado de la Inocencia y de Mercurio y, a sus pies, un yugo roto; en la orla parecen otras ingeniosas moralidades, en que se descubre la profundidad ingeniosa* del artífice: con que se prueba que, no sólo los antiguos se alzaron con la erudición [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

1t.: "[...] y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos agenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ageno. Y esto, tanto más, cuanto mayor ingenio* tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes". PAC/Art, cap. 12 (I).

1u.: "Las dos estatuas del cuarto pedestal frontero del órgano: la principal significaba el estudio (que los que obran floxa y tibiamente no pueden venir a ser tenidos en precio, ni una obra solo es bastante a hacer a un hombre famoso, porque la mano e ingenio* de Micael Ángel desde 15 a 90 años nunca cesaron de enriquecer el mundo, más que munchos artífices juntos)". PAC/Art, cap. 7 (I).

1v.: "Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio* del pintor al grado segundo de los que aprovechan [...]" PAC/Art, cap. 12 (I).

1w.: "[...] después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios* más que humanos a dexar de sí memoria eterna escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

1x.: "La figura que tenía al pie con luengas orejas representaba la ignorancia, enemiga mortal del ingenio*". PAC/Art, cap.7 (I).

1y.: "[...] como lo enseñó el ciego que, tocando una figura redonda, y una pintada en la tabla lisa, diciéndole que en perfección eran las dos iguales, antepuso el ingenio* del que en plana superficie había conseguido la imitación de la figura viva, con la fuerza del ingenio* y de l'arte haciendo algo donde no parecía posible haber nada [...]" PAC/Art, cap. 4 (I).

1z.: "Los escultores confiesan (como algunos de los mejores me lo han manifestado), ser más dificultoso y requerir más ingenio* la historia, que la figura suelta". PAC/Art, cap. 4 (I).

1aa.: "[...] de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales agenos, con solo su ingenio* y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores [...]" PAC/Art, cap. 12 (I).

1ab.: "Y, así, con su buen ingenio*, buscando cada día más y más, halló que los colores mezclados y molidos con estos aceites se dexaban templar muy bien y se secaban de manera que podían resistir a la agua [...]" PAC/Art, cap. 4 (III),

F.O.: VAN MANDER, *Le Livres des peintres* (1604), pp. 55-59. (Traducción literal).

	1ac.: "Pintura práctica regular, o preceptiva, es la que se vale ingeniosamente* de las reglas y preceptos prácticos, dados, e inventados por hombres peritos, y aprobados por buenos, y ciertos [...]" CAR/Dia, p. 156. **1ad.:** "[...] en que se ve muy bien adonde llegó el ingenio* deste divino hombre; porque no hay Apóstol en cuyo movimiento, acción, y aspecto no se conozca la intención, y afecto, que interior, y exteriormente tiene, la turbación, la santidad, la piedad, la fidelidad, y el amor; como la malignidad, y traición de Iudas en su rostro falso, y descortés, y plebeya postura [...]" CAR/Dia, p. 89. **1ae.:** "Muchas cosas de Escultura vi de mano de Pedro de Vinchi sobrino de Leonardo, que como relámpago dio luz al mundo su grande ingenio*; pues no cumplió los veinte y tres años, cuando la muerte atajó este prodigio, sobornada de la naturaleza, celosa deste nuevo Artífice". CAR/Dia, p. 80. **1af.:** "La delgadeza del ingenio* vuela y se adelanta con la industria y el trabajo, si bien la necesidad y pobreza la oprime [...]" CAR/Dia, p. 102. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **expresiones frecuentes y significativas**: suele acompañarse de una adjetivación de connotaciones positivas y claramente laudatorias. Asimismo, suele conformar locuciones del tipo "fuerza de ingenio" (5 ocurrencias), "grandeza de ingenio", etc. **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener ingenio"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas); en determinados discursos panegíricos y laudatorios, funciona como un término encomiástico **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : ingenio (1): artífice dotado de ingenio (2); ingenio (3): potencia espiritual de naturaleza creativo-cognitiva; ingenio (4): condición de índole psico-espiritual, natural e innata, constituida por un conjunto de rasgos singulares y originales, que son los que definen la personalidad propia y específica de cada artífice, esto es, su talante peculiar, el cual, proyectándose en sus obras, lo individualizan y distinguen como sujeto creador; ingenio (5): categoría calificativo-crítica que se aplica a aquellas imágenes pictóricas que en su configuración -tanto en lo que respecta a la invención, a su conformación estético-formal, como a los aspectos materiales de la ejecución- revelan la ingeniosidad del artífice, esto es, su capacidad para resolver con perspicacia, originalidad y fuerza creativa cualquier planteamiento o cuestión pictórica, ingenio (6) -o ingenioso (1)-: propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de ingenio (2). **equivalente** : ingegno [it.]; ingegnio [it.] **restricción temporal:** véase lo dicho en GENIO (2) [Car.] **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso metodológico o didáctico; discurso crítico; discurso panegírico o laudatorio.
GENIO (2) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] que apenas hay quien no ame y acredite este Arte, buscando pinturas originales de grandes hombres para adornar, y enriquecer noblemente sus casas y mayorazgos, deseosos de saber obrar; y los que lo han alcanzado, y que con sus manos muestran su estimación, y la fuerza de su genio*, son muchísimos". CAR/Dia, p. 444. Véase el contexto terminológico 1h. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **otros usos terminológicos** : genio (1): sinónimo de ingenio (1), persona dotada de ingenio (2); genio (3): sinónimo de ingenio (4), condición natural, propia y diferenciada de cada artífice, definida por un conjunto de características originales y singulares. **restricción temporal:** el triunfo del término genio en el sentido referido de facultad de invención y capacidad creativa de los artistas no se producirá hasta el siglo XVIII. Palomino utiliza también los términos genio e ingenio como sinónimos en su discurso (*Museo pictórico...*, vol. II, p. 60). F. Martínez (*Diccionario* (1788), p. 199), en cambio,

	no registra ya el término ingenio como propio del vocabulario de las Bellas Artes, pero sí el de genio, aunque aludiendo exclusivamente a los rasgos de carácter que configuran el talante natural de los individuos [genio (3)]. **indicación de uso:** si bien este término es frecuente en el vocabulario de Carducho en sus acepciones básicas: como sinónimo de ingenio (2) y en cuanto que condición natural de los artífices [v. ingenio (4)], Pacheco no lo emplea en ninguna ocasión a lo largo de su tratado. En lo que concierne a su uso como sinónimo de ingenio, en el italiano del siglo XVI el término latino *ingenium* ya se solía traducir por genio. (V. Montijano (2002), p. 308). **comentario:** para el resto de la información terminológica véase lo dicho en INGENIO (2).

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
INGEGNO	**contexto: I.a.**"Per quello che s´è detto appare che la invenzione vien da due parti: dalla istoria e dall´ingegno del pittore. Dalla istoria egli ha semplicemente la materia, e dall´ingegno*, oltre all´ordine e la convenevolezza, procedono l´attitudini, la varietà e la (per cosí dire) energia delle figure [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171.
INGEGNIO	**contexto: II.a**: "Et gioveravi ricordavi che l´avaritia fu sempre inimica della virtù; raro potrà adquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagnio, indi acquistare nè richezze né lode, quali certo se avessero acresciuto suo ingegnio* con studio [...]" ALBERTI, *De Pictura* (1540), p. 81.

INSTINTO

descripción: en general, impulso natural de índole psico-espiritual, no adquirido ni controlable, que se activa en el individuo de manera indeliberada ante alguna situación, estímulo o contexto determinado. En consecuencia, uno de los rasgos de la naturaleza humana no dependiente ni de la lógica ni de la razón, sino arraigado, más bien, en su visceralidad. En el ámbito de la creación artística, reacciones o impulsos naturales y no premeditados, ajenos pues a la disquisición del entendimiento o del juicio, que empujan al artista a proceder en su actividad creativa de una determinada manera, no explicable por criterios racionales. Desde el punto de vista de la teoría sobre las artes, plantea la controversia entre la creación instintiva e intuitiva, vinculada al predominio del temperamento y del ingenio innato, y la creación regulada mediante la especulación racional y las reglas, que someten y coartan la tendencia instintiva natural.

explicación: como se puede verificar en los contextos 1a, 1b y 2a, la actuación instintiva se conceptúa y considera en los discursos analizados como lo opuesto a la práctica artística racional y regulada mediante preceptos y reglas, o lo que es lo mismo, a la práctica artística que se apoya en la disquisición intelectual del artífice y en los fundamentos teórico-científicos de la doctrina. [En relación con esta cuestión, pueden consultarse manera de obrar científicamente /Pac./ y pintura práctica regular y científica /Car./ en el ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3)]. Quedan, por tanto, claramente establecidos los dos polos de la dialéctica, así como la opción por la que se decantan sin duda nuestros autores, que no puede ser otra en un marco ideológico y sociocultural fuertemente implicado en la defensa del liberalismo pictórico, para la cual se recurre a la naturaleza teórico-científica del arte de la pintura y a la condición especulativa e intelectiva de la actividad que desarrolla. Por su parte, la existencia de unos principios doctrinales y unos criterios estético-formales definidos dogmáticamente como buenos y verdaderos, a los que debe ajustarse la actuación del artífice, mediatizan y condicionan cualquier tipo de acción más espontánea.

De este modo, y por lo que respecta a cómo se entiende la naturaleza artística, podemos decir que prevalecen los criterios de normativización y reglamentación; de formación y conformación doctrinal, cuyos objetivos son, entre otros, canalizar, moderar y regular lo que en el sujeto-creador pueda haber

de instintivo y visceral. En cualquier caso, para más información sobre la reflexión que lleva a cabo la teoría artística acerca de la singularidad de la naturaleza del artista, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2), donde se aborda expresamente y con detalle esta cuestión.

Asimismo, estos instintos que se instan a moderación y control parecen ser de distinta naturaleza que lo que se entiende por el genio innato, cualidad calificada positivamente, sólo concedida a algunos artífices por gracia natural, y en virtud de la cual se les reconoce la capacidad para operar en ocasiones sin reglas o preceptos, apoyándose únicamente en dicha aptitud connatural, no adquirida. Un don, no obstante, que también requiere de la complementaria formación y adoctrinamiento. En relación con este aspecto, v. ingenio (2).

Desde el punto de vista terminológico, es interesante reseñar el uso que hace Carducho de la voz "furor" de raigambre neoplatónica para referirse a una idea que podemos identificar con esta del instinto natural y espontáneo, distinta, por tanto, del significado que el término había ya asumido tópicamente en la tradición teórica como designador del entusiasmo poético del artista inspirado [v. furor poético].

Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS SUBORDINADOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : RAZÓN (2) (macroconcepto) ARTE (5) JUICIO (1b) PRUDENCIA (2) Conceptos opuestos : PRUDENCIA (2) RAZÓN (2) (macroconcepto) Inherente a : NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/s] CONNOTACIÓN : subordinado a la razón. NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
INSTINTO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto* a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto". CAR/Dia, p. 274.

	1b.: "Verdad es que algunas cosas que vemos obrar son semejantes en la composición a los nidos de las aves y a las telas de las arañas, que parecen hechas artificiosamente, siendo antes por instinto* natural que por razón ni por arte; como no se puede llamar artífice cualquiera que hiciese algo de pintura, haciéndolo acaso o por industria de maestro [...]" PAC/Art, cap. 12 (II). **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica** : término psico-filosófico; término de aplicación general. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.
FUROR NATURAL [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Conocí otro, tan osado, como favorecido de la pintura, de quien podíamos decir había nacido Pintor, según tenía los pinceles, y colores obedientes, obrando más el furor natural*, que los estudios [...]" CAR/Dia, p. 275. **procedencia**: vocabulario psico-filosófico de raigambre neoplatónica. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción. **tipología terminológica** : término psico-filosófico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **connotación**: negativa. **otros usos terminológicos** : cfr. furor poético. **indicación de uso:** discurso teórico.

INVENCIÓN (2)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo-espiritual consistente en la capacidad que se le reconoce al artífice para concebir e idear las imágenes pictórico-artísticas, sobre todo en lo que éstas tienen de elección argumental y disposición figurativa, aunque también se puede proyectar en la conformación de imágenes absolutamente fantásticas e imaginativas. La capacidad de invención suele connotar el talento que el artífice posee para conferir originalidad y novedad a las imágenes fruto de su actividad intelectual y especulativa, haciendo de ellas el producto de un acto plenamente creativo, a veces estrechamente vinculado a la fuerza de inspiración y al genio innato.

explicación: la invención o capacidad inventiva del artífice se manifiesta de diversa manera a lo largo de los discursos, de modo que podemos hablar de una noción de carácter polivalente. En primer lugar, y de acuerdo con el concepto de *invenzione* formulado por Dolce (v. Lee (1940), p. 137) -que Pacheco asimila-, la facultad de invención se refiere tanto a la capacidad para seleccionar el tema, lo que se correspondería con la inventio propiamente dicha del arte de la Retórica; como a la aptitud para desarrollar un planteamiento general relativo a su ordenamiento y disposición formal [v. contextos a), 1a y 1b], lo cual se correspondería con la dispositio retórica (v. Marcos Álvarez (1989), pp. 32 y ss.); la diferencia radicaría en que, si bien esta dispositio implica una necesaria concretización lingüístico-verbal en el discurso, la invención artística, pese a tener dichos componentes formales y sensoriales, puede ser también absolutamente mental [v. contexto h)].

De este modo, la invención, en cuanto facultad o capacidad artística, supondría la posesión conjunta de la noticia (2) (v.), esto es, la memoria o conocimiento literario que conforma ese inventario temático del que el artífice extrae los asuntos de sus obras [v. contexto d)]; del caudal (2a) (v.), entendido como el conocimiento de todo un repertorio de recursos plástico-formales y compositivos, así como de imágenes más o menos interiorizadas, al que se recurre para llevar a cabo la formalización concreta de la materia argumental seleccionada; y de la elección (1b) (v.), o la capacidad para realizar convenientemente los procesos selectivos que la disposición y construcción de la imagen pictórica implican.

Por su parte, la capacidad para inventar, esto es, para dar una solución formal y figurativa adecuada a un determinado asunto previamente seleccionado, que supone, por tanto, una actividad intelectiva y especulativa -para Dolce, por ejemplo, la invención es una elaboración absolutamente mental-, sitúa al artífice en el terreno de los doctos intelectuales que ejercitan su arte con la mente y el intelecto, mediante reflexión y especulación; de ahí que ésta constituya una de las categorías calificativo-críticas que vinculan el arte de la pintura y a sus artífices con el prurito de intelectualismo que se reivindica para la actividad pictórica en esta época.

Asimismo, y al igual que ocurre con el caudal (2a), la elección (1a), la elección (1b) o el juicio (1b), la invención también se nos presenta como una de esas facultades que se adquieren a partir de la visualización continuada de experiencias artísticas (invenciones) precedentes, utilizando para ello el método didáctico vasariano de la imitación y copia mediante el dibujo [v. contexto 1d]. Puesto que en el periodo que consideramos, y de acuerdo con la concepción de la pintura reglada que fundamentalmente propugnan nuestros autores, nada puede quedar de modo absoluto al libre arbitrio, subjetivo e individual del artífice, se entiende que la capacidad de invención también tiene que ser objeto de educación, formación y conformación, para poder actuar adecuada y correctamente según los principios de la Buena Manera, y de lo considerado como verdadero y perfecto. Pacheco, por ejemplo, vincula la invención, como actividad y como facultad, al grado de formación que él denomina estado de perfectos, aquél en el que el artífice se encuentra ya con la sabiduría suficiente como para actuar libremente, esto es, inventando de suyo, sin originales o modelos externos, pero con una formación intelectual, visual y crítica adecuada y legitimadora. [Sobre esta cuestión, véase manera de obrar libremente (1), en el ámbito semántico-nocional SM-37, en concreto la nota 16]. Al igual, pues, que las facultades anteriormente mencionadas, nos encontramos con una capacidad no sólo mediatizadora sino también mediada y conformada: la capacidad de invención no se deja a la pura libertad subjetiva del artífice, ni tampoco a una conciencia meramente intuitiva o innata, sino que -de acuerdo con un pensamiento de raigambre manierista tendente al academicismo- se encuentra perfectamente regulada por la "buena" preceptiva adquirida y asimilada [v. contextos c), f), i) y j)], y por las buenas y bellas imágenes vistas e interiorizadas.

Ahora bien, por lo que respecta a su condición y naturaleza, la invención se nos presenta como una facultad ambivalente, ya que, si bien supone estar en posesión de un conocimiento literario y artístico, haber desarrollado un juicio crítico adecuado para realizar convenientemente los procesos selectivos, y haber sido objeto de una formación adecuada, la invención también es una cualidad innata del sujeto, estrechamente vinculada al ingenio [v. ingenio (2)]. La vinculación entre invención e ingenio, que aparece explícitamente en el fragmento tomado de Dolce [v. contextos a) y e)], implica que la capacidad de inventar no sólo se entiende como una facultad adquirible, a partir de un proceso de aprendizaje y formación -lo que se aviene muy bien con el concepto de pintor instruido que subyace en los discursos analizados-, sino que procede asimismo del talento natural, siendo manifestación de la genialidad innata del artífice. De hecho, en determinados contextos, la capacidad de invención que se atribuye al artífice funciona, precisamente, como cualificación de su genialidad e ingenio. El mismo contexto tomado de Armenini [v. contexto 1b] así lo evidencia: lo que se califica de Miguel Ángel en este caso no es el ejercicio reflexivo y especulativo que implica el proceso de selección y disposición figurativa, sino la genialidad que supone su pronta invención.

En segundo lugar, la invención también se nos revela a lo largo de los discursos como una actividad propiamente creativa, implicando, pues, junto con el ejercicio especulativo e intelectivo anteriormente mencionado, el hecho de *sacar a la luz* algo nuevo, esto es, concebir una disposición, ordenamiento o presentación del tema nunca vista con anterioridad [v. contexto g)], aunque la fuente de inspiración última pueda provenir de modelos anteriores, aprendidos e interiorizados por el artífice en su caudal [v. caudal (2a)] o en su memoria [v. memoria en el ámbito GF-24 (sección 3.3), nota 13]. En consecuencia, la invención, en cuanto capacidad que poseen los artistas, también los califica en su potencial creativo, en su capacidad de originalidad, tal y como esta noción se entiende e interpreta en el siglo XVII, la cual se refiere no tanto a la invención de un tema nuevo o a la creación *ex nihilo* de algo no existente con anterioridad, sino al planteamiento nuevo de un tema ya viejo, seleccionado de entre el corpus literario e histórico conocido.

Con todo, y del mismo modo que encontramos en Vasari (Montijano (2001), pp. 173 y ss.), la invención, en cuanto categoría crítica de las imágenes pictóricas, también se suele aplicar a aquellas representación de seres fantásticos y monstruosos -*caprichosos*-, y así se habla de *demonios de gallarda invención*. Por tanto, en ciertos contextos, la facultad inventiva del artífice se refiere igualmente a su capacidad para idear ese tipo de imágenes fabulosas e ilusorias, esto es, para la invención en su sentido más imaginativo y fantástico, como se puede comprobar, por ejemplo, en el contexto f)]. [En relación con esta cuestión, véase también la noción imaginación (1) (macroconcepto), en el ámbito GF-24, en concreto la nota 22].

Tanto en un caso como en otro, esto es, en cuanto capacidad propiamente inventiva y creativa, la invención se nos presenta, más que como una destreza adquirida o susceptible de adquisición, o una facultad de carácter intelectivo y especulativo, como una fuerza de orden psico-espiritual, estrechamente vinculada a la inspiración y al genio creativo innato, a través de la cual el artífice desarrolla su ejercicio de creación propiamente dicho. Este es el sentido que sobre todo parece poseer la *inventiva* de Carducho [v. contexto 2a y 2b]. Bajo este punto de vista, su conexión con el concepto de caudal (2a) (v.), entendido éste como una especie facultad interna que funciona a modo de fuente de inspiración, resulta evidente, y la propia coocurrencia que encontramos en los discursos así lo pone de manifiesto. De hecho, en los *Diálogos*..., inventiva y caudal parecen constituir un par indisociable. [Al respecto, véase también el registro conceptual caudal (2a)]. En función de todo lo dicho, podemos ver, al menos, cuatro rasgos en la facultad de la invención que califican al artista, según el sentido o contexto en el que se utilice: **a)** la capacidad de ejercicio intelectivo, reflexivo y especulativo, para seleccionar un tema y hallar su disposición figurativa y formal adecuada; **b)** la genialidad innata asociada ingenio y al talento natural; **c)** la capacidad de originalidad creativa, proyectada en una disposición formal y en una presentación figurativa original y novedosa; y **d)** el potencial de la imaginación para inventar cosas fantásticas, sin referente empírico real.

Con todo, la capacidad de invención de por sí no es suficiente, porque esa idea mental elaborada tiene que alcanzar una materialización visual efectiva, de ahí que como complementaria de ésta, se propugne la necesidad de tener debuxo (4) (v.), estar en posesión de la doctrina o de la preceptiva artística [v. arte (5)] y contar con destreza manual [v. contexto conceptual c)].

Por otra parte, la invención, en cuanto cualidad intelectiva del artífice -y también en cuanto que categoría crítica y calificativa-, aparece implícitamente delimitada en el discurso de Pacheco por lo que a su ámbito de aplicación se refiere. Así, las obras pictóricas "menores", como son la pintura de labores y la ornamental, no son sujeto de invención [contexto i)], y por tanto no es una cualidad que se le requiera al artífice dedicado a esta actividad. Pero tampoco el ámbito de aplicación que marca Pacheco es tan restringido como el que caracteriza la tradición desde Alberti, que limita la invención a la pintura de historia (v. Barasch (1985), p. 157); así, P. Brill, pintor flamenco especializado en paisajes -género jerárquicamente menor en el contexto del siglo XVII-, se define por su *mucha invención* [v. contexto 1e]. Temprana ampliación, pues, del alcance de este género, medio siglo antes de la inflexión significativa que la jerarquización de las tipologías pictóricas experimentará en el *Cours de peinture* de R. de Piles. Generalmente, se suele acompañar de algún tipo de adjetivación que matiza y cualifica la noción; así, según el atributo con el que se califique esta facultad, se estarán expresando diversas cualidades intelectivas del artífice: *rico de invención* [contexto 1a] alude a su capacidad para desarrollar diversas formas de disponer la representación de una misma historia, lo que supone contar con más posibilidades o alternativas entre las que elegir la mejor, según la metodología preferida por Dolce; *prontiud de invención* [contexto 1b] califica la facilidad y presteza [v. facilidad (1b)(Pac.) y presteza (1b)(Pac.)] del artífice para desarrollar en poco tiempo la disposición de la historia, etc.

A su vez, esta categoría, como sucede con otras tantas facultades que se atribuyen a los artífices, se transfiere al propio objeto artístico, reconfigurándose, pues, en una de las categorías estético-formales y críticas que, bajo la expresión *buena invención*, la enjuician y valoran positivamente. Sobre esta cuestión, véase invención (8a) e invención (8b) en el ámbito semántico-nocional TE-12.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general GF-23.

contextos conceptuales : **a)** "Por lo que se ha dicho parece claro que la invención procede de dos partes, de la historia y del ingenio del pintor. De la historia tiene la materia; del ingenio, demás del orden y la conveniencia, tiene las acciones y la variedad y (por decir mejor), la energía de las figuras". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 290.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 170.

b) "Las imágines de los ojos pasan al sentido común, éste las traslada a la imaginación, que hace imágines, o simples, de las cosas como son; o compuestas, de objetos imposibles y quimeras. De aquí suben al entendimiento, cuyos actos son vivas representaciones de cuanto se imagina, con tal dependencia, que, cuanto más viva y tenaz la imaginativa, tanto mejor se vale el artífice de la idea espiritual, fundándose en la trabazón de las potencias; de suerte, que al punto que la imaginación hace imagen de lo que llegó a los ojos, el entendimiento linea el mismo objeto en sus actos. Formada ya la

idea en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice jugando su juicio que la idea que tiene presente se puede o debe imitar con tal modo y circunstancia". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 283.

> **F.O.**: texto debido al jesuita Diego Meléndez, amigo personal de Pacheco y redactor de la *Tercera Aprobación al Cristo de los cuatro clavos*. Pacheco incorpora su discurso para explicar, entre otras cosas, el proceso de la invención artística.

c) "Así, no forma el singular artífice, no imagina en la fantasía cosa, que un mármol solo (que es la materia del escultor) no encierre dentro de sí, debajo de su corteza o superficie; pero esto sólo se concede a quien tiene arte y práctica, porque sólo lo alcanza aquella mano que sabe exprimir lo que ha concebido, esto es, que obedece a la imaginación [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 426.

> **F.O.**: VARCHI, *Lezzione* (1549).

d) "Es imposible (dice) que el pintor sea señor de las partes que tocan a la invención, así de la historia como de la conveniencia, si no es práctico en saber las historias y las fábulas de poetas [...]" PAC/Art, cap. 2 (II), p. 299.

> **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 171. (Traducción libre de Pacheco).

e) "De otros famosos artífices se celebran sus agudos dichos y sentencias, como se podrá ver en Plinio y otros autores, todo lo cual procede de la natural nobleza desta arte y de que en ella se aviva el ingenio y la razón. Manifiéstalo la artificiosa invención de La Calumnia pintada del famoso Apeles [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

f) "Quitara también el modo que algunos imprudentemente han usado de pintar la Santísima Trinidad deformemente, y con monstruosidad, haciendo un rostro con cuatro ojos, tres narices y tres bocas, que ni a mi entender es nada significativo, ni magestuoso ni devoto, ni de respeto, antes de error. Y deste género de Pinturas entiendo ha prevenido el Santo Concilio Tridentino Sesión 25 que no se pinten, y que ninguno sea osado poner en los templos alguna nueva invención de imagen, sin que lo mire, y apruebe el Obispo [...]" CAR/Dia, p. [884]

g) "Los tales son comparados a las cobras, porque van por los caminos de la dificultad, inventando nuevos conceptos, y pensando altamente, fuera de los usados y comunes, por sendas nuevas, buscan por montes y valles, a costa de mucho trabajo, nuevo pasto con que alimentarse; lo que no haze la oveja, que siempre sigue al manso, a quien son comparados los copiadores. De ahí se tomó el frasis de llamar al pensamiento nuevo del Pintor, Capricho". CAR/Dia, p. 453.

h) "[...] y con que, clarísimamente, el buen artífice tiene cierto el fin honroso de sus pinturas, y aun antes que las comience, en su idea las ve perfectamente acabadas, fundado en los medios convenientes, reglas y preceptos de su profesión [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 429.

i) "[...] otros, por el contrario, han desterrado los grutescos y cohollos y cosas vivas, y todo es catalufas, flores, arabescos, y grabados, huyendo del trabajo e ingenio de lo que tiene estudio, invención* y debuxo [...]" PAC/Art, cap. 3 (III). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : INVENTOR (2) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : INVENCIÓN (8a) INVENCIÓN (8b) Complementa a : ARTE (5)

	DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) Concepto equivalente : INVENTIONE (Arm.) INVENZIONE (Dol.) Concepto relacionado : MATERIA (2) HISTORIA (2a) Destreza para : INVENTAR (1b) INVENCIÓN (1) INVENTAR (2) INVENTAR (1a) Destreza requerida : ELECCIÓN (1b) JUICIO (1b) NOTICIA (2) CAUDAL (2b) (Pac.) CAUDAL (2a) (met.) INGENIO (2) Efecto de : ESTUDIAR (3a) TALENTO (1) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) Instrumentos metodológicos : IMITACIÓN (7) DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis* M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.3.2 Armenini M-2.3.11 Varchi M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-2.3.4 Dolce M-2.2.1.2.3 Dialéctica (3) Objeto vs sujeto M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.3.12 Vasari M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR MAESTRO (2) (Pac.) INVENTOR (1) Potencia asociada : INGENIO (3) (macroconcepto) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) JUICIO (2) IMAGINACIÓN (1) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/q] RANGO DE EXIGENCIA : recomendada. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : componente innato; adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
INVENCIÓN (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] no se debe contentar de una sola cosa, mas buscar más y más, y después hacer elección de la que mejor fuere [...]; como solía hacer Rafael de Urbino, el cual fue tan rico en esta parte [invención], que hacía siempre cuatro o seis diferencias de intentos, para una historia, y todos valientes y con gracia [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 290. **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171. **1b.:** "[...] Y tomándolo Micael, y apartándose a una parte cómoda, se asentó y, suspendido un poco, se puso luego a debuxar; y acabando en breve, llamó al mancebo, que estaba algo distante, y se lo entregó: fue tal y tan maravilloso el disegno, que parecía obra de mucho más tiempo. De que se puede juzgar el señorío y promtitud de su invención* [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 274. **F.O.**: ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), pp. 75-76. (Traducción libre de Pacheco). **1c.:** "De aquí podemos inferir que de la calidad de los artífices, recibe la pintura su mayor o menor ornamento, hallándose entre ellos gran diferencia, no sólo cuanto al ingenio y suficiencia, mas cuanto a la invención* y sujeto en que se ocupan". PAC/Art, cap. 10 (I), p. 234. **F.O.**: PALEOTTI, *Discorso* (1582), pp. 153-154. **1d.:** "La invención* procede de buen ingenio, y de haber visto mucho, y de la imitación, copia y variedad de muchas cosas, y de la noticia de la historia [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 281. **F.O.**: autor incierto que halló Pacheco entre los papeles que quedaron de Fernando de Herrera. **1e.:** "Cosa muy usada es en este tiempo, con cuya parte se han contentado muchos, el ejercicio de pintar países a que los flamencos, especialmente, han sido muy inclinados, usándolos a temple y olio por la disposición de su cielo de sus provincias, campos, jardines y ríos. Y entre los muchos que lo han ejercitado ha sido muy celebrado Paulo Bril, varón de mucha invención* y caudal y alegre colorido". PAC/Art, cap. 7 (III). **1f.:** "¿Quién como Alberto Durero, varón tan docto, de tan grande invención* y tan excelente retratador en pintura y debuxo; que tales son sus retratos tallados en estampa de su mano?" PAC/Art, cap. ((III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **expresiones frecuentes y significativas**: en relación con el tipo de adjetivación que suele acompañar el término, véase lo dicho en la *explicación*. **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener invención", "ser de [adj.] invención"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). En algunos contextos, funciona como término encomiástico. **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : invención (1): una de las partes que conforman el sistema de la pintura formulado teóricamente por F. Pacheco, junto con el debuxo y el colorido. Se compone a su vez de noticia, caudal y decoro; invención (3ª): acción de inventar (1ª), actividad ideativa y especulativa mediante la cual el artífice

	selecciona la materia argumental y le confiere una disposición formal adecuada; invención (3b), acción de inventar (1b), actividad ideativa y especulativa mediante la cual el artífice selecciona la materia argumental y, apoyándose en su capacidad creativa, le confiere una disposición formal original y novedosa; se opone, por tanto, al concepto de composición en cuanto conjunción de componentes tomados de obras artísticas precedentes; invención (4): acción de inventar (2): actividad ideativa e imaginativa en la que el artífice concibe mental y formalmente algo fantástico e ilusorio, sin referente empírico en el mundo real; invención (5ª): idea o imagen mental producto de la actividad ideativa y especulativa en que consiste la invención (3ª) y (3b), en la que queda plasmada la disposición general que tendrá la obra, pudiendo formalizarse en un esbozo previo; invención (5b): formalización empírica y material de la idea mental que el artífice concibe como resultado de la actividad especulativa e ideativa en que consiste la invención (3ª) y (3b). Se corresponde con una de las partes de la pintura en cuanto objeto empírico-visual completamente terminado; invención (6): resultado de la acción de inventar (2): imagen o figura fantástica, sin referente empírico en el mundo real, únicamente existente debido a la actividad imaginativa e inventiva del artífice; invención (7): fase del proceso de creación pictórica correspondiente al estadio en el que se idea y concibe la imagen, en el que se especula y dilucida sobre su disposición figurativa y construcción formal conveniente. Complementaria y previa a la ejecución material propiamente dicha; invención (8ª): categoría estético-formal y crítica que se aplica a aquéllas imágenes pictóricas que han sido objeto de una buena invención, según se ha definido la invención (3ª). Generalmente se acompaña del adjetivo `buena´; invención (8b): categoría estético-formal crítica que se aplica a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por su planteamiento figurativo y formal adecuado, original y novedoso, según se ha definido la invención (3b); invención (9): procedimiento o técnica pictórica, sinónimo de manera de pintura o manera (5b); invención (10): atributo y propiedad de los artífices que se aplica aquéllos dotados de invención (2). **equivalente** : invenzione [it.]; inventione [lat.] **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
INVENTIVA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** “Estaban cuatro pinturas colgadas, y preguntando la significación de aquello, me dijeron, que cada año se proponían algunos ingenios de muchachos lúcidos, y de buenas experanzas, a quien la Academia daba un lienzo imprimado, para que en él pintase de su inventiva*, y caudal, para que el año siguiente estuviesen colgados en la Iglesia, a la vista de toda la Academia [...]” CAR/Dia, p. 63. **2b.:** “Y si acaso este tal Pintor práctico quiso hacer una cosa de su inventiva* y caudal, sin tener el natural delante, ni otra cosa, la memoria, e imaginativa (con solo la noticia que tienen de las cosas) dieron materia a las manos para que manifestasen el caudal de su dueño, que como pobre y desnudo descubrió su necesidad, y poco saber”. CAR/Dia, p. 191. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con caudal [v. caudal (2a) (met.)]. **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso del Pacheco el uso de este término. **indicación de uso:** discurso teórico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA Y LATINA	
INVENTIONE [lat.]	**contexto: Ia.:** "[...] e era un stupor grande a quelli che ció haveano veduto fare in cosí poco tempo, che altri vi havrebbe giudicato dentro la fatica di un mese: si che si puó fare da questo giuditio quanto egli doveva essere facile in far le su Inventioni*". ARMENINI, *De Veri Precetti*, (1587), pp. 75-76.
INVENZIONE	**contexto: II a.:** "[...] non si debe contentar d´una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente; come soleva il medesimo Rafallo, il quale fu tanto ricco d´invenzione*, che faceva sempre a quattro a sei modi, differente [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171. **contexto: II b.:** "[...] Da che possiamo inferire che dalla qualit`degli artefici riceverà parimente quest´arte della pittura e scoltura il suo maggiore e minore ornamento, trovandosi tr essi gran differeza, non solo quanto all´ingegno e sufficienza, ma anconra quanto all´invenzione* e soggetti in ch si occupano [...]" PALEOTTI, *Discorso* (1582), pp. 154-156.

INVENTIONE (Arm.)

descripción: véase invención (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : INVENCIÓN (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/q]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
INVENTIONE	**contexto: 1a.:** "[...] e era un stupor grande a quelli che ció haveano veduto fare in cosí poco tempo, che altri vi havrebbe giudicato dentro la fatica di un mese: si che si puó fare da questo giuditio quanto egli doveva essere facile in far le su Inventioni". ARMENINI, *De Veri Precetti* , (1587), pp. 75-76.

INVENZIONE (Dol.)

descripción: véase invención (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : INVENCIÓN (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/q]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
INVENZIONE	**contexto: 1a.:** "[...] non si debe contentar d´una sola, ma trovar più invenzioni e poi fare iscelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme e ciascuna separatamente; come soleva il medesimo Rafallo, il quale fu tanto ricco d´invenzione, che faceva sempre a quattro a sei modi, differente [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 170-171.

MENU SALIR

JUICIO (1b)

descripción: facultad artística de carácter intelectivo-espiritual que constituye la capacidad crítica que poseen los artífices, adquirida mediante la práctica del dibujo, la ejercitación de la visión y el conocimiento de los preceptos, para discernir el modo más adecuado de llevar a cabo sus obras de acuerdo con los principios de la Buena Manera, y sobre todo para seleccionar qué imitar y cómo. Se trata, pues, de la posesión de un criterio crítico, propiamente artístico, formado, educado y modelado según unos parámetros consensuados como buenos y verdaderos, y que capacita al artista para decidir y juzgar en materia de arte. En consecuencia, es la facultad que legitima las actuaciones selectivas del artífice, cuyo juicio crítico adquirido le sirve de guía y pauta de actuación, y el factor que garantiza la adecuación y oportunidad de la imitación selectiva, así como de la invención y disposición de la historia. Asimismo, no deja de tener un carácter ambivalente, ya que esta facultad del juicio crítico bascula en el periodo analizado entre el intelecto y lo sensorial, entre el criterio intelectual conformado y la vista educada, y el criterio más natural, intuitivo y sensorial que dependen del sentido innato del gusto.

explicación: en los discursos de Pacheco y Carducho observamos la importancia que se concede a la ejercitación visual para obtener dicho juicio o criterio, a partir de la cual el artífice consigue acumular en su memoria toda una serie de experiencias artísticas precedentes tenidas como buenas y correctas, las cuales pasarán a fundamentar dicho juicio y a legitimar su validez como instrumento de imitación [v. contextos 1a y 1l]. Al igual que en otras ocasiones, Pacheco y Carducho adoptan la metodología formulada por Vasari -imitación mediante el dibujo de las buenas formas del natural y de los buenos artífices-, por lo que se asume conjuntamente el origen empírico-visual del juicio crítico, tal y como aparece en Vasari, y la necesidad de su formación y educación, en la medida en que éste, en un contexto ideológico en el que existe una Manera considerada como buena y verdadera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], no puede quedar al libre arbitrio del artista [v. contexto 1b].

Se trata, por tanto, de un juicio mediado y conformado por un determinado conocimiento artístico; es decir, un juicio adquirido a partir de la contemplación e imitación de unas imágenes concretas: las de los maestros antiguos [v. Antigüedad (1b)] y las del clasicismo italiano [v. Academia romana (1) (Pac.)], así como aquéllas del natural tenidas como perfectas y bellas [v. contextos 1a, 1c y 1l]. De este modo, aunque en ciertos momentos Pacheco se decanta -en la coyuntura de una probable elección- por el Natural (v. *Arte...*, p. 443), sin embargo se advierten los criterios propios que conformarán la esencia del academicismo, en la medida en que la actuación libre y sin intermediarios que garanticen la corrección puede dar como resultado un producto confuso, cuando no, erróneo [al respecto, v. manera de Caravaggio], y es la contemplación de los buenos artífices, antiguos y modernos, lo que constituye la guía que orienta al artista en su acercamiento al natural [v. contexto 1b]. Queda, pues, clara también la filiación manierista de este pensamiento.

Con todo, ni Pacheco ni Carducho -aunque éste en bastante medida-, llegarán a desprenderse absolutamente del natural, como tampoco lo hiciera Vasari. Todo lo contrario, el *Arte de la Pintura* se convierte, en ocasiones, en un auténtico alegato a favor de su recuperación, lo que es indicativo, por otra parte, de la revalorización que ésta experimenta desde principios de siglo, y especialmente en el contexto andaluz. [En relación con la presencia que tiene la naturaleza en el discurso teórico-doctrinal de Pacheco y su diferencia respecto de Carducho, véase el ámbito GF-24 (sección 3.3), y en concreto las notas 9, 13 y 22].

En consecuencia, el juicio funciona como mediatizador de la *mímesis* y de la actividad pictórica, al seleccionar, de acuerdo con unos criterios asimilados e interiorizados, lo que se debe pintar y cómo [v. contexto a)]. Adviértase, en este sentido, que en el contexto 1d Pacheco nos habla de *verdadero juicio*, teniendo en cuenta, además, que el epíteto *verdadero* es un añadido de Pacheco al texto original de Dolce. No se trata, pues, de tener juicio en sentido general, ni de actuar juiciosamente [v. al respecto juicio (1a) en el registro prudencia (2)], sino de poseer un criterio crítico y estético concreto. Asimismo, el uso metafórico de la voz *luz* [v. contexto a)] en referencia a dicho juicio adquirido también es bastante significativo al respecto, connotando la lucidez y claridad que éste otorga al artífice para seleccionar adecuadamente en su enfrentamiento directo con las cosas del natural.

Existe, pues, una estrecha vinculación entre este juicio y la capacidad de elección [v. elección (1a) y elección (1b)] -de hecho, suelen coocurrir en el discurso [v. contexto 1c]-, la capacidad de invención [v. invención (2)] y la facultad de la prudencia [v. prudencia (2)]. El juicio, en este sentido, se constituye en el criterio que permite realizar una buena elección -en sus dos vertientes-, llevar a cabo una selección adecuada y válida durante el proceso de imitación y de invención, además de ser la facultad que garantiza la oportunidad y validez del artífice que actúa haciendo uso de su prudencia.

Esta noción de juicio crítico también se plantea en relación con los ejercicios de enjuiciamiento y valoración de las imágenes artísticas, y aunque esto nos sitúa en otro ámbito semántico, el de la recepción [v. [RD] *Conceptos relacionados con la crítica de las imágenes pictórico-artísticas*], no está de más tratarlo ahora aunque sea de manera breve, puesto que en los discursos suele aparecer conjuntamente. La problemática fundamental oscila en torno a tres aspectos: la legitimidad de los no artífices para juzgar en materia de arte; qué es lo que garantiza la validez de dicho juicio -tanto de los profanos como de los propios artistas-; y cómo se puede adquirir [v. contextos 1i, 1h y 1k]. Este último aspecto es, precisamente, del que acabamos de hablar. Únicamente añadamos que, en virtud del carácter compilatorio y enciclopédico que distingue estos tratados -sobre todo el de Pacheco-, podemos encontrar recogidas una diversidad de posturas -sin acusar contradicción aparente-, además de la ya comentada. Así, si bien Durero, en el texto trascrito en el contexto 2c, se pregunta aún por la discreción que será suficiente para el juicio, una categoría que todavía queda en cierta medida fluctuante e imprecisa en el discurso de este autor, en el contexto 1f, tomado del manierista Lomazzo, no se duda en hablar de reglas y normas que convenientemente sistematizadas y enunciadas permitirán al artífice desarrollar un juicio adecuado con el que actuar con corrección.

No obstante, también nuestros teóricos se adhieren al sentimiento generalizado, igualmente de raigambre manierista, según el cual el juicio crítico, una vez adquirido, otorga al artífice la libertad para actuar trascendiendo lo prescrito en las normas y en las reglas, dejándose guiar por una visión ya conformada y educada [v. contexto 1l], que encuentra su formulación tópica en las palabras que Vasari atribuye a Miguel Ángel relativa al juicio o compás del ojo, y que nuestros teóricos reproducen. De este modo, el enjuiciamiento crítico -tanto el externo como el del propio artista- se nos presenta en el periodo que consideramos en un ejercicio que se encuentra a medio camino entre el intelecto y lo sensorial, según se aprecia claramente también en el contexto 1j de Pacheco, quien reivindica el sentido de la vista y del entendimiento como las dos potencias con las que se debe realizar cualquier examen valorativo de las imágenes artísticas.

En relación con este aspecto, tenemos que recordar que este juicio crítico-estético se encuentra en la tradición teórica italiana vinculado al sentido del gusto, en cuanto capacidad de carácter innato e intuitivo por la que el individuo aprecia y siente las cualidades de hermosura o belleza que puedan existir en las cosas que contempla [v. contextos 1h, 1ñ, 1j, 1o]. Una facultad, por tanto, de carácter más instintiva y sensorial. Sin embargo, en la medida en que este gusto no se deja absolutamente a la libre intuición del artista, sino que se encuentra, como hemos dicho, conformado y mediatizado, podemos decir que nos encontramos, en realidad, ante una facultad ambivalente, que oscila entre esa visión intelectual interna adquirida, legitimadora y válida, y ese criterio natural, más sensorial e intuitivo [v. contexto 1l].

Por lo que concierne a la validez del juicio crítico de los no artífices, Pacheco no duda en recomendar su oportunidad, siempre y cuando éste sea fundamentado y producto de un conocimiento adecuado [v. contextos c), 1h y 1n], de modo que parece no existir dudas en aceptar la capacidad de juicio del profano. Por su parte, esta idea de la validez del juicio a partir de un conocimiento adquirido y conveniente que lo fundamenta [v. contexto 1k] no era una opinión nueva; véase, por ejemplo, el propio parecer de Durero en el contexto 1i o el de Lomazzo en el contexto c). Así pues, la validez del criterio se legitima especialmente a partir de la formación culta, erudita y competente del espectador, aunque sin olvidar la complacencia del gusto que proviene del deleite sensorial captado de forma más intuitiva, opinión que Pacheco toma directamente de Dolce [v. contexto b)].

Aunque comparten la misma capacidad de discernimiento y el mismo ejercicio valorativo, podemos establecer una distinción respecto de la noción que hemos codificado como juicio (1a), término utilizado en los discursos analizados como sinónimo de prudencia [v. prudencia (2)] . Queda clara la variación de sentido entre esta idea de juicio que acabamos de definir, en cuanto criterio artístico y estético concreto, y el juicio en cuanto capacidad general del raciocinio, asociada a la cordura, al discernimiento y al razonamiento realizado con medida y mesura. No obstante, en algunos contextos, la noción de juicio parece asumir esta dualidad semántica [v. contextos 1ñ y 1k], mientras que en otros, en cambio, se nos presenta más claramente disociada [v. contextos 3b, 3d y 3f en el registro conceptual prudencia (2)]. Una dualidad semántica que también es la que parece comportar la noción italiana de giudizio empleada por Vasari y, en general, por la literatura artística manierista, definida por J. M. Montijano (2002, p. 299) como "criterio, sentido de la mesura, razonamiento de un artista frente a las reglas, proporciones o instrumentos con los que pueda contar". [V. contextos 1f y 1o]. Igualmente, también encontramos contextos en los que el empleo del término resulta simplemente ambiguo, pudiendo referirse a cualquiera de las ideas de juicio apuntadas [v. contexto 1m]. En esta confluencia de sentidos, hay que tener en cuenta, además, la estrecha proximidad que existe entre estas nociones, puesto que, como hemos mencionado en líneas anteriores, es el juicio crítico con su criterio estético válido el que funciona como guía y pauta para actuar prudente y juiciosamente.

Asimismo, y como sucede con la mayor parte de estas facultades o capacidades que se le reconocen al artífice, el juicio crítico también es una de las categorías calificativas mediante las que se le evalúa positivamente, pudiendo transferirse a su propia obra. Se reconfigura, entonces, en uno de los conceptos estético-formales y críticos de las imágenes pictóricas [v. contexto 1l], sin que deje de acusar, a veces, esa dualidad semántica mencionada [v. contexto e)]. En relación con esta cuestión, consúltese en el ámbito [TE-12] la noción juicio (6), relativa a esta categoría crítica.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "[...] quien quiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Ángel, y con aquella luz* podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera se perderá. Porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Micael Ángel, sabrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

b) "Conviene que sepáis que el pintor no ha de alcanzar alabanza de una parte sola, más de todas aquéllas que acompañaban a la pintura, y más de las que más deleitan; porque siendo la pintura exercitada principalmente para deleitar, si el pintor no deleita queda oscuro y sin nombre. Este deleite no lo entiendo de aquello que agrada al vulgo, ni aun a los entendidos, a la primera vista; más de aquello que se descubre y engrandece cuanto más se mira y se torna a mirar, como acontece en los buenos poemas, que mientras más se leen tanto más deleitan, y más acrecientan el deseo de volverlos a leer". PAC/Art, cap. 8 (II), p. 391.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 180.

c) "[...] atendiendo a lo que cada uno juzgaba de la proporción y arte de su pintura; según que cada uno hablaba de aquellas cosas de que tenía conocimiento y práctica, así la iba reformando; y, por el contrario, refutaba el juicio de aquellos que querían juzgar de las partes que no pertenecían a su profesión, como hizo el zapatero, que no contento de haber discurrido acerca del calzado de una figura, quería hacer juicio de otras cosas, diciéndole: Ne sutor ultra crepidam. El zapatero no debe juzgar más que del calzado". PAC/Art, cap. 1 (I), p. 80. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 28.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta) FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS ESTÉTICO-SENSITIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : JUICIO (5b) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : JUICIO (6) Complementa a : INCLINACIÓN (2) INGENIO (4) NATURAL DE PINTORES ARTE (5) NATURAL (2) NOTICIA (2) PRÁCTICA (2b) BUENA MANERA (2) ERUDICIÓN (1) DESTREZA (1b) Concepto equivalente : GIUDIZIO (1b) (Vs.) BUONI GIUDICI (Raf.) GIUDITIO (Leo.) GIUDICIO (Dol.) GIUDICIO (Lom.) Concepto subordinado : INSTINTO AFICIÓN (Pac.) Conceptualizaciones metafóricas asociadas : luz (2) (met.) Destreza para : PRUDENCIA (2) IMITAR (3b) ELECCIÓN (1a) INVENCIÓN (2) MANERA (1) INVENCIÓN (1) ELECCIÓN (1b) FACILIDAD (1b) (Pac.) Destreza requerida : ARTE (5) CAUDAL (2a) (met.) Efecto de : ESTUDIAR (3a) TALENTO (1) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.3.1 *Mímesis* (4) Visualismo o sensorialismo empírico M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.3.12 Vasari M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.3.5 Durero M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.3.7 Lomazzo M-2.3.4 Dolce M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística

	M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR Potencia asociada : JUICIO (2) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (Car.) VISTA (1) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística Vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2.1/n] RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva. CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : componente innato; adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
JUICIO (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Resta en segundo lugar el caudal, y éste ha de ser en el debuxo, trayendo a la memoria todo lo referido en el capítulo antes deste, particularmente el mucho exercicio y uso en los estados primeros de principiante y aprovechado; porque de lo mucho que se ha imitado y visto de valientes pintores, estatuas y natural, se cría este gran caudal para la invención, y así discurre admirablemente el Basari diciendo: `Deste conocimiento nace un concepto y juicio* que forma en la mente aquella tal cosa, que después, expresada con la mano se llama debuxo. Por donde se puede concluir que no es otra cosa el debuxo que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 289. **F.O.**: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 169. **1b.:** "La manera que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión. Y su acertado juicio* el que ha de sujetar el nuestro. Éstos fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y por mejor decir de la Naturaleza [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416. **1c.:** "[...] Y no presuma ninguno, temerariamente, ni tener mejor juicio* que ellos, ni mejor elección, ni mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **1d.:** "[...] así Micael Ángel entre los pintores y escultores de nuestra edad: porque es un raro, milagro de l' arte y de la naturaleza: y aquéllos que no admiran sus cosas, carecen de verdadero juicio*, mayormente acerca de la parte del debujo, en la cual sin duda es profundísimo. Porque él fue primero que en nuestro siglo mostró a los pintores los hermosos contornos [...]" PAC/Art, cap. 4 (II), p. 335. **nota:** F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. **1e.:** "Debe el pintor, para adestrar la mano, contrahacer los debujos de valientes maestros, y con el juicio* y parecer de su preceptor, pasar a retratar las cosas buenas de relievo". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 267. **F.O.**: LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works*, n. 483, vol. I, ed. de J. P. Richter de 1883, p. 244.

1f.: "La práctica da reglas de prudencia y de juicio*; enseñando cómo se ha de poner en obra lo que se ha dicho, o imaginado generalmente". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 280.

F.O.: LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34.

1g.: "Mas careciendo de buen juicio* y de hermosas mujeres, yo me sirvo de cierta idea que se me ofrece a la imaginación; si ésta tiene alguna excelencia en la arte, no lo sé, pero bien me fatigo por alcanzarla". PAC/Art, cap. 12 (I).

F.O.: Carta de Rafael a B. Castiglione.

1h.: "Yo tuve un amigo sacerdote de tan lindo juicio*, que, habiendo hecho experiencia de su buen gusto, le ponía delante los pensamientos de las historias que había de pintar y él elegía el más a propósito y daba desto tan buena razón, que sujetaba mi parecer al suyo seguramente ; y cuándo esto se experimenta, bien debe el pintor rendir su juicio* al parecer del que no lo es y acertará en seguir su consejo [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

1i.: "Si alguno pregunta, ¿qué razón de hermosura hay en las imágenes? Dirán por ventura muchos: las que los juicios* de los hombres aprobaren. Cosa que otros no concederá: ni a mí me parece justo, si el juicio se permite a los necios. Pero ¿quién determinará la discreción que es bastante?" PAC/Art, cap. 7 (II) p. 371.

F.O.: DURERO, *Della simmetria* (1591), lib. III, fols. 100v-102r.

1j.: "Porque si bien son los cuerpos redondos y los miembros macizos (que es obra de naturaleza), de ninguna manera puede este grosero sentido juzgar de la perfección o imperfección de la escultura o pintura, y queda el juicio al mejor y más noble que es la vista, tan aventajado a los demás cuanto el sol a las estrellas, como dijo elegantemente un poeta; y queda también el examen a la razón, y al entendimiento, como lo enseñó el ciego que, tocando una figura redonda, y una pintada en la tabla lisa, diciéndole que en perfección eran las dos iguales, antepuso el ingenio del que en plana superficie había conseguido la imitación de la figura viva, con la fuerza del ingenio y de l'arte haciendo alga donde no parecía posible haber nada". PAC/Art, cap. 4 (I).

1k.: "Habiendo visto las ignorancias de algunos que no son pintores, y las de los que lo son de solo nombre, sacaremos en limpio a quién se le debe conceder el juzgar por entero de lo dificultoso y misterioso de la pintura; porque, en mi opinión, no sólo a los que no la profesan, pero a muchos que la exercitan, se les debe negar esta honra; pues llegan a ignorar si una pintura está acabada, o bosquexada; como me ha sucedido a mí con ellos en un cuadro de consideración puesto en público, de que se habló otra vez; [...] y no es dificultoso de persuadir a los doctos que no todos los de una facultad, aunque la estudien, pueden hacer juicio* de lo mejor y más profundo della, ni en la medicina ni en la jurisprudencia ni en la Sagrada teología, pues las dificultosas cuestiones y el conocimiento perfecto destas ciencias y artes queda siempre a los mejores y mayores sujetos, en quien se hallan las partes convenientes para penetrarlas. Y lo mismo venimos a conceder en la pintura, cuyo juicio no es menos dificultoso remitiéndonos a los que más valientemente la exercitan; porque ¿quién no alcanza si una pintura está acabada, cómo juzgará de la buena disposición de una historia, de la, propriedad de las acciones, de las medidas y simetría de cada figura, de la perspectiva y diminución de las cosas, de la verdad de los perfiles y dificultad de los escorzos, y de las obligaciones del decoro, y otras infinitas?" PAC/Art, cap. 9 (III).

1l.: "Pintura práctica regular, o preceptiva, es la que se vale ingeniosamente de las reglas y preceptos prácticos, dados, e inventados por hombres peritos, y aprobados por buenos, y ciertos. Esto se alcanza (debajo dellos) dibujando continuamente con cuidado y atención, de dibujos, pinturas, estatuas, y modelos, procurando sea siempre de lo mejor, observando, e imitando lo bueno, dejando lo que no lo fuere hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obra: que así parece lo entendió el divino Micaelangel, cuando dijo, que el hábito de la vista bien enseñado suple la Geometría y Aritmética. Éstos sabrán las medidas, y buenas proporciones, por haberlas

así aprendido, o leído; y asimismo sabrán la perspectiva práctica, así de los cuerpos, como de los colores, luces, y sombras, y con prudencial juicio*, sin saber más principios, ni causas, harán muy grandes obras, que serán celebradas en el mundo: y desta especie son, y han sido los más que han tenido fama y nombre en general". CAR/Dia, p. 157.

1m.: "En esta Iglesia se hicieron las fúnebres honras de Micaelangel, que murió el año de 1564, de edad de 90, siempre de entero, y permanente juicio*, usando del hasta el último término, con mucha perfección (como lo escribe Georgio Vasari en su vida que describe en sus libros) y habiendo llegado su muerte en Roma (advierte la estimación del saber) [...]" CAR/Dia, p. 74.

1n.: "También pueden los doctos, aunque no sepan pintar, juzgar en la elección y disposición de una historia, admitiendo lo más conveniente en letras y razón y guiar a los pintores en esta parte, juzgando con reglas de prudencia* pueden dar parecer en los trajes, en la hermosura y gentileza; mejor que un pastor, en la perfeción de los animales, cuál es mejor caballo y más digno de imitar; en la elección de los vasos de oro y plata, cuál es más gracioso; y más conforme al uso, en los edificios y, en lo general, de todo lo demás; y su parecer estiman y siguen muchas veces los grandes pintores acerca del decoro [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

1ñ.: "[...] Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio* del pintor que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aún de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y de aquí vemos en las obras de munchos, más valentía que decoro [...]" PAC/Art, cap. 2 (II), p. 300.

1o.: "[...] Conviene también que el pintor atienda a hacerlas diminuir con la dulzura de los colores, lo cual nace de gran juicio* y discreción [...]" PAC/Art, cap. 7 (II), p. 385.

F.O.: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. 1, p. 176.

categoría gramatical: nombre
género: masculino
procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico.
expresiones frecuentes y significativas: se suele acompañar de una adjetivación de connotaciones dogmáticas: "buen juicio", "verdadero juicio", "acertado juicio".
tipología terminológica : léxico general especializado (neología semántica); término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener juicio"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). En algunos contextos, funciona como término encomiástico.
connotación: positiva y calificativa. Término calificativo.
otros usos terminológicos : juicio (1a): sinónimo de prudencia (2), facultad de carácter intelectivo que capacita al artífice para razonar juiciosamente, con discernimiento, mesura y moderación, cómo construir la imagen pictórica; juicio (2): una de las potencias del alma de naturaleza intelectivo-cognitiva, mediante la cual el sujeto juzga o emite juicios, se trata, pues, de la facultad del discernimiento y del criterio; juicio (3), resultado y producto de la acción de juzgar, sobre todo en relación con la valoración crítica que se hace de las obras artísticas; juicio (4), conjunto iconográfico que representa el motivo bíblico del Juicio Final; juicio (5a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1a); juicio (5b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1b); juicio (6): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas, con las que se describe y evalúa, fundamentalmente, la oportuna elección de la invención, la adecuada disposición figurativa y la acertada construcción formal, reflejo y producto del buen juicio de su autor.
equivalente : guidizio [it.], giudicio [it.]
indicación de uso: discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico; discurso laudatorio.
remisión: véanse otras variantes ortográficas en: PRUDENCIA (2)

luz (2) [met.] [Pac.]	**contexto: 2a.:** "Con todo (siguiendo sus documentos), es cosa más segura y recebida (por la poca capacidad de los sugetos), el comenzar por la práctica o exercicio de la mano, y por una sencilla imitación; porque siendo ejercitados en trasladar de cosas buenas, y diestros debuxadores, por la luz* y conocimiento que adquieren, halla en ellos mejor asiento y lugar la doctrina, y son más capaces de los buenos preceptos [...] Bien que tal vez podría el que intenta el estudio de la pintura ser capaz de los precetos antes de sus principios prácticos, mas esto es raro, y menos usado: no por defecto de l'arte, antes de los que lo intentan [...]" PAC/Art, cap. 12 (I). Véase también el contexto conceptual a) **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica** : término metafórico en función terminológica (figuras y recursos retóricos). **connotación**: positiva; lucidez y claridad para el discernimiento crítico y selectivo. Véase lo dicho en la *explicación* del concepto. **otros usos terminológicos:** luz (1): conceptualización metafórica de arte (5) (v.). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GIUDIZIO (1)	**contexto: I a.:** "E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio*, che si forma nella mente quella tal cosa eh poi expressa con le mani si chiama disegno; si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell´animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell´idea". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 169.
GIUDITIO	**contexto: II a.:** "Il pictore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di bon maestro a fatta detta suefatione, col giuditio* del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone con regloe che si sotto si dirà". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works*, n. 483, vol. I, ed. de J. P. Richter de 1883, p. 244.
GIUDICIO (1)	**contexto: III a.:** "Dividesi la pittura in teorica e prattica. La teorica dà precetti generali che deve osservare ciascuno che vuole divenier eccellente e famoso in ques´arte. La prattica dà regole di prudenza e giudicio*, insegnando como si ha da mettere in opera quello che si è detto et imaginato generalmente". LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34. **contexto: III b.:** "Non vi niego che Michelagnolo a´nostri dì non sia un raro miracolo dell´arte e della natura. E quelli che non ammirano le cose sue non hanno punto di guidicio*, e massimamente d´intorno alla parte del disegno, nella quale senza dubbio è prfondissimo (...)" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.

luz (1) (met.) (Car.)

descripción: conceptualización metafórica de arte (5) (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS GF-23.1.2.2.2 Facultades intelectivo-espirituales específicamente artísticas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto metafórico (no específico) de : ARTE (5)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/b]

luz (2) (met.) (Pac.)

descripción: conceptualización metafórica de juicio (1b) (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS Facultades intelectivo-espirituales con un componente sensitivo (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto metafórico (no específico) de : JUICIO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.2/s]

luz del dibujo (1) (met.)

descripción: conceptualización metafórica de práctica (2b) (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto metafórico (no específico) de : PRÁCTICA (2b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.1/l]

luz del dibujo (2) (met.) (Pac.)

descripción: conceptualización metafórica de manera de Miguel Ángel (véase).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS RETÓRICO-METAFÓRICOS SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto metafórico (no específico) de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/r]

MAESTRÍA (1)

descripción: facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la extraordinaria capacidad que posee el artífice para la realización de las obras pictóricas, fruto de su conocimiento profundo y experimentado de las cuestiones relacionadas con la profesión artística, tanto las que competen al conocimiento de las reglas y preceptos, como las que atañen a la soltura y práctica manual. La maestría revela, pues, el dominio que el artífice tiene de su propia disciplina y la seguridad y excelencia con la que se desenvuelve en su ejecución.

explicación: aunque la maestría constituye una de las facultades pictórico-artísticas que podemos considerar ambivalentes, ya que presupone un conocimiento teórico-intelectivo -el de los preceptos y reglas necesarias para llevar a cabo la ejecución de manera adecuada-, y también empírico-manual, debemos señalar, no obstante, que en los discursos analizados el término se utiliza sobre todo en referencia a la habilidad, pericia y dominio en la ejecución, y es en el elogio de estas capacidades donde fundamentalmente nos encontramos su empleo como categoría calificativo-crítica. Véanse, por ejemplo, los contextos terminológicos 1b y 1c. De hecho, J. M. Montijano (2002, p. 355) vincula la maestría a categorías vasarianas como la *facilità*, *prestezza* y *securitá di mano*, claramente asociadas a este tipo de destrezas.

Con todo, la maestría también se puede manifestar en la invención y en la disposición de la historia, y por tanto en la fase más especulativa del proceso creativo. El contexto 1a tomado de F. Pacheco se puede interpretar en este sentido. Y así parece deducirse también de este fragmento de las *Vite* de Vasari: "[...] obra tenida por excelente y de gran maestría debido a las admirables consideraciones que tuvo en cuenta al representar esta fuga. En ella se reconocen la rabia, el desdén y la venganza tanto en los hombres como en los caballos; entre ellos hay dos que, enredados por las patas delanteras, muestran tanta venganza con los dientes [...]" (Méndez y Montijano (1998), p. 316).

Asimismo, si correlacionamos esta facultad y el conocimiento de la disciplina que implica, con la condición de maestro que codifica F. Pacheco [v. maestro (2), en el ámbito [GF-22] (sección 3.3)], identificada con el último grado dentro del sistema formativo que él desarrolla, -el denominado también tercer estado o estado de perfectos-, podemos decir que ésta constituye conjuntamente una de las facultades que conforman ese conjunto de destrezas claramente vinculadas al concepto de pintor formado e instruido, profesional y competente [v. diligencia (1) (Pac.)] que se propugna en estos discursos, frente a las veleidades, no exentas de peligro y arbitrariedad, del genio innato [v., por ejemplo, manera de Caravaggio]. Sobre esta cuestión, consúltense los registros conceptuales natural (2), ingenio (2) y talento (1).

Por su parte, en relación con esta destreza, véase también maestría (2), perteneciente al ámbito semántico-nocional TE-12, categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictórico-artísticas que se asocia a ese característico proceso de transmutación por el que las facultades de los artífices, transferidas al objeto artístico propiamente dicho, se reconfiguran en categorías calificativo-críticas a partir de las cuales se enjuician y valoran las imágenes pictóricas.

Para más información acerca del uso y significado de este concepto en función atributiva, véase también maestro (4), en el ámbito AB-2.1. Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este campo, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : MAESTRO (4) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : MAESTRÍA (2) Complementa a : INGENIO (4) TALENTO (1) NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES Conceptos vinculados : RESOLUCIÓN (1) ARTE (5) FACILIDAD (1b) (Pac.) DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) Destreza para : FRESCO Efecto de : ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : MAESTRO (2) (Pac.) MAESTRO (3) BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/o] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MAESTRÍA (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] La tercera razón prueba que la escultura es muncho más dificultosa que la pintura, porque el yerro que en ella se hace no se puede enmendar y mudar con tanta facilidad, especialmente en el marfil, mármol, bronce y otras piedras, que no admiten piezas ensambladas, y si una figura se yerra, es menester hacer otra de nuevo. Y sin hacer primero modelo, quiere más que el ordinario juicio, y una absoluta maestría* y prompta resolución para compartir la historia o figura en la piedra, porque estos yerros no tiene remedio [...]". PAC/Art, cap. 3 (I), p. 98. **F.O.**: VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 95. (Traducción libre). **1b.:** "La pintura a olio es más acomodada a este género porque se puede retocar muchas veces y subir con la fineza de los colores a la verdadera imitación de Las flores naturales. Puede haber maestría* en los vasos de vidrio, de barro, de plata y oro y cestillos en que se suelen poner las flores y en la elección de las luces y diminución y apartamiento destas cosas entre sí". PAC/Art, cap. 7 (III). **1c.:** "Y aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores, aunque con ferocidad y gallardía, no arguye tanta maestría*, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia [...]" CAR/Dia, p. 122. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **tipología terminológica:** término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener maestría"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : maestría (2): categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas referida a la calidad, pericia y destreza con la que éstas han sido concebidas y ejecutadas; maestría (3): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquellos que poseen maestría (1). **indicación de uso:** extrañamente, el uso de este término resulta poco frecuente. En el discurso de Pacheco, constatamos tres ocurrencias, y en una de ellas el significado no se ajusta al sentido dado en la descripción; en los *Diálogos* de Carducho, una; y en los *Discursos* de J. Martínez, ninguna. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso metodológico o didáctico.

MALA MANERA (1a)

descripción: modo o manera pictórica definida y evaluada en virtud de su falta de adecuación a los criterios estético-formales y metodológicos codificados y consesuados como válidos y legítimos, según la escala de valor que preside el sistema teórico-crítico de la pintura en el periodo considerado. Esta calificación de carácter dogmático y normativo puede proyectarse sobre cualquiera de las vertientes semántico-nocionales que constituyen la manera en cuanto categoría general y amplia -modo de realización pictórica, estilo individual, rasgos estético-expresivos, etc.-

explicación: en relación con esta determinación y evaluación calificativo-crítica de los modos y maneras pictóricas, véase lo dicho en el registro conceptual buena manera (4).

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS MANERA (3) (macroconcepto) SM-36.2.1 Maneras según una categorización dogmática general
SUBCLASES	MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA FLAMENCA (Pac.) MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) modo particular de borrones PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : BUENA MANERA (4) Conceptos opuestos : BUENA MANERA (4) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.1/f] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MALA MANERA (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[Nombres y términos de la pintura]. Pastoso, tierno, morvido, fresco, vago, aballado, suave, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, peleteado, seco, crudo, perfilado, duro, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslabado, buena manera, mala manera* de pintar, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de Maestros". CAR/Dia, p. 386. **1b.:** "Este con pasmo de todo el Arte reconocido la mala manera* que hasta entonces se había practicado, y supo advertidamente elegir una buena, y dar luz para lo perfecto [...]" CAR/Dia, p. 120. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática no lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión lingüística en función terminológica, en cuanto designa un concepto concreto y específico en el discurso. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones dogmáticas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo y evaluándolo cualitativa y críticamente. **tipología terminológica** : término de aplicación general; términos estilísticos (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: términos de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y términos críticos estético-formales y estilísticos (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa, peyorativa y descalificativa.

	otros usos terminológicos : mala manera (1b): específicamente, el tipo de pintura desarrollado con anterioridad al inicio de la Tercera Edad y su Buena Manera, y que se identifica en concreto con el estilo de los pintores de la primera y de la segundad edad. **restricción temporal:** en relación con la idea de mala manera que aparece recogida en el *Diccionario* (1788, p. 268) de F. Martínez, véase lo dicho en la *explicación* del registro conceptual buena manera (4). **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de F. Pacheco el uso de esta expresión con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

MALA MANERA (1b) (Car.)

descripción: categoría estilística de carácter histórico con la que Carducho comprende el tipo de pintura practicado con anterioridad a la Tercera Edad (*terza età*) y, por tanto, al advenimiento de la Buena Pintura [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], que se inicia con Masaccio. Las expresiones terminológicas utilizadas para su designación describen esta manera en sus cualidades estético-formales y expresivas, caracterizándose pues por los rasgos que ya le atribuyera Vasari: la sequedad, la crudeza y el modo fatigado -o cansado-; consecuencia de un tipo de procedimiento pictórico en el que predomina lo excesivamente trabajado, la rígida aplicación de los preceptos científico-matemáticos, la incapacidad para modular la imagen con transiciones fluidas y matizadas -tanto en el dibujo como en el colorido-, y la atención extrema a los detalles, todo lo cual genera una imagen desabrida, áspera y desapacible, carente asimismo de la frescura, desembarazo, naturalidad y gracia que devienen de la facilidad y de la desenvoltura en la ejecución [v. facilidad (2a)].

explicación: existe una clara correspondencia entre esta categoría que aparece en los *Diálogos*... y lo que Vasari denomina *maniera cruda*, cuando el teórico italiano utiliza este término para referirse de un modo específico al estilo característico y global de dicho periodo (v. Montijano (2002), p. 157). Teniendo en cuenta que Carducho es en casi todo su tratado un escrupuloso seguidor de la doctrina de Vasari, y que en esta parte de su discurso lo sigue con especial fidelidad, no parece haber duda en esta atribución. Además, la *manera seca y perfilada* que aparece en el contexto terminológico 2a es la traducción que da Carducho a lo que Vasari, en el texto original que le sirve de fuente, denomina *maniera secca y crudetta* [v. contexto I a.].

Por su parte -y al igual que la *maniera cruda* de Vasari-, la vinculación de este estilo con un contexto cronológico concreto, en cuanto caracterización estilística global y distintiva de la segunda edad, amplifica lo que sería una mera categoría de estilo, haciendo de ella, a su vez, una categoría histórica y en una noción historiográfica. De hecho, el uso del artículo "la" en el contexto terminológico 2a antepuesto a la *manera seca y fatigada* o el deíctico "aquél" en este mismo contexto nos indican que no se trata de una caracterización genérica, sino que Carducho está haciendo referencia a un modo particular y determinado. No obstante, aunque los rasgos estético-formales por los que se define este tipo de pintura están atribuidos en los contextos transcritos a esta manera histórica, son también susceptibles de caracterizar otras manifestaciones pictóricas, antiguas o contemporáneas, que expresen dichas cualidades formales y visuales. El uso, por ejemplo, de esta expresión en el contexto 1a así nos lo deja entrever.

Asimismo, en cuanto concepto ambivalente que es en sí [v. manera (3bb)], lo que se entiende por esta mala manera anterior a la Buena Pintura no se circunscribe al conjunto de características estético-formales y expresivas por las que se distinguen y reconocen visualmente sus manifestaciones pictóricas, sino que se trata de un concepto más amplio y extensivo, que implica: un *modus operandi* determinado, es decir, un sistema y procedimiento de trabajo, una manera de ejercitar la pintura concreta y característica -que es la que genera, precisamente, las cualidades visuales y formales que hemos mencionado-; ideales estéticos asociados a tendencias del gusto, así como una particular concepción de la actividad y del producto pictórico. Estamos, pues, no ante un simple modo de

expresión formal, sino ante un sistema total, aunque las locuciones terminológicas utilizadas por Carducho, a falta de un término más comprehensivo, hagan referencia a sus cualidades estéticas y expresivas.

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define esta manera, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] en la sección 3.3., donde se abordan de modo específico.

En relación con la presencia del concepto historiográfico segunda edad de la pintura moderna en los discursos analizados y su valoración teórico-crítica, consúltese este registro conceptual en la sección 4.4. Para lo referente al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su funcionamiento como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, véanse los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, consúltense la subcategoría [SM-36.2.6] y la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : CRUDEZA (1b) (Pac.) SECO (1a) (Car.) SECO (1b) (Car.) SECO (1c) (Car.) FATIGADO (1) (Car.) CRUDEZA (1a) (Pac.) Concepto equivalente : MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) Concepto opuesto de : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) Concepto priorizado : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Conceptos relacionados : escuela de la especulación científica (Car.) Definido por : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.3.12 Vasari M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Periodo de desarrollo : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6/m] CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MALA MANERA (1b) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Fuese ampliando el uso de las pinturas, creció el número de los profesores della, los cuales con afectuosa emulación, y grandísimo trabajo, y con estudios continuos, y vigilias, se daban alcance los unos a los otros [...] asentaban reglas y preceptos, cada cual los que podían, o ya movidos de la razón, o ya de la experiencia [...] y con afectuoso y vigilante estímulo conducían sus obras gloriosamente, si bien con manera seca y perfilada*; efectos del temor de no perder de vista los preceptos, é ideas concebidas; que tal vez es dañosa la demasiada atención, si bien lo que falta en hermoso y esparcido, gana en lo corregido y exacto del Arte [...] Este con pasmo de todo el Arte reconocido la mala manera* que hasta entonces se había practicado, y supo advertidamente elegir una buena, y dar luz para lo perfecto. Fue el primero [Masacho] que cual otro Cinon Cleoneo hizo escorzos, buenas proporciones, y tintas; señaló pliegues en los paños con gracia y propiedad; mostró en los rostros la variedad de los afectos, no platicada hasta entonces [...] Al fin es a quien (según algunos de buen juicio) se debe la buena Pintura, de la misma manera que a Aristóteles la Filosofía; y el que dio principio a la segunda edad, siendo Maestro de todos los buenos Artífices que le sucedieron". CAR/Dia, pp. 120-121. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales, no lexicalizada, pero que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, de connotaciones cualitativas y categóricas en este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un estilo pictórico concreto, al mismo tiempo que lo califica negativamente y lo desacredita como modo válido del hacer pictórico. **tipología terminológica** : término de aplicación general; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa, peyorativa y descalificativa. **otros usos terminológicos** : mala manera (1a): categoría general de calificación cualitativa y crítica; cualquier modo o estilo enjuiciado negativamente. En el contexto ideológico en el que nos encontramos, incluye todos aquellos modos o estilos que se alejan o subvierten los principios de La Manera categorizada como buena y verdadera [v. "Buena Manera (5) (macroconcepto)"]. **restricción temporal:** en relación con la idea de mala manera que aparece recogida en el *Diccionario* de F. Martínez (1788, p. 268), véase lo dicho en la *explicación* del registro conceptual buena manera (4). **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de F. Pacheco el uso de esta expresión con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
MANERA SECA Y PERFILADA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "En el Claustro están pintadas al fresco, de Andrea del Sarto, algunas historias de san Filipo, Religioso de aquella santísima Religión, con grandísima diligencia, y propiedad conducidas, aunque con aquel modo seco y perfilado*, con que obró antes que viese las obras de Micaelangel, que le ocasionaron a que se levantase a mayores ideas, y a más cumplido ánimo, y atrevimiento; como lo mostró en la del Nacimiento de nuestra Señora, y en la de Los Reyes, no adorando el niño, sino a pie, caminando ya cerca del presepio, que está pintado consecutivamente por Alesio Baldo, con particular atención devotamente, si bien debajo de la manera seca y fatigada*". CAR/Dia, pp. 55-56.

	Véase también el contexto terminológico 1a **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción de lexías generales que funcionan en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. **connotación**: negativa y descalificativa. **equivalente** : traducción que da Carducho a lo que Vasari, en el texto original que le sirve de fuente, denomina *maniera secca y crudetta*. **indicación de uso:** en este caso particular, la locución terminológica no está utilizada de manera genérica, como caracterización de un modo de realización pictórica, sino como designación de un estilo histórico concreto, que es el que se adscribe a la segunda edad de la pintura moderna. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en MALA MANERA (1b) [Car.]
MANERA SECA Y FATIGADA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 2a. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en MANERA SECA Y PERFILADA (1b). En relación con los valores estético-formales y críticos connotados por estos adjetivos, consúltense los registros seco (1a) (Car.) y fatigado (1) (Car.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA SECCA E CRUDETTA [Vs.]	**contexto: I a.:**"Fu Alesso diligentissimo nelle cose sue, e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare, si sforzó dñ essere imitatore. Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta, massimamente ne´panni". VASARI, *Le Vite*, pp. 299-300.

MALINCOLIA (Ripa)

descripción: véase melancolía (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS MÉDICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MELANCOLÍA (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/x]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MALINCOLIA	**contexto: 1a.:** "I capelli della testa si fanno neri, e grossi, perche stando il buon Pittore in pensieri continui dell´imitatione della natural, e dell´arte, in quanto dà prospettiva, et è oggetto dell´occhio, e per questo bisognandoli quasi continuamente haver per la fansai tutti gli effetti visibili della natura, viene per tal cagione a prendere molta cura, e malinconia*, che genera poi adustione, come dicono i medici [...]" RIPA, *Iconologia* (1593), fol. 429.

MANERA (1)

definición: facultad o capacidad pictórico-artística que el artífice adquiere y desarrolla; supone estar en posesión de un modo de hacer propio y personal, que funciona como factor distintivo e individualizador, y que implica tanto la adopción de un particular sistema de trabajo como de unas opciones estético-formales determinadas. Este modo no se entiende, sin embargo, como el fruto de una elección arbitraria o absolutamente subjetivista, sino como el resultado de un proceso de aprendizaje fundamentado en el conocimiento e imitación de las maneras ya consolidadas de otros artistas [v. manera (3a) y manera (3b)], y adecuado a los principios y preceptos de la Buena Manera por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

explicación: este concepto de la manera individual en cuanto facultad adquirida por los artífices de acuerdo con un proceso formativo nos enfrenta con una de las dialécticas presentes en el ámbito de las artes durante el periodo que consideramos, y que podemos ver claramente reflejada en el contexto b). Así, aunque la manera deba conformarse con natural [natural (2)] de cada cual [v. también el contexto e)], y a mediados del siglo XVI exista la conciencia generalizada de que los pintores tienen estilos específicos según su naturaleza -tal y como lo vemos en Dolce o Lomazzo-, idea que se encuentra plenamente asumida por nuestros autores, esta manera no queda al libre albedrío del artista, sino que se mantiene dentro de unos principios dogmáticos y normativos.

La cuestión no deja de ser controvertida, ya que, si la manera queda vinculada a la naturaleza del artífice como algo que no puede elegir, según se desprende de las tesis de Lomazzo [en relación con esta vinculación entre la idiosincrasia personal y la manera propia e individual, consúltese el registro manera (3a)], ¿cómo se compatibiliza esta circunstancia con los criterios supraindividuales que definen aquello que se considera como la manera buena y verdadera, y cuál es la función que se le asigna entonces al proceso formativo? Pues bien, la clave que posibilita la resolución de esta situación antinómica entre lo individual y personal y lo supraindividual se encuentra, precisamente, en ese proceso de aprendizaje que se sistematiza, adoptado del contexto manierista y académico: esto es, la formación del modo particular -considerado, a su vez, preceptivamente necesario- a partir de la imitación de los artistas que ya han alcanzado una manera considerada como buena y correcta, previa selección de las que más se adecuan a la idiosincrasia particular de cada uno. Pacheco reproduce, incluso, la doble alternativa metodológica formulada por Armenini (v. Blunt (1940), p. 158) [v. contexto e)]: o bien seguir a un solo artífice, o bien, de acuerdo con un criterio más ecléctico -presente ya en C. Cennini-, acometer el estudio de varios para llegar a la definición de un modo propio [v. también el contexto c) tomado de Carducho]. A diferencia, en cambio, de Armenini, y siguiendo una opinión más cercana a los criterios de Cennini, que se opone a lo ecléctico, Pacheco se decanta por la primera opción. Así pues, aunque Pacheco reclama constantemente que no se puede perder el contacto con la Naturaleza, advirtiendo de los peligros de un exceso de amaneramiento, sin embargo, no puede evitar estas consideraciones a la hora de desarrollar su método didáctico de aprendizaje. Con todo,

Pacheco -al igual que Carducho- adopta, en relación con este aspecto, la solución de compromiso que ya había formulado Vasari: estudio del natural al mismo tiempo que imitación de las maneras y estilos de los artistas ya consagrados. [En relación con el papel que la naturaleza juega en el sistema teórico y metodológico de Pacheco, más relevante que en Carducho, consúltese el ámbito [GF-24] (sección 3.3.) y, en concreto, las notas 9, 13 y 18].

En consecuencia, la sistematización del método y del proceso formativo en clave conciliadora no deja dudas: la manera individual se entiende como la conjunción entre el temperamento natural y los modos ya consesuados como buenos y verdaderos, que modelan y reconducen las inclinaciones personales, legitimándolas [v. contexto b)]. De esta forma, aunque la manera queda vinculada a la naturaleza individual del artífice, ésta no emana naturalmente del artista sin más, sino que es susceptible de adquisición y desarrollo; es, incluso, más que otras, el resultado de un proceso necesario de aprendizaje, sin el cual, el artífice, libre en sus criterios, podría incurrir en graves errores.

La manera así adquirida supone, como ocurre con otras facultades [juicio (1b), caudal (2a), elección (1a), etc.], que ésta actuará como mediatizadora de la *mímesis*, al someter la imitación del natural y la propia construcción de la imagen pictórica a los parámetros correctores de los procedimientos aprendidos y a los parámetros estetizantes asimilados.

Resulta también interesante advertir la dualidad del concepto: tener manera supone poseer tanto un determinado criterio estético-formal como un método o procedimiento de trabajo particular. Por ejemplo, Miguel Ángel, en la conformación de su manera, eligió como procedimiento de actuación la imitación selectiva, es decir, la imitación correctora de la naturaleza. Esta idea de la maniera* como sistema propio de trabajo para el artista, que se consigue a su vez mediante la ejercitación del dibujo, ya aparece en Cennini, de quien lo tomarán los teóricos posteriores, entre ellos el propio Vasari. (V. Méndez y Montijano (1998), p. 20 y Montijano García, (2001), p. 154). [En relación con este carácter ambivalente de la noción de manera, consúltense también los registros conceptuales manera (3) (macroconcepto) y manera (3a)].

Por su parte, hemos dicho que la manera se adquiere a partir de las maneras ya presentes en el ámbito pictórico. Existe, por tanto, una estrecha vinculación entre estos dos conceptos, que, no obstante, debemos distinguir: por una parte, la manera, en cuanto facultad adquirida y asimilada, en cuanto una de las capacidades individuales que el artífice posee y pone en práctica a la hora de realizar su obra; y, por otra parte, el concepto que hemos codificado como manera (3a), esto es, las maneras personales en cuanto conjunto de rasgos estético-formales y estilísticos, identificables y distintivos, vinculados a un determinado modo de realización, y que, en función de la entidad sustantiva adquirida, se constituyen en opciones estilísticas y metodológicas entre las que el artífice puede elegir para conformar a su modo, individualizándolas y subjetivándolas. [En relación con este proceso de supraindividualización y generalización que experimentan las maneras personales, y, asimismo, el proceso subsiguiente de individualización y particularización cuando éstas son asimiladas por otros artistas, consúltese el registro manera (3a)]. Con todo, existe una fuerte conexión entre estas nociones, y de hecho, en ocasiones, los contextos son polivalentes, significando las dos cosas al mismo tiempo. Véanse, por ejemplo, los contextos 1b o 1c, así como los contextos 3a, 1b, 1f y 1i del registro conceptual manera (3a).

En relación con la dialéctica que se genera entre la diversidad que propicia la existencia de maneras individuales y la unicidad que imponen los criterios normativos y dogmáticos de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], y cómo se resuelve en los discursos analizados, consúltese el registro conceptual [manera (3b)]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "[...] Esta manera* crió y alcanzó con infinito estudio Micael Ángel, y eligió y juntó lo más hermoso y bien proporcionado en un sugeto, excediendo en esto a la naturaleza que lo reparte entre muchos [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

b) "De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación. Y así, que esta causa, será bien dar alguna luz entre tantas opiniones, a los que tienen della necesidad [...] considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debajo de la verdad de la arte". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 412-413.

c) "Y así podemos con ese símil decir, que ninguna destas pinturas es de desestimar, si bien ninguno dejó de carecer de alguna cosa de la perfección, y tener otra que le realzase, y de todos podías escoger un selecto Pintor: pues en todas, y en cada una de por sí hay tanta admiración, y agrado [...]" CAR/Dia, p. 270.

d) "Y para mayor confirmación añado a esto, que ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artífices los que han seguido la gran manera* de Micael Ángel (que, como se ha visto, fue la luz del debuxo [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

e) "[...] Advirtiendo una cosa que me parece esencial, y es, que elija, el que está en este camino, siempre la manera, que es el modo de hacer, más conforme a su natural y afición; pues hay tanta variedad en las cosas de buenos artífices, ya fuertes y valientes, ya suaves y blandas, ya hermosas, ya feas, ya con manchas, ya con más dulzura, o ya mescladas de todo. Y convierta lo que juntare de varios en un modo, o siga un sólo artífice en sus obras, que es lo más seguro [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : DEBUXO (4) (Pac.) INGENIO (2) ARTE (5) CAUDAL (2a) (met.) ELECCIÓN (1a) ELECCIÓN (1b) ARTE (6) DESTREZA (1b) PRUDENCIA (2) Conceptos relacionados : MANERA (3a) MANERA (3) (macroconcepto) Destreza para : DILIGENCIA (1) (Pac.) Destreza requerida : JUICIO (1b) Efecto de : ESTUDIAR (3a) TALENTO (1) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN Influido por : MANERA (3bb) MANERA (3bc) MANERA (3ba) Instrumentos metodológicos : IMITACIÓN (7) DEBUXO (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.3.12 Vasari M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-3.3.2 Academia (marco) M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.3.2 Armenini M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.3.7 Lomazzo M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida

	Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica Vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/r] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:**"Últimamente, después de haber pasado (con aprovechamiento) por el primero y segundo camino, se llega al tercero de perfectos; donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera* o modo* a que se han aficionado y seguido". PAC/Art, cap. 12 (I). **1b**.: " Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera*, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y la siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar [...]" PAC/Art, cap. 7 (III). **1c.:** "Este género de pintura ha acreditado en España nuestro Pedro Rente aunque se diferencia en el modo del Basán y hace manera* suya conocida por el mesmo natural, con nueva alabanza y gloria: pues ha sido provechoso no sólo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias". PAC/Art, cap. 8 (III). Véanse también los contextos 3a, 1b, 1f y 1i del registro conceptual manera (3a). **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [*maniera*] para la designación de conceptos especializados artísticos. En consecuencia, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **expresiones frecuentes y significativas** : las expresiones que usualmente se emplean son "tener manera" o "hacer manera". **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener manera"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas) de connotación relativa, en función de cómo se conceptúe o valore la manera adquirida y desarrollada. . En cualquier caso, estar en posesión de una manera, en cuanto sistema de trabajo y criterio estético-formal determinado, ya supone un factor positivo de evaluación. **connotación**: véase lo dicho en *tipología terminológica*. **otros usos terminológicos**: manera (2): sinónimo de "buena manera (2)", una de las facultades de los artífices -a medio camino entre lo adquirido y lo innato-, por la que se define su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada al dominio del dibujo, a la gracia expresiva y a la desenvoltura y facilidad de ejecución; manera (3): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica; manera (3a): concepto ambivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y

	actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra; manera (3b): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, en su totalidad o sólo de manera parcial, caracterizándolas formal y visualmente; manera (3ba): conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico; manera (3bb): categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico; manera (3bc): las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo, las cuales, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos; manera (4): sinónimo de "Buena Manera (5)", la buena manera por antonomasia, el sistema metodológico y estético codificado teórica y dogmáticamente como el bueno y el verdadero, marco en el que han de inscribirse todos los demás modos pictóricos; manera (5a): método o procedimiento de actuación; manera (5b): específicamente, las técnicas pictóricas generales (temple, fresco, etc.) **equivalente**: maniera [it.] **restricción temporal:** véase en la *explicación* del registro conceptual manera (3a) lo dicho en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788, p. 268) del término "manera". **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.
MODO (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Creeme por cosa infalible, que si el Pintor no pasa por las ciencias y disciplinas por donde pasó aquél a quien llamamos perfecto Pintor, no podrá llegar a serlo si no dibuja, si no medita, raciocina y discurre, y si no ha leído, entendido, o entendiere las facultades necesarias para la teórica, y la práctica de nuestra Pintura, y no le vieres ensayar en uno y muchos esquicios (que son las primeras intenciones, e ideas exteriores) deshaciendo y borrando muchas veces, y con la razón y especulación, con el lápiz, o pluma (en su modo*) propone, arguye, replica, y concluye, haciendo dibujos de la conclusión [...]" CAR/Dia, p. 202. Véanse también los contextos terminológicos 1a y 1c . **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **comentario:** alterna indistintamente con el término manera. En consecuencia, para el resto de la información terminológica, consúltese MANERA (1).

MANERA (3) (macroconcepto)

descripción: concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica. Rasgos que se presentan como objetivos, distintivos e identificables; susceptibles de materializarse visual y formalmente en las configuraciones artísticas, formando parte, por tanto, del conjunto de sus atributos y propiedades. Asimismo, pueden ser personales, esto es, propios y particulares de un artista en concreto y, en consecuencia, consustancialmente vinculados a su individualidad y subjetividad; o supraindividuales, llegando a constituirse en categorías históricas cuando quedan vinculados a una época o marco cronológico determinado.

explicación: la manera se mueve, pues, entre dos vertientes, conformada a su vez por dos pares de conceptos: **1.** por una parte, la vertiente que se desenvuelve entre la manera en cuanto modo de realización pictórica, que implica un *modus operandi*, procedimientos más o menos generales o concretos de actuación, etc.; y la manera en cuanto rasgos estético-formales y expresivos, que devienen de ese modo de realización pictórica, y que pueden alcanzar distinto grado de sustantividad, objetivación y generalización como estilos concretos y distintivos del panorama artístico; **2.** y por otra parte, la vertiente que se desenvuelve entre la condición individual de la manera, que particulariza el modo de hacer propio de cada autor y, en consecuencia, los rasgos estético-formales y expresivos por los que se distingue su producción; y la condición general y supraindividual de la manera, que funciona como factor caracterizador y distintivo -tanto en lo que concierne al modo de realización pictórica como a los rasgos estético-formales- de una época, un contexto geoespacial y cultural, una comunidad, un colectivo, una escuela, etc., y que se puede considerar consecuencia del proceso de generalización que experimenta el concepto de manera en cuanto estilo individual y personal.

La estrecha vinculación que existe entre estas vertientes del concepto manera que acabamos de utilizar en su descripción no parece plantear dudas, una vinculación que no sólo es lingüística y etimológica, sino también nocional. El hecho de que los autores hagan uso del mismo término para designar cosas que hoy consideraríamos distintas es indicativo de que los contemporáneos no las entendían como absolutamente diferentes; de ahí que hayamos optado por integrarlas dentro de una categoría amplia -macroconcepto-, que es la que codificamos como manera (3). En relación, pues, con estas vertientes semántico-nocionales de la manera (3), consúltense los registros pertinentes, registrados en el tesauro como especificaciones conceptuales de esta categoría general.

Ahora bien, si por lo que respecta a la segunda vertiente de la manera su delimitación nocional no presenta apenas problemas -lo que no quiere decir que no exista un proceso de transferencia o reconversión entre ellas, que va de lo general a lo individual y de lo individual a lo general [sobre esta cuestión, véase manera (3a)]-, la situación es más compleja cuando abordamos la primera de ellas, ya que sus dos dimensiones semánticas implicadas -forma expresiva o rasgos estético-formales y procedimientos de actuación- pueden aparecer separadas o unidas. En ocasiones, los sentidos se encuentran claramente deslindados; en otros casos, en cambio, la disociación entre ambos no resulta factible, puesto que se alude a los dos conjuntamente, entendiéndose que los dos aspectos forman parte del mismo concepto al que se está haciendo mención. No olvidemos tampoco que a veces es casi imposible establecer la referencia precisa del término -tanto si se está utilizando de un modo ambivalente como si no-, quedando el contexto en un plano de ambigüedad, que suele ser bastante usual en este tipo de discursos.

También por lo que respecta a la condición estético-formal de la manera, las situaciones son diversas y precisan de matización nocional, en la medida en que el grado de sustantividad que pueden alcanzar como conjunto de rasgos estético-formales y expresivos es variable. Así, hay maneras que han alcanzado sustantividad y objetivación suficiente como para ser consideradas nociones muy próximas a nuestro actual concepto de estilo [v. manera (3ba) y manera (3bb)]; en otros casos, la manera constituye sólo una determinada caracterización formal y crítica, una cierta cualidad estética y expresiva, pero sin llegar a conformar o alcanzar una entidad en cuanto estilo particular y concreto [v. manera (3bc)].

Por su parte, esta naturaleza estético-formal de la manera -independientemente de su menor o mayor sustantividad, amplitud y generalidad, concreción o laxitud, etc.- comporta también otra circunstancia que contribuye a amplificar aún más la ambivalencia de la noción, ya que los modos y maneras, en cuanto cualidades formales, estéticas y expresivas que son, se integran en el conjunto de

las categorías estético-formales y estilísticas que constituyen el sistema teórico-crítico de la pintura (clasificadas y estudiadas en el ámbito [TE-12]), susceptibles, por tanto, de materializarse formal y visualmente en las imágenes pictóricas particulares, funcionando entonces como caracterizaciones estéticas y estilísticas de las mismas, con un valor crítico. Esta ambivalencia se percibe aún con mayor énfasis en los modos pictóricos que sólo constituyen caracterizaciones estético-expresivas de las imágenes pictóricas, sin llegar a alcanzar sustantividad como estilos generales [v. manera (3bc)].

Esta circunstancia, a su vez, nos lleva a plantear la elasticidad semántica del concepto *manera* desde otro punto de vista, ya que la manera, en su ambivalencia de modo de realización pictórica y rasgos estético-formales y expresivos, con su condición de categoría estético-formal inherente, además de un estilo o modo en sí, considerado de manera general y abstracta, también es susceptible de constituirse en una caracterización del artista -que puede tener una manera graciosa o ser de manera graciosa- y, como hemos dicho, en una caracterización de la propia obra pictórica -que puede tener una manera flamenca, o una manera suave o graciosa-, constituyendo, por tanto, parte de las propiedades o atributos por las que éstas se describen formal y visualmente. En consecuencia, la manera también puede funcionar como categoría calificativo-crítico de los artífices y de las imágenes, al mismo tiempo que la diversidad de modos y maneras se integran en el conjunto de las propiedades y atributos que describen estas imágenes, clasificados y estudiados en el ámbito [AB-2.3]. Así pues, existe *la manera flamenca*, cuyos rasgos podemos definir en términos generales y abstractos; al mismo tiempo, las composiciones figurativas pueden *tener una manera flamenca*, funcionando entonces la manera como propiedad o atributo calificativo-crítico de dicha imagen en concreto; y, a su vez, el artífice puede ser *de manera flamenca* o *poseer una manera flamenca*. Por lo que respecta a la manera en cuanto capacidad, cualidad y facultad adquirida de los artífices, consúltense los registros conceptuales manera (1) y buena manera (2) del ámbito semántico-nocional GF-23 (sección 3.3), categoría en la que se abordan las destrezas y facultades artísticas de un modo específico. Aunque existe una indudable interconexión entre estos conceptos, en dicho campo los consideramos como capacidades y destrezas del artista -a medio camino entre lo innato y lo adquirido-, no como categorías estilístico-formales y metodológicas en sí.

Asimismo, estos modos y maneras, puesto que nos permiten agrupar y ubicar los distintos aspectos de la realidad pictórica según su pertenencia a determinados modos o estilos, también funcionan como categorías de clasificación estilística. Así, una obra, en la medida en que posee una manera flamenca, también pertenece a la manera flamenca.

Por su parte, esta categoría amplia que hemos codificado como manera (3) difiere de la manera (1), definida según hemos dicho como una facultad adquirida por el artífice; y de la manera (2), sinónimo de buena manera (2), que alude a la capacidad que tiene el artista para conferir a sus obras una cierta elegancia de forma, asociada a la gracia, a la desenvoltura expresiva y a la hermosura.

También diferenciamos esta manera (3) de la manera (4), sinónimo de Buena Manera (5), esto es, la manera por antonomasia, el sistema metodológico y estético codificado teórica y dogmáticamente como el bueno y el verdadero, marco en el que han de inscribirse todos los demás modos pictóricos; y de la manera (5), concepto más aséptico y técnico, que podemos considerar el equivalente de nuestras nociones actuales de método y técnica, y que clasificamos en la categoría [SM-37] (v. sección 3.3).

Señalamos también la estrecha vinculación que existe entre la teoría sobre los modos y las maneras, la pragmateia o metodología teórica y la propia teoría didáctico-pedagógica. En primer lugar, porque siguiendo una concepción manierista y académica, las maneras individuales de los artistas legitimados se instituyen como modelos a imitar y seguir, bien para la formación del estilo personal, bien como criterio y recurso para configurar la propia obra cuando así se considere necesario: se trata, por tanto, de la manera entendida como un medio formativo y como recurso creativo, compositivo o figurativo. Y en segundo lugar porque las maneras se nos presentan jerárquica y cualitativamente categorizadas según su mayor o menor adecuación a los principios preceptivos y canónicos de la Buena Manera, el sistema pictórico definido teóricamente como el verdadero y bueno por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], de ahí que la *pragmateia*, en cuanto doctrina metodológica que se encarga de determinar el "cómo se debe hacer" o cómo se debe llevar a cabo el ejercicio pictórico, incida sobre estos modos o maneras, calificándolos, evaluándolos, recomendándolos, validándolos o descartándolos.

Según se desprende de los discursos analizados, puede decirse que, por lo que respecta a su conformación estilística, el ámbito pictórico se desenvuelve -no sin tensión dialéctica- entre dos polos: por una parte, el sistema canónico y dogmático de la Buena Manera, consensuado y codificado teóricamente como el modo bueno y verdadero por antonomasia, que funciona como marco general en el que deben inscribirse la diversidad de modos pictóricos que configuran el panorama artístico; y, por otra parte, esa pluralidad estilística, que confiere al ámbito de la pintura un componente de heterogeneidad y diversidad, y que debe adecuarse y ajustarse a la unidad canónica y legítima de la

Buena Manera. A su vez, esta pluralidad estilística es en sí misma heterogénea y diversa; los modos difieren en entidad, sustantividad, naturaleza -individuales o generales-; proyección plástico-formal -maneras para el colorido, maneras para el dibujo-; alcance geoespacial y nacional, etc.; y también difieren en su propia consideración cualitativa, siendo objeto de una categorización jerárquica que los divide en buenas y malas maneras. [v. la subcategoría [SM-36.2.1] (sección 3.3)].

Junto a la diversidad, legítima e inevitable -sobre esta cuestión, véanse los registros conceptuales manera (3a) y manera (3b)-, también se encuentra la heterodoxia y las corrientes alternativas, que plantean su disfunción crítica respecto de los principios dogmáticos de la Buena Manera, heterodoxia que en el periodo analizado se encuentra representada fundamentalmente por la pintura a borrón o de manchas [v. pintura a borrón (1) (macroconcepto)] y por el naturalismo caravaggista [v. manera de Caravaggio]. Con todo, el juicio de estas tendencias heterodoxas es relativo y ambivalente; su descalificación no es absoluta, sólo cuando muestran de manera evidente su contradicción e incompatibilidad respecto de los principios buenos y verdaderos, se las reprueba como opciones válidas y legítimas.

Por lo que respecta a la formulación de raigambre aristotélico-tomista que se lleva a cabo de la categoría nocional de la manera a fin de reconciliar los términos aparentemente contradictorios de unidad y diversidad entre los que se desenvuelve en el periodo considerado, consúltese el registro conceptual manera (3b).

Por lo que concierne a los diferentes marcos de teorización que son susceptibles de matizar, determinar o precisar el concepto de manera y sus particularizaciones -la diversidad de modos pictóricos-, consúltense los diversos registros particulares. Asimismo, en cada uno de ellos se desarrolla la estructura relacional que los contextualiza nocional, ideológica y teóricamente.

Desde el punto de vista terminológico, y situándonos en la perspectiva del contexto seiscentista español, el uso de la palabra manera para aludir a esta idea (o ideas) contaba ya con una larga tradición en la teoría y literatura artística italiana precedente, de donde se toma. El primero en utilizar el término *maniera* aplicado al ámbito artístico había sido Cennini -al menos, así lo afirma Battisti (v. *Renacimiento y barroco...*, p. 151)-, en el que ya se advierte, de hecho, la dualidad de sentidos –forma expresiva y método- a la que hemos hecho referencia; una polivalencia que después se va a mantener en el decurso de la teoría del arte y que nuestros teóricos van a asumir. Según afirma M. Barasch (*Teorías del arte...,* p. 196), Armenini, por ejemplo, "combina los procedimientos técnicos de un artista con el carácter global que expresa su obra", esto es, para Armenini, los *modi* implican tanto la forma de proceder como las cualidades estéticas.

Por lo que respecta al término propiamente dicho, el vocablo español manera, en cuanto término teórico-artístico, constituye un ejemplo que ilustra con claridad uno de los procesos más usuales a través de los cuales se conforma la terminología artística española. En él confluyen, por una parte, la traducción del término italiano –*maniera*- empleado para la denominación del concepto que se importa y adopta, y cuyo equivalente directo es, precisamente, *manera*, palabra perteneciente al léxico general, que de esta forma se especializa en su uso y significado, configurándose en un clara muestra de neología semántica. Asimismo, en los discursos analizados, las palabras modo, estilo o camino –esta última en sentido metafórico- coocurren con manera, siendo utilizadas indistintamente como sinónimos terminológicos, sin que hayamos podido constatar ningún tipo de matiz distintivo o diferenciador en su uso.

Generalmente, estos términos aparecen determinados mediante adjetivos o expresiones sintagmáticas que van estableciendo los tipos, clases o especies de maneras, dando lugar, en consecuencia, a un buen número de expresiones terminologizadas. Estas determinaciones pueden aludir a su carácter estético-formal o expresivo, aunque el concepto, en realidad, sea más amplio y no se circunscriba únicamente a estos rasgos formales, tal y como ocurre cuando Carducho utiliza, traduciendo a Vasari, el término *manera seca y perfilada* para referirse al estilo característico de los artistas florentinos de la segunda edad de la pintura moderna, y que comporta, además, ciertos procedimientos, una determinada concepción del hecho pictórico, etc.

También suelen hacer referencia a los ámbitos territoriales o geoespaciales en los que se generó la manera o en los que tiene un desarrollo más significativo [*manera flamenca*, *manera italiana*, etc.], aunque también en este caso el concepto puede ser más amplio. De hecho, tanto la *manera flamenca* [v. manera flamenca (Pac.)] como la denominada *italiana* por Pacheco [v. buena manera (3) (Pac.)] se nos presentan como categorías supranacionales que trascienden su originaria adscripción espacial, para aplicarse a cualquier obra o autor que manifieste los rasgos característicos de cada una de ellas.

Asimismo, también es frecuente el empleo de una terminología dicotómica de clara raigambre dogmática, por la que se establece una dualidad esencial entre una buena y una mala manera [v. buena manera (4) y mala manera (1a)]. Otra vía de determinación es la utiliza el genitivo de especificación para aludir a los modos o maneras individuales–*manera de Ticiano, manera de Corregio*, etc.-

Ahora bien, tanto los modos precisados mediante la determinación locativa, como los que emplean la especificación genitiva, como los que aluden a contextos cronológicos concretos –v. manera griega (Ces.)- experimentan a lo largo del discurrir teórico un proceso de generalización, suprindividualización e internacionalización, que acaba relativizando su primera vinculación terminológica. Así, con la *manera de Ticiano* no sólo se alude al modo específico de este autor –origen de la denominación-, sino que en los discursos esta expresión también se utiliza para caracterizar cualquier obra que refleje intencionadamente o no los rasgos por los que se define la producción de Ticiano. Así, el sentido que va adquiriendo el término se dilata respecto de la motivación que dio origen a su construcción.

Suelen ser términos compuestos por disyunción o sinapsia, y unidades sintagmáticas construidas a partir de la unión y coordinación de dos –o incluso tres adjetivos-, cuyos rasgos semánticos y connotaciones estético-expresivas y críticas se integran, conformando en su unidad una única entidad estilística y, por tanto, una expresión terminológica de sentido unitario. Algunas coordinaciones son claramente redundantes, recurriendo, pues, a la intensificación –*hermosa y bella manera*-, otras, en cambio, juegan con la complementación –*modo seco y perfilado*, *modo duro y desagradable*, *pintura acabada y dulcemente colorida,* etc.-

Por lo que respecta a su manifestación discursiva, estas expresiones aparecen con frecuencia en grupos o combinaciones, formando parte de contextos semánticos más amplios en los que se autodefinen y en los que alcanzan su verdadero sentido. De hecho, una de las características de este vocabulario estilístico y crítico radica, precisamente, en la flexibilidad y elasticidad de su dimensión semántica, que, manteniendo un núcleo de rasgos constante, en cada uso discursivo es susceptible de matizarse, reajustarse o precisarse. Y en este sentido, el texto de F. Pacheco se nos muestra siempre más rico, colorista y atractivo, más polivalente y versátil que el de Carducho, parco, rígido y pobre por lo que respecta al uso de este tipo de vocabulario.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MACROCONCEPTO OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	BUENA MANERA (4) MALA MANERA (1a)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : ESTILO (2) Concepto relacionado : MANERA (1) Conceptualizaciones metafóricas asociadas : camino (1) (met.) (Pac.) Especificaciones conceptuales : MANERA (3a) MANERA (3b) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador

	T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m] PROPIEDADES : véanse las especificaciones conceptuales.

MANERA (3a)

descripción: concepto ambivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra. Asimismo, la manera, aunque susceptible de adquisición y desarrollo [v. manera (1)], se encuentra consustancialmente vinculada a la individualidad, idiosincrasia y naturaleza particular del artista. En consecuencia, funciona como factor distintivo y diferenciador de su producción pictórica, pudiendo, con todo, experimentar un proceso de generalización y supraindividualización, por el que llega a convertirse en lenguaje común del panorama artístico, y, por tanto, en una más de sus opciones estilísticas y metodológicas.

explicación: esta vertiente semántico-nocional de la manera se encuentra ya en Cenino Cennini, que utiliza el término *maniera* con este significado, y enseguida traspasa los límites de lo italiano. Van Mander, Poussin, La Academia Francesa en su conjunto, Baldinucci, Milizia... dan fe del uso ininterrumpido que se va a hacer del término con este sentido, y asimismo de la pervivencia y vigencia del propio concepto. En la España del primer tercio del siglo XVII, según advertimos en los discursos analizados, tanto el concepto como el uso del término se nos aparecen firme y plenamente aceptados y asimilados como parte del vocabulario, de la epistemología y de los aspectos propios y específicos del dominio pictórico.

Aunque claramente consideradas como factores personales, propios, característicos y distintivos de cada autor [v. contextos 1a, 1b y 1c], las maneras desarrolladas por los diversos artistas experimentan una relativización de este componente de individualidad personal y subjetiva que le es inherente. Así, las maneras se pueden copiar, se pueden "plagiar" [v. contexto 1c], se pueden seguir ["pintar según la manera de o a la manera de..." (*dipingere di maniera...*)] y se pueden adoptar como parte del estilo y del modo de hacer propio. Asistimos, pues, a una generalización y supraindividualización de las maneras personales, que llegan a convertirse en estilos con autonomía propia, identificables y reconocibles, caracterizados por una serie de rasgos estético-formales determinados, y que se ven además como opciones estilísticas por las que cada artífice puede decantarse, bien para constituir un modo propio, que supondrá una variación de la manera originaria, de acuerdo con el cual elaborará toda su obra [v. manera (1)]; bien para aplicarlo en casos concretos y particulares. Véase, por ejemplo, el contexto 1h, en el que Pacheco nos cuenta cómo su yerno Velázquez adopta circunstancialmente la manera de Ticiano para pintar uno de los retratos que realizó en Roma. En la medida, pues, en que las maneras se generalizan y objetivizan va pasando a engrosar el conjunto de los estilos o modos generales del panorama artístico, en el sentido que hemos definido la manera (3b) (v.).

En relación con este aspecto, véase también el contexto 2b, un buen ejemplo de cómo este concepto de manera o estilo, en un principio individual -la manera de Alberto y Lucas (alusión a Alberto Durero y Lucas Cranach)-, se aplica para la caracterización y clasificación estético-estilística de una obra en particular, que ya no es de los autores a los que hace referencia la manera. En consecuencia, las maneras individuales, una vez que trascienden el nivel de lo personal para convertirse en modos generales, también pueden funcionar como categorías de clasificación estilística, puesto que posibilitan el agrupar y ubicar las distintas manifestaciones artísticas según la manera a la que se adecuan o adoptan. Conjuntamente, también pueden funcionar como atributos o propiedades de las imágenes pictóricas, definiéndolas y caracterizándolas desde un punto de vista estético-formal y

expresivo, con un valor crítico. Por ejemplo, en el contexto 1j, la manera individual y específica es lo que le permite a F. Pacheco, no sólo distinguir la obra copiada de la obra original, sino juzgarla cualitativa y artísticamente como mejor, asumiendo la manera en este caso una clara función calificativo-crítica, que revierte sobre la imagen en sí, pero también sobre el propio artífice, que es quien, en definitiva, le confiere a la obra -de acuerdo con su estilo personal- dicha manera.

También resulta interesante advertir la diferencia que se establece en el discurso entre la noción de seguir la manera de algún autor, que funciona como criterio de actuación, factor inspirador o componente conformador del propio estilo, y la mera copia o plagio, cuya práctica se descalifica y denuncia, en una "moderna" defensa de la propiedad intelectual [v. contextos 1c, 1d y 1e].

Esta distinción, que aparece claramente delimitada en el discurso, nos lleva a plantear dos cuestiones. En primer lugar, comprobamos que estas maneras individuales, una vez reconfiguradas en estilos generales y por tanto en posibles opciones estilísticas y metodológicas del panorama artístico, vuelven a experimentar un proceso de personalización e individualización: el artífice no copia, "sigue la manera de..." o "adopta la manera de...", y este seguir o adoptar implica una matización del estilo en clave personal e individual, que lo precisa, particularizándolo. En el contexto 1f, la manera de Peregrín de Peregrini se nos presenta como una individualización, una versión de la manera de Miguel Ángel; y en el contexto 2g, se nos cuenta cómo Pedro Rente, a partir del modo característico de los Bassano, consigue configurar una manera propia y distintiva. [Por lo que respecta a la metodología que se propugna en estos discursos para la adquisición y desarrollo de un modo propio, consúltese el registro conceptual manera (1)]. Nos encontramos, por tanto, en el contexto de esas corrientes que luego denominaremos con el sufijo "ismo": miguelangelismo, rafaelismo, ticianismo... Así pues, podemos hablar de un proceso que iría de lo individual a lo general y de lo general nuevamente a lo individual, configurando en cada caso concreto interpretaciones particulares, distintivas y propias de la manera personal convertida ya en tendencia estilística general.

En segundo lugar, asistimos en estos discursos al pleno desarrollo y aceptación del pensamiento manierista y académico que instituye las maneras individuales de los autores legitimados como modelos a imitar y seguir, bien para la formación del estilo personal, bien como criterio y recurso para configurar la propia obra cuando así se considere necesario. La manera, pues, se entiende como un medio formativo y como un recurso creativo, compositivo o figurativo, pero no como un fin. La crítica del amaneramiento que inicia el propio Vasari, en cuanto exceso en la imitación de la manera de otros, descuidando la confrontación con el natural, también se encuentra presente en esto discursos -con mayor énfasis en F. Pacheco-, aunque todavía sin llegar a codificar un término definido para este fenómeno.

La cuestión teórica de la manera individual se plantea también en el marco de una de las controversias o dialécticas características del periodo que consideramos, y que tiene su presencia correspondiente en el discurso de los autores españoles. Nos referimos a la aparente contradicción que se establece entre lo individual y lo general; entre lo subjetivo, particular y personal; y lo objetivo, consensuado y normativo. O lo que es lo mismo, entre la inevitabilidad del estilo personal, inherente al artista y por tanto irrenunciable; y la generalidad, universalismo y objetividad de unos criterios y principios, consensuados como válidos y verdaderos, y, en consecuencia, de naturaleza dogmática y normativa.

¿Cómo salvar, pues, esta antinomia aparentemente irreconciliable? Adoptando el mismo razonamiento conciliador y la misma solución ecléctica que ya diera Lomazzo: la manera individual surge de una síntesis entre los modos generales, por una parte, legitimados como buenos y verdaderos, que garantizan la validez de la manera propia, la corrección en el modo de proceder cuando se elabora la imagen pictórica -y que el artista adopta, aprende y asimila-; y, por otra, de la naturaleza o temperamento particular de cada autor [v. contexto e)]. De este modo, la manera individual se encuentra consustancialmente unida a la idiosincrasia de cada artista, surge de ella, y es por esto por lo que funciona como elemento distintivo y caracterizador suyo; pero al mismo tiempo se adecua a lo preceptivamente válido y bueno, siempre dentro de los márgenes de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

Por su parte, esta valoración de la manera individual supone también el reconocimiento y asunción de la importancia de los rasgos personales en la creación artística, esto es, la manera o el estilo propio entendido como una cualidad positiva. Por tanto, nuestros autores comparten plenamente el criterio manierista que hace del rasgo de estilo personal en la obra una cualidad valorada. Un factor de individualidad y subjetivismo que queda, no obstante, circunscrito dentro de unos parámetros, sino coercitivos, sí al menos reguladores y canalizadores, y que nada tiene que ver, por tanto, con la libertad creativa y personal del genio barroco.

Unicidad y variedad, pues, es la otra vertiente de esta dialéctica: ¿cómo compaginar la universalidad que implica la creencia firme en una manera válida, verdadera y buena, a la que hay que ajustar la creación personal, y la evidencia cierta de la diversidad de estilos y modos que configuran el panorama artístico y que es consustancial al componente individual y subjetivo que se reconoce como inevitable? Sobre esta cuestión, consúltese el registro conceptual manera (3b), en el que se aborda expresamente. Comentemos, no obstante, una de las explicaciones que Carducho ofrece en su discurso cuando trata de reconciliar los términos en un principio divergentes de lo único y lo diverso. Para ello, nuestro autor se basa en la idea que concibe las maneras individuales como "pequeñas perfecciones" [v. contexto e) y f)]. Según afirma Carducho, ninguna manera es de por sí perfecta de un modo absoluto, sino que cada una alcanza la perfección en algún aspecto; cada manera individual, pues, se puede especializar en algún factor o componente en el que logra alcanzar la perfección respecto de los demás; y esta especialización puede estar relacionada con cualidades estéticas y expresivas, con los procedimientos o modos de actuación, con los tipos de géneros figurativos [v. contexto 1i], etc. Esto explica, entre otras cosas, la metodología selectiva, propia del eclecticismo académico, que constituye unas de las posibilidades formativas con las que cuenta el artífice para desarrollar y conformar un modo propio: elegir lo mejor de cada autor y juntarlo en un estilo personal. Clara reinterpretación de la *mímesis* selectiva aristotélica y de la anécdota legendaria de Zeuxis y las doncellas crotonianas.

Por su parte, la adecuación de los modos de otros autores o de las maneras generales a la naturaleza e idiosincrasia particular de cada cual también tiene su fundamento en el carácter psicológico -y también fisiológico- que se le atribuye a la manera artística, idea tomada nuevamente de Lomazzo [v. contexto g)]. El temperamento de cada cual, pues, determina diferente y distintamente su diverso modo o manera, sin que el artista pueda renunciar a él, porque es consustancial a su naturaleza . Se advierte, por tanto, un cierto determinismo, en la medida en que el temperamento y los rasgos psicológicos constriñen el modo de hacer particular. Pero en ningún caso es la naturaleza del artífice, sus gustos e inclinaciones personales, lo que prevalece: los instintos naturales y las inclinaciones particulares deben ser controladas mediante los preceptos y la razón, y canalizadas a través del juicio crítico adquirido. [En relación con este aspecto, consúltense los registros conceptuales de la subcategoría [GF-23.2] (sección 3.3).

A finales del siglo XVIII, F. Martínez (*Diccionario* (1788), p. 268) nos ofrece una definición del término `manera´ en la que observamos una significativa e interesante restricción de su significado y uso: "es un modo de trabajar, in pincel, un gusto, una elección, en fin, un no sé qué, que caracteriza y hace conocer las obras de un pintor, y alguna vez también las de una escuela entera". Vemos, pues, que la manera ha quedado prácticamente restringida a este significado concreto de estilo característico y distintivo de un autor, mientras que los términos *gusto* -sobre todo- y *estilo* son los que se utilizan -en conjunción con este sentido- para aludir a las maneras generales y supraindividuales, y a la caracterización estético-formal de las imágenes pictóricas -lo que en este tesauro se ha codificado como manera (3b) con sus diferentes vertientes semánticas-.

Por lo que concierne al concepto más amplio de manera al que se adscribe esta noción, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto). Véanse también en el campo *subclases* las maneras individuales constatadas en los discursos. Para más información sobre las características generales de este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "[...] El modo de pintar de Apeles, Protógenes, Parrasio, Zeuxis y los demás era acabado como lo es el natural, pues los engaños que de la vista de sus obras sucedieron fueron de cerca y no de lejos; y que no eran sus pinturas a borrones ni confusas; porque claro es que para engañar los pájaros y obligarles a picar las uvas, si de muy cerca no lo parecieran, fuera disparate hacernos creer cosa semejante [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 413.

b) "De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación. Y así, que esta causa, será bien dar alguna luz entre tantas opiniones, a los que tienen della necesidad [...] considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debajo de la verdad de la arte". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 412-413.

c) "Y así podemos con ese símil decir, que ninguna destas pinturas es de desestimar, si bien ninguno dejó de carecer de alguna cosa de la perfección, y tener otra que le realzase, y de todos podías escoger un selecto Pintor: pues en todas, y en cada una de por sí hay tanta admiración, y agrado [...] porque dejando aparte el del divino Michaelangel, el del gran Rafael de Urbino, (polos en que se

asienta la verdad sustancial desta generosa disciplina, columnas del non plus ultra, platos sustanciales, y alimentativos desta ciencia) quién ha de desviar el plato del Corezo, de Ticiano, del Parmesano [...]" CAR/Dia, p. 270.

d) "Considera un concurso de damas hermosas de opinión, y celebradas por tales, y verás, que si bien todas hermosas, no se parecen, ni conforman las unas con las otras; porque una es blanca y rubia, otra morena y cabos negros, una delgada, otra gruesa, una de ojos azules, otra de ojos negros, una alta y suelta, otra atropadita: y si todas reconocidas por hermosas, como están opuestas las unas a las otras, y no lo son en los aplausos, antes vemos que todas corren con voz de hermosura, haciendo unos mismos afectos en solicitar voluntades y almas: y así no porque se diga, muger hermosa, se entiende única, y que no puede haber otra". CAR/Dia, p. 272.

e) "Un insigne Orador ostenta un docto asumpto con voz sonora, con acentos graciosos, acciones graves, lenguage propio y elegante, pero faltole el arte de la Retórica, lo que tuvo con perfección otro, asimismo docto, a quien faltó el lenguage, ó la voz y adorno; y no por eso dejarán de ser aplaudidos, y estimados generalmente". CAR/Dia, p. 273.

f) "Con estos ejemplos pienso me habrás entendido: que no porque se diga, que uno es buen Pintor, que pintó vago y pastoso, quita el lugar al otro que pintó teñido, duro, seco, afectado y brillante, que ninguno ocupó lo perfecto, y único, mas púsose en un medio propinquo mas ó menos, según sus estudios, o natural [...]" CAR/Dia, p. 273.

g) "Causará las más veces estas diferencias la variedad de los sugetos que hay entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza (y la pintura es parto del entendimiento, que concibió de los sentidos, y afectos del cuerpo, potencia instrumental de aquel sugeto) se imita cuanto puede, solicitado de afectos del natural, o composición suya: y así verás, que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, Religión, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancólicas, si es Saturnino, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido. Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto". CAR/Dia, pp. 273-274.

Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MODO DEL BASÁN

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales Conceptos relacionados : MANERA (3bb) MANERA (3b) BUENA MANERA (2) MANERA (1) Definido por : MANERA (3bc) Especificación conceptual de : MANERA (3) (macroconcepto) Influido por : TEMPERAMENTO ESCUELA (2) Inherente a : NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m/i] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA (3a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Mas, fue vencido del colorido y de la gentil manera* de Antonio Corregio, hermosísimo maestro; del cual en Parma se ven pinturas de tanta belleza, que parece que no se pueden desear mejores. Es verdad que fue más hermoso coloridor que debuxador". PAC/Art, cap. 9 (II), p.402. **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 199. **1b.:** "[...] podemos poner en este número a Dominico Greco, porque aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradojas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas, (en aquella su manera*), que igualan a la de los mayores hombres [...]" PAC/Art, cap. 10 (II), p. 404. **1c.:** "Pero sobre todo las maneras* de todos, tuvo en la grandeza y fuerza del desnudo Micael Ángel, grande superioridad. Y así en esta parte sus pinturas y debuxo apocan y diminuyen lo que se les pone al lado, como por experiencia he visto [...] Y así se vio en Roma queriéndole hurtar la manera* Rafael de Urbino viendo su obra, estando ausente Micael Ángel, que fue cogido en el hurto pintando una figura del profeta Daniel, con mayor grandeza y valentía que hasta allí se había visto". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 348. **1d.:** "De suerte que en la entereza de los perfiles, en la valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia y variedad de los contornos, de las figuras desnudas, quien quiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Ángel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera* se perderá, porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Micael Ángel sabrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado". PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 348-349.

1e.: "Y para mayor confirmación añado a esto, que ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artífices los que han seguido la gran manera* de Micael Ángel (que, como se ha visto, fue la luz del debuxo [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

1f.: "Lo mesmo vemos en Peregrín de Peregrini (aunque con superioridad) que en medio de tan valientes hombres como los que pintaron para El Escorial, él solo es el dueño de l´arte, y superior a todos los demás en la grandeza del debuxo; y la manera* suya, como reina de las demás, que mejor que ninguno aprehendió del divino Micael Ángel, lo levanta a tan alto grado". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

1g.: "Este género de pintura ha acreditado en España nuestro Pedro Rente aunque se diferencia en el modo del Basán y hace manera* suya conocida por el mesmo natural, con nueva alabanza y gloria: pues ha sido provechoso no sólo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias". PAC/Art, cap. 8 (III).

1h.: "[...] por mostrar el de mi yerno, Diego Velázquez de Silva, hecho en Roma y pintado con la manera* del gran Ticiano y (si es lícito hablar así) no inferior a sus cabezas". PAC/Art, cap. 8 (III).

1i.: " Y no ha carecido Italia desta gloria, pues tuvo a Jerónimo Muciano, cuya manera*, según el sentimiento común, fue la más grande en hacer países; y la siguió, diestramente, César de Arbasia, de quien lo tomó Antonio Mohedano y es parte en la pintura que no se debe despreciar [...]" PAC/Art, cap. 7 (III).

categoría gramatical: nombre

género: femenino

procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [maniera] para la designación de conceptos especializados artísticos. En consecuencia, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico.

expresiones frecuentes y significativas: suele constituir locuciones del tipo: "seguir la manera de [...]"; "en la manera de [...]", etc.

tipo de construcción y estructura: el término se acompaña de un genitivo de especificación para determinar a qué autor pertenece la manera a que se alude en concreto ["manera de..."]. Asimismo, también puede ir acompañado de algún adjetivo que, además, matiza y cualifica la manera: ej.: "la gentil manera de A. Correggio" [v. contexto 1a].

tipología terminológica : término artístico de aplicación general; término teórico-científico; término estilístico; en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado); término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas y de los artífices).

otros usos terminológicos : manera (1): facultad adquirida por los artífices mediante un determinado proceso formativo, que implica la posesión de un estilo estético-formal propio así como un determinado sistema de trabajo, en función del cual llevan a cabo su producción artística; manera (2): sinónimo de “buena manera (2)”, una de las facultades de los artífices -a medio camino entre lo adquirido y lo innato-, por la que se define su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada al dominio del dibujo, a la gracia expresiva y a la desenvoltura y facilidad de ejecución; manera (3): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica; manera (3b): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, en su totalidad o sólo de manera parcial, caracterizándolas formal y visualmente; manera (3ba): conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y

	sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico; manera (3bb): categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico; manera (3bc): las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo, las cuales, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos; manera (4): sinónimo de "Buena Manera (5)", la buena manera por antonomasia, el sistema metodológico y estético codificado teórica y dogmáticamente como el bueno y el verdadero, marco en el que han de inscribirse todos los demás modos pictóricos; manera (5a): método o procedimiento de actuación; manera (5b): específicamente, las técnicas pictóricas generales (temple, fresco, etc.) **equivalente** : maniera [it.] **estatuto del término**: término codificado y definido explícitamente por F. Pacheco mediante definición específica. **restricción temporal:** véase en la *explicación* lo dicho en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788, p. 268) del término manera. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
MODO (2a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "[...] Advirtiendo una cosa que me parece esencial, y es, que elija, el que está en este camino, siempre la manera, que es el modo de hacer, más conforme a su natural y afición; pues hay tanta variedad en las cosas de buenos artífices, ya fuertes y valientes, ya suaves y blandas, ya hermosas, ya feas, ya con manchas, ya con más dulzura, o ya mescladas de todo. Y convierta lo que juntare de varios en un modo*, o siga un sólo artífice en sus obras, que es lo más seguro [...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **2b.:** "El segundo modo de iluminar, a la manera del temple antiguo conque se hacían las tablas famosas, lo vi en la Cartuxa, el día que tengo citado arriba, en un libro de Historias y parábolas del Evangelio con el modo* de Alberto y Lucas la mayor parte dellas". PAC/Art, cap. 3 (III), p. 457. **2c.:** "Al fin todos han sido buenos, y bien acertados, como lo han mostrado sus obras, aunque diversas en el modo; que aunque hay tantas variaciones, no implican las unas a las otras que no por la variedad de la forma de la letra mudará la calidad y bondad de la materia que está escrita, antes con admiración reparo, que no acaso es esta variedad en lo accidental, e imitación de la naturaleza, que si bien obró tantas cosas, y tan distintas, entre ellas mismas las diferenció. Vemos que el mundo está poblado de hombres, todos de una misma materia y forma, todos con dos ojos, boca, nariz, y orejas en la cabeza, que está sobre los hombros, todos tienen brazos, manos piernas, pies, espalda, y pecho, y los demás uniformes, y sin embargo no se parecen los unos a los otros, y si reparamos cuan diferentemente se ha portado, en diferenciarlo por Provincias tanto, que no habrá quien no conozca la nación Alemana, Española, la Africana, la Irlandesa, la Griega, Iapona, India, y las demás cada una de por sí tan diferentes y en todas hay algo de hermosura, y perfeción, en sus talles, movimientos, y color; y así parece que la Pintura ha querido también mostrar en todo emulación, haciendo a los Pintores Provincias; que si bien crían todos en sustancia uniformes, varían en el modo* accidental, imitando a su Maestra, que así quiso variar, por ser más bella". CAR/Dia, pp. 268-269. **2d.:** "Creeme por cosa infalible, que si el Pintor no pasa por las ciencias y disciplinas por donde pasó aquél a quien llamamos perfecto Pintor, no podrá llegar a

	serlo si no dibuja, si no medita, raciocina y discurre, y si no ha leído, entendido, o entendiere las facultades necesarias para la teórica, y la práctica de nuestra Pintura, y no le vieres ensayar en uno y muchos esquicios (que son las primeras intenciones, e ideas exteriores) deshaciendo y borrando muchas veces, y con la razón y especulación, con el lápiz, o pluma (en su modo*) propone, arguye, replica, y concluye, haciendo dibujos de la conclusión [...]" CAR/Dia, p. 202. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **equivalente** : modo [it.] **comentario:** alterna indistintamente con el término manera. En consecuencia, para el resto de la información terminológica véase MANERA (3a).
camino (1a) [met.] [Pac.]	**contexto: 3a.:** "[...] el Basán gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles, de animales, excelente hombre; todas sus figuras siguen un traje, y éste es moderno y sirve en todas las historias, como sirven también las figuras [...] donde gasta más ropa que desnudo, más zapatos que pies: y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historiado y pinturas hermosísimas de Rafael? [...] Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino*, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: léxico general en función metafórica. **tipología terminológica** : término metafórico (figuras y recursos retóricos); puede relacionarse con un nivel de discurso más divulgativo y didáctico. **otros usos terminológicos** : camino (2): término metafórico de manera (5a), en su sentido de método o procedimiento. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso metodológico y didáctico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA	**contexto: I a.:** "Ma fue vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio de Correggio, leggiadrissimo maestro [...] E vero che fu più coloritore che disegnatore". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 199.

MANERA (3b)

descripción: concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, en su totalidad o sólo de manera parcial, caracterizándolas formal y visualmente. Por su parte, en cuanto categoría amplia, su alcance es flexible y variable, pudiendo constituir modos o estilos con una cierta sustantividad en cuanto tal, más generales, de desarrollo y alcance nacional o histórico-cultural; o bien ser únicamente caracterizaciones formales y expresivas, cualidades estéticas con un valor crítico, modos, pues, más concretos y particulares, susceptibles de formar parte o inscribirse en los anteriores, particularizándolos y definiéndolos.

explicación: en relación, pues, con estas vertientes semántico-nocionales de la manera (3b), consúltense los registros pertinentes, codificados en el tesauro como especificaciones conceptuales de esta categoría más amplia y general. Con todo, debemos indicar que las referidas vertientes semánticas de este concepto ambivalente pueden aparecer en los discursos separadas o unidas. En ocasiones, los sentidos se encuentran claramente delimitados, lo que nos permite llevar a cabo una codificación más precisa; en otros casos, en cambio, la disociación no resulta factible, bien porque se alude a todas estas vertientes o a varias de ellos conjuntamente; bien porque el contexto se resuelve en un plano de ambigüedad, que hace difícil precisar la referencia exacta del término en ese uso concreto.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en el contexto terminológico 1a, en el que el modo o manera que menciona Pacheco puede hacer referencia tanto a un modo de expresión caracterizado por determinadas cualidades estéticas, a un procedimiento o método de actuación, o a ambas cosas a la vez. Lo importante en este caso es comprobar que dichas maneras o modos se entienden como opciones estilísticas o metodológicas entre las que puede optar el artífice a la hora de construir y elaborar su obra, o a la hora de conformar su propio estilo personal. En este sentido, véase también el contexto 3a. [Sobre esta cuestión, consúltese lo dicho en el registro conceptual manera (3a)]

. En relación con este carácter amplio que asume la noción de modo o manera, también puede resultar revelador el contexto 2b. Cuando el discípulo de los *Diálogos* menciona la diversidad de modos que ha constatado en el ámbito pictórico, alude tanto a rasgos expresivos y cualidades estéticas (claras, dulces); a procedimientos de actuación (pintura acabada o a borrones); a maneras de tratar la figuración, etc.

Por su parte, en la medida en que constituyen en sí caracterizaciones o cualidades expresivas y formales, los modos y las maneras se integran en el conjunto de las categorías estético-formales y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura; y, asimismo, en cuanto éstas son susceptibles de materializarse de manera concreta en las imágenes pictóricas, también forman parte del conjunto de propiedades y atributos por el que dichas imágenes se describen estética, expresiva y visualmente. Puesto que además entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, funcionan conjuntamente como conceptos críticos (categorías calificativo-críticas) de la teoría artística, pudiendo proyectarse en cuanto tales sobre las obras pictóricas -que poseen tal o cual manera-, pero también sobre el propio artífice -que las desarrolla y las transfiere al objeto-. A su vez, por cuanto hacen posible agrupar y ubicar en categorías estilísticas las imágenes pictóricas que de algún modo reflejan dichos rasgos, los modos y las maneras funcionan igualmente como categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística).

Según advertimos en los discursos analizados, tanto este concepto de manera como el término aparecen en la España del primer tercio del siglo XVII firmemente asentados como parte del vocabulario, de la epistemología y de los aspectos propios y específicos del dominio pictórico. De hecho, contaba ya con una sólida tradición en la literatura italiana precedente, de donde la adoptan los españoles. Así, utilizado por primera vez por Cennini, el término tuvo especial suerte, apareciendo también en Ghiberti y Rafael, aunque será con Vasari cuando adquiera su significación más trascendente en la teoría y crítica artística.

Este concepto más global y supraindividual de la manera deviene del proceso de generalización que experimenta la noción en cuanto estilo personal, propio y distintivo de un autor, con el que se encuentra, por tanto, conectado en su origen, conceptual y etimológicamente; de ahí que hablemos de una macrocategoría amplia y extensiva [manera (3) (macroconcepto)], de la que el resto de vertientes semánticas constituirían especificaciones conceptuales. Así pues, mediante este proceso se pasa de lo considerado como singular a lo considerado como el común denominador de las obras de un tiempo, de un ámbito o de un colectivo. Y es precisamente como consecuencia de dicho proceso por lo que la manera acaba convirtiéndose en una categoría de clasificación estilística e, incluso, en una categoría histórica.

Ahora bien, esta disociación nocional plantea una disyuntiva y una problemática presente en los discursos analizados, como de hecho se encuentra presente en el resto del contexto teórico del periodo. Nos referimos a la controversia que se instala en el terreno de la teoría y de la práctica artística cuando una manera en concreto, la manera por antonomasia, la buena y verdadera manera, se convierte en dogmática y normativa. ¿Se puede conjugar, entonces, la individualidad, necesaria e inevitable de las maneras personales y la necesidad de conformarse a un modelo canónico, fijado y consensuado como bueno, verdadero y legítimo?

Como se afirma en el registro conceptual manera (3a), nuestros teóricos asumen la inevitabilidad del estilo personal, inherente a la naturaleza e idiosincrasia del artista y, por tanto, irrenunciable. Y no sólo se asume esta circunstancia como un hecho irreducible, sino que comparten el criterio manierista que estima y valora la manera propia, es decir, el rasgo de estilo personal en la obra, como una cualidad positiva. [Al respecto, véase manera (3a)].

En consecuencia, las obras, por el simple hecho de ser el producto de autores diferentes, cada uno con su propio estilo o manera singular -irrenunciable-, difieren entre sí; y, además, cuanto mayor es la realización estilística de una obra, esto es, cuanto más estilo o manera tenga -que, según hemos dicho, constituye un rasgo valorado positivamente-, más se aleja del modelo general canónico. ¿Cómo salvar, por tanto, esta aparente antinomia que se desenvuelve entre los términos de la unicidad y la pluralidad; lo canónico y la inevitable diversidad?

Esta problemática ya se había suscitado en la teoría italiana quinientista y, con especial énfasis, en Lomazzo, a quien nuestros autores siguen, incluso en lo que respecta al planteamiento metodológico que el italiano formula para adecuar lo individual a lo general y viceversa. [Sobre este aspecto, consúltense los registros manera (1) y manera (3a)]. Pero lo cierto es que en el primer tercio del siglo XVII, la disyuntiva y la necesidad de una justificación teórica continuaban; de hecho, tanto Carducho como Pacheco dedican expresamente sendos capítulos de sus tratados a esta cuestión.

La argumentación teórica que desarrollan nuestros autores para reconciliar estos términos en un principio opuestos y contrarios retoma, de acuerdo con la tendencia general de la época, principios de la doctrina aristotélico-tomista. En concreto, el par aristotélico sustancia-ser /accidentes, que ya había sido utilizado por Varchi para explicar, entre otras cosas, la unicidad y la diferencia de las artes del dibujo; y el concepto de imitación de la Naturaleza en cuanto principio agente, es decir, en cuanto *natura naturans* [v. contexto 2b].

Así, se mantiene la identidad y unicidad de los modos, en cuanto que no varían en la sustancia; mientras que el componente de diversidad recae en lo accidental y, por tanto, en lo contingente, circunstancial y variable. De esta forma, se da cabida a la pluralidad de modos y maneras existentes en el panorama artístico, que, no obstante, deberán ajustarse a los márgenes de la Buena Manera -o la Buena Pintura-, es decir, el sistema estético y metodológico codificado teóricamente como el verdadero, bueno y legítimo por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. No es difícil deducir, pues, que son estos principios de la Buena Manera la sustancia-ser que debe informar la diversidad de modos y estilos pictóricos. Asimismo, el artífice tendrá que temperar y ajustar su natural inclinación a los principios de lo considerado como bueno, hasta llegar a un equilibrio entre lo que deviene de su naturaleza propia e individual, que hace de su manera algo distintivo, único e intransferible, y lo que viene de lo general y universal, que es lo que legitima como bueno y válido su modo personal.

Con todo, lo que más interesa a nuestros autores -como siempre, de mentalidad más pragmática e inmediata-, no es tanto desarrollar una construcción teórica al respecto, que se quede en la pura abstracción explicativa, sino ofrecer, junto a esta razonamiento que legitima y valida la diversidad como parte de la unidad, una argumentación en cierto modo complementaria: que la diversidad no justifica ni legitima la heterodoxia; o lo que es lo mismo, que no todos los modos o maneras son válidos, ni legítimos, ni aceptables, ni buenos. Una heterodoxia que, en el periodo que consideramos, tiene dos polos de actuación principales: la pintura a borrón o de manchas y el naturalismo caravaggista. Sobre esta problemática y la postura teórico-crítica que adoptan estos discursos, consúltense los registros conceptuales pintura a borrón (1) (macroconcepto) y manera de Caravaggio.

Por lo que respecta a la explicación complementaria que nos ofrece Carducho sobre esta cuestión, basada en la idea que considera las maneras individuales y particulares como "pequeñas perfecciones", susceptibles de conjunción y síntesis ecléctica, véase lo dicho en manera (3a).

Otra cuestión que aparece implícita en estos discursos -y de modo más evidente en el de Pacheco- es la inevitable conexión que existe -o debe existir- entre manera y temática. Cuando Pacheco tiene que enjuiciar teórica y críticamente las pinturas de los Bassano, confrontándolas con la de los grandes maestros italianos del modelo clásico, el criterio de nuestro autor se relativiza, justificando su modo -sin duda, cualitativamente inferior- en virtud del tipo de género pictórico que desarrolla. Implícitamente, Pacheco nos dice que debe haber una unión entre la temática que se representa, su tratamiento estético-expresivo y el procedimiento pictórico a partir del cual se ejecuta. Observaciones de este tipo se encuentran también de manera dispersa en el *Trattato* de Lomazzo, y de hecho forma parte de la propia retórica clásica, que tenía establecido diferentes estilos según la temática, la cualidad emocional, los receptores, etc.

Como decíamos en la descripción, no nos encontramos ante una categoría homogénea, sino que, por el contrario, existen varias nociones de maneras o estilos ligadas a ella, y también distintos tipos de maneras. Algunas de estas maneras son individuales, es decir, tienen su origen en la manera particular de un artista, pero que con el sucederse del tiempo han llegado a convertirse en lenguaje común, susceptibles de aprendizaje y adquisición. En relación con este proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, véase lo dicho en manera (3a).

Otras se identifican con una nacionalidad o con un contexto geográfico concreto, según lo indican sus propias denominaciones (*manera italiana, manera flamenca, manera griega*), aunque también en estos casos advertimos una relativización de la condición nacional de las maneras. Las connotaciones originariamente locativas, por las que el modo o estilo queda asociado a un ámbito geoespacial determinado, acaban trascendiendo esta vinculación primera, para asumir valores estético-formales, críticos y calificativos más generales y supranacionales, pudiendo ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo. Así, la manera flamenca, por ejemplo, no es sólo ni fundamentalmente el tipo de pintura practicado por ciertos artistas flamencos, sino un estilo pictórico caracterizado formal y estéticamente por la sequedad y la falta de fuerza expresiva. [V. manera flamenca]

Otros modos son simples caracterizaciones, sin llegar a adquirir entidad en cuanto tales [v. manera (3bc)]; otros constituyen auténticos sistemas metodológicos y estéticos, de alcance más global y general, que trascienden la mera condición de estilo en cuanto modo o forma expresiva, llegando a constituirse en categorías históricas cuando la manera queda vinculada a todo un contexto histórico-cultural determinado, etc. [Al respecto, véase la subcategoría [SM-36.2.6] (sección 3.3)].

Por lo que concierne al concepto más amplio de manera al que se adscribe esta noción, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto). Por lo que respecta a la restricción semántica que experimenta el concepto de manera según se define en el *Diccionario* de F. Martínez (1788), véase lo dicho en manera (3a). Para más información sobre las características generales de este ámbito, consúltese la categoría [SM-36].

contextos conceptuales: a) "Considera un concurso de damas hermosas de opinión, y celebradas por tales, y verás, que si bien todas hermosas, no se parecen, ni conforman las unas con las otras; porque una es blanca y rubia, otra morena y cabos negros, una delgada, otra gruesa, una de ojos azules, otra de ojos negros, una alta y suelta, otra atropadita: y si todas reconocidas por hermosas, como están opuestas las unas a las otras, y no lo son en los aplausos, antes vemos que todas corren con voz de hermosura, haciendo unos mismos afectos en solicitar voluntades y almas: y así no porque se diga, muger hermosa, se entiende única, y que no puede haber otra". CAR/Dia, p. 272.

b) "Un insigne Orador ostenta un docto asumpto con voz sonora, con acentos graciosos, acciones graves, lenguage propio y elegante, pero faltole el arte de la Retórica, lo que tuvo con perfección otro, asimismo docto, a quien faltó el lenguage, ó la voz y adorno; y no por eso dejarán de ser aplaudidos, y estimados generalmente". CAR/Dia, p. 273.

c) "Causará las más veces estas diferencias la variedad de los sugetos que hay entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza (y la pintura es parto del entendimiento, que concibió de los sentidos, y afectos del cuerpo, potencia instrumental de aquel sugeto) se imita cuanto puede, solicitado de afectos del natural, o composición suya: y así verás, que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, Religión, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancólicas, si es Saturnino, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido. Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto". CAR/Dia, pp. 273-274.

d) "Con estos ejemplos pienso me habrás entendido: que no porque se diga, que uno es buen Pintor, que pintó vago y pastoso, quita el lugar al otro que pintó teñido, duro, seco, afectado y brillante, que ninguno ocupó lo perfecto, y único, mas púsose en un medio propinquo mas ó menos, según sus estudios, o natural [...]" CAR/Dia, p. 273. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS)

	CONCEPTOS TEÓRICOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	MANERA EN EL COLORIDO MANERA EN EL DIBUJO
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales Conceptos relacionados : MANERA (3a) Especificación conceptual de : MANERA (3) (macroconcepto) Especificaciones conceptuales : MANERA (3bc) MANERA (3bb) MANERA (3ba) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m/ii]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA (3b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera* o modo* a que se han aficionado". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **1b.:** "Era cuando entró a la arte de catorce años, fue su primer maestro Domingo de Guirlandayo, pintor tenido en buena reputación. Creció la virtud con la persona, fuera del orden común, porque no sólo igualaba a sus condiscípulos, pero al mesmo maestro, pues tal vez sus debuxos de pluma, no sólo los corregía, mas los mudaba en otra mejor manera*, con admiración de todos [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **1c.:** "Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera*, a sus modo, que fue bastante para desterrar del mundo la Buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfeción [...]" PAC/Art, cap. 4 (III), p. 478. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [maniera] para la designación de conceptos especializados artísticos. En consecuencia, la nueva significación específica asumida por la lexía da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico.

	tipo de construcción y estructura: por lo que respecta a los tipos de construcción y estructura mediante los cuales se suele determinar y precisar el concepto de manera, véase lo dicho en el registro conceptual "manera (3) (macroconcepto)", donde se aborda expresamente esta cuestión. **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; término teórico-científico; término estilístico; en función clasificatorio, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado); término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **otros usos terminológicos** : manera (1): facultad adquirida por los artífices mediante un determinado proceso formativo, que implica la posesión de un estilo estético-formal propio así como un determinado sistema de trabajo, en función del cual llevan a cabo su producción artística; manera (2): sinónimo de "buena manera (2)", una de las facultades de los artífices -a medio camino entre lo adquirido y lo innato-, por la que se define su capacidad para conferir a las imágenes pictóricas una cierta elegancia y atractivo visual, generalmente asociada al dominio del dibujo, a la gracia expresiva y a la desenvoltura y facilidad de ejecución; manera (3): concepto ambivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que devienen de ese modo de realización pictórica; manera (3a): concepto ambivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra; manera (3ba): conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico; manera (3bb): categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico; manera (3bc): las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo, las cuales, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos; manera (4): sinónimo de "Buena Manera (5)", la buena manera por antonomasia, el sistema metodológico y estético codificado teórica y dogmáticamente como el bueno y el verdadero, marco en el que han de inscribirse todos los demás modos pictóricos; manera (5a): método o procedimiento de actuación; manera (5b): específicamente, las técnicas pictóricas generales (temple, fresco, etc.) **equivalente** : maniera [it.] **restricción temporal:** en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788, p. 268) del término manera y la restricción semántica que éste experimenta, véase lo dicho en la *explicación* del registro conceptual manera (3a). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.
MODO (2b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "Digo, señor, que todavía me queda alguna duda de lo que al principio propuse y dudé, no obstante, que yo quedo bien capaz de cuál ha de ser la buena pintura, y cómo se ha de alcanzar: mas con todo reparo, que según buena razón y justicia, todos los Pintores de grande opinión serán peritos y doctos, y concurrirán en

ellos todo lo que has propuesto, y consiguientemente tendrán una misma ejecución (porque la verdad siempre es una) y con todo esto veo mucha variedad, tanto, que parece que en el modo* huyen el uno del otro [...]; Pregunto, cómo son todos celebrados por buenos (como lo deben de ser) siendo tan contrarias las diferencias, pues todos miran a un mismo fin; y se ha de entender tendrán unos mismos preceptos? Maes.-Esa diferencia no es en la sustancia, ni en la esencia del Arte, sino en los accidentes, y modo de la explicación, que fuerza fue ser buena pintura, la que bastó a dar opinión a un Artífice [...]" CAR/Dia, p. 260.

2b.: "[...] y con todo esto veo mucha variedad, tanto, que parece que en el modo* huyen el uno del otro; porque de las obras que yo he visto, unas son obscuras, y otras claras y dulces, unas tan acabadas y perfiladas, y hechas con tanto cuidado, que no perdonaron el sutil cabello, ni pestaña, ni arruga alguna, hasta los simulacros de las niñas de los ojos, y otras cosas aun más menudas y delicadas: otras hechas tan por mayor, con tanto abreviar, que apenas de cerca se conocen las facciones, cuanta más se distingan las arrugas, pelos, y simulacros, y tan opuestas a las otras, que parece imposible ser ambas buenas, cuando tanto se diferencian; y vemos que están en tal posesión y estimación: otras de colores tan vivos, que se vienen a los ojos, y que el Artífice se esmera en escogerlas, enviando por ellas a Reinos extraños; los rostros hermosísimos, los adornos y galas, gallardos y airosos: otros, que de propósito matan las colores, y los trajes y rostros parecen muy comunes y viles, y a este modo hay mil diferencias [...]" CAR/Dia, p. 260.

2c.: "Al fin todos han sido buenos, y bien acertados, como lo han mostrado sus obras, aunque diversas en el modo*; que aunque hay tantas variaciones, no implican las unas a las otras que no por la variedad de la forma de la letra mudará la calidad y bondad de la materia que está escrita, antes con admiración reparo, que no acaso es esta variedad en lo accidental e imitación de la naturaleza, que si bien obró tantas cosas, y tan distintas, entre ellas mismas las diferenció. Vemos que el mundo está poblado de hombres, todos de una misma materia y forma, todos con dos ojos, boca, nariz, y orejas en la cabeza, que está sobre los hombros, todos tienen brazos, manos piernas, pies, espalda, y pecho, y los demás uniformes, y sin embargo no se parecen los unos a los otros, y si reparamos cuan diferentemente se ha portado, en diferenciarlo por Provincias tanto, que no habrá quien no conozca la nación Alemana, Española, la Africana, la Irlandesa, la Griega, Iapona, India, y las demás cada una de por sí tan diferentes y en todas hay algo de hermosura, y perfeción, en sus talles, movimientos, y color; y así parece que la Pintura ha querido también mostrar en todo emulación, haciendo a los Pintores Provincias; que si bien crían todos en sustancia uniformes, varían en el modo accidental, imitando a su Maestra, que así quiso variar, por ser más bella". CAR/Dia, pp. 268-269.

2d.: "[...] el Basán gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles, de animales, excelente hombre; todas sus figuras siguen un traje, y éste es moderno y sirve en todas las historias, como sirven también las figuras [...] donde gasta más ropa que desnudo, más zapatos que pies: y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historiado y pinturas hermosísimas de Rafael? [...] Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo* sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

2e.: "Estos cuatro cuadros eran de cuatro mocitos de harto poca edad, hechos con admirable ánimo y modo*, prometiendo a su patria muchas coronas de honor". CAR/Dia, p. 64.

2f.: "Antes digo, que este misterio, parece se debe pintar en el modo* que más fuere conocido de todos los que le han de ver, y venerar, con fe esencia y pura, que lo demás que toca al uso de aquellos tiempos, y de las tierras, aunque están llenos de misterios, mas toca a examinarlos y advertirlos a los doctos Expositores de las divinas Letras". CAR/Dia, p. 342.

	2g.: "Porque si bien Horacio dice, que el pintor y el poeta tienen igual licencia de hacer con libertad lo que quieren, esto se entiende cuanto a la disposición de las figuras o historias, con el modo* y proporción que quieren, mostrando (pongo ejemplo) a Julio César en la guerra farsálica en un acto que, por ventura no hizo, o cosas desde género; pero fuera desto, es obligado el pintor a proceder en todas sus obras con proporción y arte". PAC/Art, cap. 1 (I), p. 80. **F.O.**: LOMAZZO, *Trattato* (1584), p. 28. **2h.:** "Formada ya la idea en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice juzgando su juicio que la idea que tiene presente se puede o debe imitar con tal modo* y circunstancia". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 283. **F.O.**: Discurso del jesuita Diego Meléndez, escrito a petición de Pacheco. Véase también el contexto terminológico 1a **categoría gramatical:** nombre. **género:** masculino. **equivalente** : modo [it.] **comentario:** alterna indistintamente con el término manera. En consecuencia, para el resto de la información terminológica véase MANERA (3b).
camino (1b) [met.] [Pac.]	**contexto: 3a.:** "De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos*, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación. Y así, que esta causa, será bien dar alguna luz entre tantas opiniones, a los que tienen della necesidad [...] considerando el camino* que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debajo de la verdad de la arte". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 412-413. **categoría gramatical:** nombre. **género:** masculino. **procedencia**: léxico general en función metafórica. **tipología terminológica** : término metafórico (figuras y recursos retóricos); puede relacionarse con un nivel de discurso más divulgativo y didáctico. **otros usos terminológicos** : camino (2): término metafórico de manera (5a), en su sentido de método o procedimiento. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso metodológico y didáctico.

MANERA (3ba)

descripción: conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico.

explicación: asimismo, y en cuanto especificaciones o manifestaciones de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3b) (v.), asumen y heredan su misma ambivalencia nocional y funcional, constituyéndose conjuntamente en categorías estético-formales y estilísticas, susceptibles de materializarse en las configuraciones pictóricas en forma de propiedades y atributos; en conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas), en la medida en que entrañan un juicio

de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice; y en categorías clasificatorias, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a una manera (o estilo) determinada.

Ahora bien, el conjunto de estos modos o maneras no presenta una plena homogeneidad, ni en lo que respecta al propio grado de sustantividad alcanzado, ni en lo que concierne a su alcance en cuanto tal. Así, algunos pueden ser generales y globales, comprendiendo la totalidad de la imagen pictórica; y otros resolverse únicamente sobre alguno de los componentes plástico-formales que la constituyen; algunos pueden tener una proyección más general, supranacional; y otros circunscribirse a contextos más concretos, etc.

La diferencia respecto de lo que en el presente tesauro se ha codificado como manera (3bb) estriba fundamentalmente en que los modos o estilos que aquí describimos, si bien comportan necesariamente determinadas formas de actuación, en cuanto son modos de realización pictórica, el énfasis de su caracterización recae sobre su naturaleza estética, formal y expresiva, mientras que las maneras (3bb) constituyen una categoría más amplia en la que el procedimiento de actuación -más o menos concreto, más o menos general, más o menos definido- forma parte inherente del concepto, en conjunción con las categorías estéticas y expresivas por las que se define formal, visual y materialmente. Considérese, por ejemplo, el modo a borrón [v. pintura a borrón (2)], que constituye conjuntamente una técnica o procedimiento de ejecución concreto y específico y una caracterización de la imagen pictórica según unos valores estéticos y expresivos por los que ésta se define formal y visualmente, al mismo tiempo que funcionan como identificativos y distintivos del modo a borrón en cuanto estilo pictórico. La buena manera de colorido [v. buena manera de colorido (1) (Pac.)], sin embargo, no es ni esta expresión alude a un procedimiento particular de actuación. No obstante, tampoco estas maneras son homogéneas entre sí, pudiendo constituir sistemas metodológicos y estéticos generales, o modos más concretos y particulares. Al respecto y en relación con esta diferencia que establecemos, consúltese su registro correspondiente.

Por lo que respecta al concepto general en el que se inscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3) (macroconcepto); en este último se abordan también las cuestiones lingüístico-terminológicas asociadas. En relación con las distintas de maneras de este tipo constatadas en los discursos, véanse los conceptos registrados en el campo *subclases*. Para más información acerca de este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MANERA FLAMENCA (Pac.) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba) Define : ESCUELA (2) Definido por : MANERA (3bc) Especificación conceptual de : MANERA (3b) Influye en : MANERA (1)

	MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m/ii/i]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
nota: por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual manera (3b).	
MANERA (3ba)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] y, generalmente, siendo esta manera* criada en Flandes, si no abraza y sigue el buen camino* de los italianos (como han hecho muchos flamencos), se debe huir y aborrecer. Y por esto cuando una pintura es seca y sin fuerza y brío, decimos que es flamenca; que se huya de aquella manera*, porque tiene poca fuerza y muncha simpleza". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 348. **1b.:** "[...] Faltóle también esta manera* italiana a nuestro Maese Pedro Campaña, que con haber estado veinte años en Italia, y sido discípulo de Rafael de Urbino, no pudo desechar el modo* seco flamenco, aunque tan gran debuxador". PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 347-348. Véase también el contexto terminológico 3a
MODO (3ba)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo* sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. Véanse también los contextos terminológicos 1b y 3a
camino (3ba) [met.] [Pac.]	**contexto: 3a.:** "[...] Esta hermosa manera* o modo*, generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, porque en todas fue gracioso y lleno de gran decoro y majestad, y de los valientes que siguen su camino* [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 348. Véase también el contexto terminológico 1a.

MANERA (3bb)

descripción: categoría ambivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico.

explicación: la diferencia básica respecto de las otras vertientes de la manera -manera (3ba) y manera (3bc)- radica, fundamentalmente, en que, si bien aquéllas comportan necesariamente un modo de actuación, una manera de realización pictórica, el énfasis de su caracterización recae, sin embargo, sobre su naturaleza estética, formal y expresiva, mientras que estas maneras que codificamos como maneras (3bb) constituyen una categoría más amplia en la que el procedimiento de actuación -más o menos concreto, más o menos general, más o menos definido- forma parte inherente del concepto, en conjunción con las categorías estéticas y expresivas por las que se define formal, visual y materialmente.

Así, la buena manera de colorido [v. buena manera de colorido (1) (Pac.)], por ejemplo, es un modo de realización pictórica, una manera de tratar el color, por la que se confiere a la imagen unas determinadas cualidades estéticas, asociadas en este caso a las categorías de la suavidad y de la unión, pero ni comporta ni se alude con esta expresión a un procedimiento de actuación concreto. No ocurre lo mismo con el modo a borrón [v. pintura a borrón (2)], que comprende conjuntamente un modo de ejecución especifico y unos determinados rasgos estético-expresivos, producto de dicho procedimiento de ejecución, y que son los que definen y caracterizan tanto a la imagen como al propio modo en cuanto estilo pictórico. Por tanto, afirmar que una obra es una pintura a borrones -o que sigue el modo a borrón o que está realizada con borrones- no implica sólo una descripción de sus rasgos formales y visuales, sino también de su propio procedimiento técnico.

El inicio del contexto terminológico 1b es el título del capítulo 11 del segundo libro del *Arte de la Pintura*, que Pacheco dedica a definir y codificar los distintos tipos de maneras existentes en el ámbito pictórico en el momento contemporáneo en el que él escribe. Pues bien, el propio desarrollo global del capítulo nos confirma que las maneras a las que alude Pacheco no constituyen únicamente modos estilísticos o expresivos, sino que comprenden igualmente procedimientos y métodos de actuación: el uso o no del dibujo; la imitación o no del natural; el empleo de una técnica de ejecución suelta o más acabada y empastada, etc. Asimismo, en el contexto 2a , también puede observarse que el "modo" se refiere a un procedimiento y método de actuación: la imitación directa del natural por parte de Caravaggio, sin la intermediación de preceptos; y en un segundo término, a los rasgos estético-expresivos asociados a su manera.

Por su parte, en el contexto 1c, si atendemos a la equiparación que establece Carducho con la Oratoria y la Retórica para explicar la diversidad de las maneras pictóricas, observamos que en esa diversidad que también pueden mostrar los discursos de los oradores, Carducho considera no sólo rasgos de estilo (lenguaje, voz, acentos, etc.), sino las propias cuestiones relacionadas con el *arte* (técnica) de la Retórica.

No se trata, sin embargo, de una categoría homogénea en cuanto tal, sino que la sustantividad y el alcance de estos modos y maneras son diversos. Pueden constituir categorías amplias y extensivas, auténticos sistemas metodológicos y estéticos de carácter global y general que trascienden la noción de estilo como mero modo o forma expresiva, comprendiendo conjuntamente sistemas y procedimientos de trabajo, maneras concretas de ejercitar la pintura, ideales estéticos asociados a tendencias precisas del gusto; concepciones particulares tanto de la actividad como del producto pictórico, es decir, del hecho artístico en su globalidad, etc. Aquí es donde se ubican las maneras históricas, esto es, las maneras que quedan vinculadas a determinados contextos histórico-culturales, funcionando como caracterización distintiva de todo el periodo al que se adscriben. Al respecto, véase la subcategoría [SM-36.2.6.1]. No obstante, esta vinculación cronológica e histórico-cultural también puede ser objeto de relativización, de modo que la manera acaba convirtiéndose, al final, en una categoría estética y estilística de alcance más general, susceptible de aplicarse a la caracterización de cualquier manifestación artística que refleje los rasgos formales y expresivos asociados e identificados con dicho estilo [v., por ejemplo, manera griega (Ces.)].

También pueden ser modos más particulares y concretos, que afectan sólo a algún aspecto de la construcción de la imagen pictórica o a algunos de sus elementos plástico-formales. Los distinguimos de los modos, procedimientos y técnicas clasificados en la categoría [SM-37] porque los que aquí consideramos implican de manera inherente, según acabamos de decir, rasgos estético-formales y expresivos: no son sólo procedimientos de actuación o técnicas concretas, sino que significan también determinadas cualidades formales. Así, dándole la vuelta al ejemplo anterior, podemos decir que el modo acabado es y comporta un procedimiento específico de ejecución, pero que al mismo tiempo supone una caracterización de la imagen en virtud de determinados parámetros estéticos y expresivos, parámetros que son los que definen, en conjunción con la forma concreta de ejecución, el modo acabado en cuanto estilo pictórico. Por tanto, afirmar que una obra tiene o posee un modo acabado -o que es acabada- no implica describir sólo su técnica de ejecución, sino las cualidades expresivas y estéticas que dicha imagen refleja.

Por su parte, en cuanto especificaciones o manifestaciones de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3b) (v.), asumen y heredan su misma ambivalencia nocional y funcional, constituyéndose conjuntamente en categorías estético-formales y estilísticas, susceptibles de materializarse en las configuraciones pictóricas en forma de propiedades y atributos; en conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas), en la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice (aunque en este caso de manera más indirecta); y en categorías clasificatorias, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a una manera determinada.

Por lo que respecta al concepto general en el que se inscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3) (macroconcepto); en este último se abordan también las cuestiones lingüístico-terminológicas asociadas.

En relación con los distintos tipos de maneras (3bb) constatadas en los discursos, véanse los conceptos registrados en el campo *subclases*. Para más información acerca de este ámbito en general, consúltese la categoría [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS OBJETOS ABSTRACTOS SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (5) (Pac.) MALA MANERA (1b) (Car.) MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANERA DE TICIANO MANERA GRIEGA (Ces.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.)

	MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) MANIERA MODERNA (Vs.) MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.) MODO ACABADO MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO DEL BASÁN MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) modo particular de borrones PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.7 Maneras (3bb). Modos pictóricos particulares SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-36.2.6 Maneras (3bb). Sistemas metodológicos y estético-formales generales Conceptos relacionados : MANERA (3a) Define : ESCUELA (2) Definido por : MANERA (3bc) Especificación conceptual de : MANERA (3b) Influye en : MANERA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m/ii/ii]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
nota: por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual manera (3b).	
MANERA (3bb)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela. La manera* que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión. Y su acertado juicio el que ha de sujetar el nuestro. Éstos fueron verdaderos imitadores de las estatuas antiguas y por mejor decir de la Naturaleza [...] Lo primero, mucho debuxo, mucha consideración y conveniencia, mucha propriedad y verdad en los músculos, mucha diferencia en los paños y seda, mucho acabado en las partes, así en el debuxo como en el colorido,

	mucha belleza y variedad en los rostros, mucho artificio en los escorzos y perspectiva, mucho ingenio en las luces, conforme a los sitios y lugares donde colocaban sus obras; y finalmente, mucho cuidado y diligencia en descubrir y manifestar en todas la dificultad de l´arte y las cosas más terribles de vencer". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414 **1b.:** "Que declara entre varias maneras de pintura cuál se haya de seguir [...] De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros, así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos*, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación [...] que estos son los doctores a quien se ha de dar crédito en esta doctrina, en cuanto se conformaren con la razón, guía de todas las artes; considerando el camino* que éstos siguieron [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 412. **1c.:** "[...] y que pueden ser todas buenas, aunque opuestas en las maneras. Oye este ejemplo. [...] Un insigne Orador ostenta un docto asumpto con voz sonora, con acentos graciosos, acciones graves, lenguaje propio y elegante, pero faltole el arte de la Retórica, lo que tuvo con perfección otro, asimismo docto, a quien faltó el lenguaje, o la voz y adorno; y no por eso dejarán de ser aplaudidos, y estimados generalmente [...]" CAR/Dia, pp. 272-273.
MODO (3bb)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio, en el Pontificado del Papa Clemente VIII, con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto, que pienso se ha llevado el de todos con tanta golosina y licencia, que temo en ellos alguna aplopejía en la verdadera doctrina: porque le siguen glotónicamente el mayor golpe de los Pintores, no reparando si el color de su natural (que es su ingenio) es tan poderoso, o tiene la actividad que el del otro, para poder digerir simple tan recio, ignoto, e incompatible modo*, como es el obrar sin las preparaciones para tal acción? Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración? [...] así este Ante Michael Ángel con su afectada y exterior imitación, admirable modo y viveza, ha podido persuadir a tan grande número de todo género de gente, que aquélla es la buena pintura, y su modo* y doctrina verdadera, que han vuelto las espaldas al verdadero modo de eternizarse, y de saber con evidencia y verdad desta materia [...]" CAR/Dia, pp. 270-271. **2b.:** "[...] y esta pintura hecha por este modo* [a borrón], el indocto en el Arte, y poco experimentado, le parecerá los perfiles, y proporciones llenos de sobreguesos, y desconcertados músculos, y el colorido lleno de borrones, y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte: y así reparando en estas pinturas, y en sus efectos, quien no conocerá, que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen [...] Y aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores, aunque con ferocidad y gallardía, no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia, y lo mismo del carmín, bermellón, ocre, y las demás colores, conociendo lo que habían de perder con la distancia en razón de cantidad, y en razón de calidad, y por eso no espantará cuando sepa estas causas el que viere pinturas hechas con este modo*, y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción [...]" CAR/Dia, pp. 266-267.
camino (3bb) [met.][Pac.]	Véase el contexto terminológico 1b.

MANERA (3bc)

descripción: las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo; las cuales, sin embargo, no poseen en sí la sustantividad suficiente como para ser consideradas estilos generales propiamente dichos. La manera así entendida se nos presenta, pues, como un modo de realización pictórica por el que se confiere a la obra artística unas determinadas cualidades estéticas y expresivas, cualidades que son las que distinguen al propio modo en cuanto tal, y que son también las que definen, formal y visualmente, a la imagen pictórica. En consecuencia -y en cuanto concepto ambivalente-, estos modos o maneras funcionan conjuntamente como caracterización estética y estilística de dichas imágenes con un valor calificativo-crítico, que puede proyectarse sobre la imagen en sí, pero también sobre el propio artífice.

explicación: hablamos, por tanto, de aquellos modos artísticos que no llegan a alcanzar una entidad y sustantividad en cuanto estilos generales en el sentido actual del término, esto es, definidores de una escuela, tendencia, ámbito o periodo histórico-artístico -codificados como manera (3ba) y manera (3bb)-, aunque son igualmente supraindividuales y resultan asimismo identificables por los correspondientes rasgos estético-formales a los que se vinculan. Véase, por ejemplo, cómo en los contextos 1a, 1b y 1c la manera hace referencia a modos de expresión (*valientes, suaves, blandas...*), que funcionan como caracterización estético-formal y visual de las imágenes pictóricas, pero no a estilos generales constituidos ni a procedimientos concretos de actuación. Además, en estos contextos, puede advertirse también el carácter ambivalente del propio concepto: por una parte, se trata de un modo de realización, una manera de llevar a efecto la ejecución pictórica, pero en virtud de ciertos rasgos estético-expresivos, que son los que definen formal y visualmente a la imagen -en función de lo cual podemos atribuirle un modo estilístico determinado-, funcionando, por tanto, estos rasgos conjuntamente como definidores e identificativos del propio modo en cuanto tal. No obstante, dependiendo del contexto y del uso que se haga del concepto, se incidirá más en la manera en cuanto modo de realización [v. contextos 1b, 2b] o en cuanto cualidades estético-formales y expresivas caracterizadoras de la imagen [v. contexto 1e, 2c] .

También en estos contextos se nos presenta esa condición de los modos y de las maneras en cuanto opciones estilísticas con las que cuenta el artífice para realizar su obra, pudiendo ser asumidas igualmente como componente caracterizador de su estilo individual [v. manera (3a)]. Por su parte, el contexto 1d constituye un buen ejemplo para ilustrar el funcionamiento conjunto y simultáneo de la manera como caracterización crítica de las imágenes pictóricas y también del propio artífice, que es el que, en definitiva, transfiere la manera al objeto artístico. En cualquier caso, la entidad estilística de estos modos es diversa, ya que, si bien en ocasiones sólo puede hablarse de caracterizaciones muy vagas, imprecisas, etc. en otras, el modo, sin llegar a constituir un estilo general, sí alcanza mayor sustantividad como categoría estilística concreta e identificable del panorama artístico.

Asimismo, y al ser especificaciones o manifestaciones de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3b) (v.), estos modos asumen y heredan su misma ambivalencia nocional y funcional. Por tanto, en cuando caracterizaciones estético-formales y expresivas que son en sí, se constituyen en parte de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas en forma de propiedades y atributos. En la medida en que entrañan un juicio de valor y una consideración evaluativa, que como decimos puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funcionan como conceptos críticos de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y, por cuanto permiten agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan los rasgos estético-expresivos asociados a una manera determinada, también pueden ser consideradas categorías clasificatorias (categorías de clasificación estilística.

Por lo que respecta al concepto general en el que se inscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3) (macroconcepto), en este último se abordan también las cuestiones lingüístico-terminológicas asociadas.

En relación con las distintas maneras de este tipo constatadas en los discursos, véanse los conceptos registrados en el campo *subclases*. Para más información sobre este ámbito semántico-nocional en general, consúltese la categoría [SM-36].

contexto conceptual : **a)** "Con estos ejemplos pienso me habrás entendido: que no porque se diga, que uno es buen Pintor, que pintó vago y pastoso, quita el lugar al otro que pintó teñido, duro, seco, afectado y brillante, que ninguno ocupó lo perfecto, y único, mas púsose en un medio propinquo mas ó menos, según sus estudios, o natural [...]" CAR/Dia, p. 273. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS RETÓRICOS (PRÉSTAMOS) CONCEPTOS TEÓRICOS ESPECIFICACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.1 Conceptos generales (modos y maneras)
SUBCLASES	GENTIL MANIERA (Dol.) HERMOSA MANERA (4a) HERMOSA MANERA (4b) MANERA DELICADA (Pac.) MANERA GENTIL MANERA SUAVE (Pac.) MANERA VALIENTE (Pac.) MODO ALEGRE (Pac.) MODO BUSCADO MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	CATEGORÍAS Y SUBGRUPOS RELACIONADOS : SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color Define : MANERA (3a) ESCUELA (2) MANERA (3ba) MANERA (3bb) Especificación conceptual de : MANERA (3b) Influye en : MANERA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria TIPOS DE TEORÍAS : T-3 Teoría orientada a la actividad o teoría sobre la praxis pictórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.1/m/ii/iii]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
nota: por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual manera (3b).	
MANERA (3bc)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Advirtiendo una cosa que me parece esencial, y es, que elija, el que está en este camino, siempre la manera*, que es el modo de hacer, más conforme a su natural y afición; pues hay tanta variedad en las cosas de buenos artífices, ya fuertes y valientes, ya suaves y blandas, ya hermosas, ya feas, ya con manchas, ya con más dulzura, o ya mescladas de todo. Y convierta lo que juntare de varios en un modo, o siga un solo artífice en sus obras, que es lo más seguro". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **1b.:** "Los cuales serán como cinco o seis, de los que se tiene noticia, y éstos han labrado crudamente, sin alcanzar el buen modo en los colores. Es tanta verdad ésta, que mostrando a Micael Ángel una pintura del Bacho, dijo que se espantaba muncho que siendo tan buen debujador sacase de su mano una pintura así, cruda y sin gracia, y que había visto de munchos pintores ignorantes obras hechas con mejor manera*". PAC/Art, cap. 4 (I). **1c.:** "Todo este caso se pintó en espacio de doce varas de ancho y ocho de alto, queriendo salir por la puerta principal, cerca de la que va fuera a la mano izquierda, por mano de Tomás de Sanfriano, con valiente manera* y muncho relievo". PAC/Art, cap. 7 (I). **1d.:** "[...] y estando juntas, con mucha atención y dificultad se pudo conocer entre ellas diferencia alguna, porque, cabalmente, contenía la una lo que la otra y era una mesma cosa el debuxo y el colorido, salvo que parecía la del Duque menos antigua, y yo la califiqué por copia de la otra; si bien, juzgué por mejor la copia, cosa que sucede pocas veces; y, si me dieran a escoger, escogiera, sin duda, la del Duque y, así, le supliqué pusiéramos el nombre de Mase Pedro en su tabla, de que él quedó satisfecho; porque era copiada de mano de valiente maestro, que en el colorido tenía más hermosa manera y más suave* que Mase Pedro, y le pongo al buen debuxo mayor gracia. Esta es la cosa más dificultosa de juzgar de cuantas se me han ofrecido en mi vida, donde temblara cualquiera en conocer las pinceladas originales del primer maestro [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).
MODO (3bc)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] porque en el modo de la ejecución, y lineamentos (aun sin salir de las mismas medidas) hará mudanza. Haciéndolos con suavidad y dulzura, harán el cuerpo gentil y ahidalgado; y si se hacen fuertes, y relevados, y sobresalientes, y bien demostrados, con ángulos, músculos y huesos, representará más fortaleza y robustidad varonil; y así es forzoso e importante el advertido cuidado en el modo* [...]" CAR/Dia, p. 413.

MANERA DE ALBERTO Y LUCAS

descripción: concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de Alberto Durero y Lucas de Leyden, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura; y, por otra parte, a un estilo, que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido suficiente entidad y substantividad como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo. Alberto Durero y Lucas de Leyden se consideraban en el periodo que tratamos los representantes más paradigmáticos del estilo nórdico, de ahí que su manera o modo sirviera para caracterizar el tipo de pintura que se ajustaba a dicho estilo.

explicación: por lo que concierne a la identificación de los artistas a los que se refiere Pacheco, nos atenemos a la atribución de Bassegoda i Hugas en su edición crítica (*ob. cit.*, p. 457, nota 8). En relación con el concepto general al que se adscribe esta noción, consúltese el registro conceptual manera (3a). Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3ba) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : Partes setentrionales (Car.) Concepto relacionado : MANERA FLAMENCA (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/b]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE ALBERTO Y LUCAS	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "El segundo modo de iluminar, a la manera del temple antiguo conque se hacían las tablas famosas, lo vi en la Cartuxa, el día que tengo citado arriba, en un libro de Historias y parábolas del Evangelio con el modo de Alberto y Lucas la mayor parte dellas". PAC/Art, cap. 3 (III), p. 457. **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término calificativo-crítico (clasificatorios) de las imágenes pictóricas (vocabulario crítico). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico.

MANERA DE CARAVAGGIO

descripción: la manera de Caravaggio se define en el discurso teórico-crítico de nuestros autores en la dualidad inherente al concepto de manera (3bb), esto es, rasgos estético-expresivos y procedimiento de actuación. La manera de Caravaggio se entiende, por tanto, como aquel modo o estilo pictórico que consiste fundamentalmente en una imitación literal [*simple imitación* o imitación (3a)], sin correcciones o embellecimientos, y directa del natural [*imitación exterior*]. De índole, pues, esencialmente empírico-sensorial e independiente de modelos exteriores o interiores. En consecuencia, ajena al criterio mediatizador y legitimador de las buenas y hermosas ideas adquiridas e interiorizadas, a la aplicación del método racional de actuación considerado como verdadero y correcto y a la preceptiva pictórica [pintura práctica regular y científica (Car.) o manera de obrar científicamente (Pac.)]. Desde el punto de vista estético-expresivo, la manera de Caravaggio se define por la viveza que le confiere el parecido visual y la apariencia de realidad propia de su naturalismo [valentía (1c)]; la acentuación de la cualidad de lo tridimensional [relievo (1a)] a partir del tratamiento claroscurista; y la energía y vigorosidad expresiva que devienen de dichas cualidades; lo cual, llevado al extremo por sus seguidores, dará lugar a esa fiereza y afectación a la que alude Pacheco [contexto b)].

explicación: concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de Caravaggio, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, tal y como ha quedado expresado en la descripción; y, por otra parte, a un estilo que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido entidad y substantividad suficiente como para ser considerado en sí mismo un estilo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras -sus seguidores, después denominados caravaggistas [v. contextos 1a y b)]-, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo -lo que hoy denominaríamos caravaggiesco-.

Asimismo, lo que nuestros teóricos definen como el procedimiento característico de la manera de Caravaggio -véase sobre todo el contexto 1a de Carducho-, y que entienden claramente como distinto y divergente respecto del procedimiento clasicista y academicista que ellos defienden, no es más que el nuevo modo de entender la *mímesis* pictórica, que tendrá su especial desarrollo en el naturalismo seiscentista, muy evidente ya como corriente alternativa en el momento en el que escriben Carducho y Pacheco, y que, como se puede deducir de sus propios textos, ha alcanzado un fuerte predicamento y un buen número de seguidores.

Pues bien, esta manera de Caravaggio, entendida por nuestros autores del modo como la hemos descrito, se ubica en el discurso teórico-crítico en relación con una triple problemática. **1.** En primer lugar, la que plantea el nuevo concepto de la *mímesis* pictórica que su pintura desarrolla, situándose en el centro de todas las dialécticas y controversias que la doctrina de la imitación artística genera en el periodo que consideramos: la dialéctica entre el naturalismo y el idealismo clasicista; la controversia entre la imitación directa del natural, no mediada, o la imitación mediatizada y conformada por los criterios estético-formales aprendidos y adquiridos; el debate entre el sensorialismo empírico, esto es, la observación directa del natural como principio de la *mímesis*; o el ideísmo e interiorismo, que confiere prioridad a la idea y a la construcción pictórica absolutamente mental, etc. **2.** En segundo lugar, la que se plantea al confrontarse una concepción normativa y reglamentada de la actividad y del aprendizaje artístico -que se pretende institucionalizar incluso a través de las Academias-, que se rige, pues, por sistemas de valores establecidos de manera dogmática y codificados como buenos y verdaderos, y el subjetivismo e individualismo que implica la actitud artística de Caravaggio. Lo que supone, conjuntamente, el cuestionamiento de la legitimidad o validez de cualquier heterodoxia respecto de dicha corriente normativa, como la que plantea el modo de Caravaggio. **3.** La tercera problemática se establece en relación con el propio concepto de pintor. Nos referimos a la controversia entre el concepto de pintor genial, intuitivo, visceral, dotado de un don especial que le permite proceder sin la necesidad de preceptos, etc., y el concepto de pintor científico y racional, instruido y profesional, que procede según una preceptiva y un método aprendido. En esta disyuntiva, por supuesto, es el pintor científico y racional, profesional y formado, el que prevalece, de acuerdo con el modelo de pintor que se propugna y defiende en estos tratados, pero, con todo, nuestros autores no pueden dejar de reconocer su genialidad, su virtuosismo y su condición natural excepcional. De hecho, Carducho justifica la manera de Caravaggio en lo que tiene de procedimiento pictórico

heterodoxo precisamente en este carácter excepcional y especial que le atribuye. Por eso, no se puede tomar por norma ni ser imitado por los demás artífices. En relación con esta cuestión, consúltense los registros conceptuales natural (2), temperamento y en general, los conceptos de la subcategoría [GF-23.2].

Desde el punto de vista de su valoración, resulta interesante constatar que en ningún caso se procede a una descalificación absoluta del estilo de Caravaggio. Por supuesto, y de acuerdo con la concepción academicista y afiliada al idealismo clasicista que preside el planteamiento pictórico de nuestros autores, la manera de Caravaggio se sitúa fuera del sistema de la Buena Manera -Carducho la denomina incompatible modo-, de la manera de obrar científicamente y de la imitación selectiva y correctora que nuestros autores defienden. Pero se reconocen y elogian aquellos aspectos parciales del estilo de Caravaggio que se consideran destacables o interesantes: el relieve, el parecido visual y la apariencia de realidad, y sobre todo su propia naturaleza de pintor genial y excepcional. Y es que, lo que realmente preocupa a nuestros autores, muy evidente sobre todo en el texto de Carducho, no es tanto el estilo en sí desarrollado por Caravaggio, sino la influencia, tildada de perjudicial y peligrosa, que este estilo pueda tener en el ámbito artístico a tenor de la fuerte difusión alcanzada: en primer lugar, al ser seguido tal cual por pintores que no están dotados de esa naturaleza especial de Caravaggio; en segundo lugar, por lo que implica de heterodoxia y licencia en sí mismo, al ser ajeno a la preceptiva normativa y dogmática; y en tercer lugar, por lo que supone de individualismo y subjetivismo, en un marco ideológico, el de nuestros autores, firmemente convencido de la legitimidad y verdad de una Buena Manera, susceptible de enseñarse y de desarrollarse según normas, preceptos y criterios estéticos codificados, y que regula, reglamenta y conduce el hacer artístico. En relación con este aspecto, resulta también interesante reseñar cómo se intuye la diferencia entre la manera de Caravaggio y el caravaggismo al que la imitación de su manera da lugar [v. contexto b)].

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define el estilo y sistema pictórico de Caravaggio, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] y sus registros respectivos. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "Pero muchos hemos visto en nuestro tiempo, pues hallamos seis pintores en la Italia nobles y caballeros de hábito: Micael Ángel Caravacho (valiente imitador del natural) [...]" PAC/Art, cap. 7 (I).

b) "Porque muchos valientes pintores pasaron sin la hermosura y suavidad, pero no sin el relievo, como el Basan, Micael Angelo Caravacho y nuestro español Jusepe de Ribera [...] y no sólo se ve la verdad de lo que vamos diciendo en estos pocos que hemos puesto por ejemplo, pero en otros muchos, que los siguen: que no sólo no pintan cosas hermosas, mas antes ponen su principal cuidado en afectar fealdad y la fiereza". PAC/Art, cap. 10 (II). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ANDALUCÍA ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : VALENTÍA (2) RELIEVO (1a)

	VIVEZA (1) Concepto opuesto de : MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) Concepto priorizado : MANERA DE CORREGIO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE TICIANO Conceptos vinculados : IMITAR-IMITACIÓN (3a) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.3 Controversia naturalismo vs clasicismo M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.1.2.1 Dialéctica (1) Literalidad vs perfeccionamiento M-2.2.1.2.4 Dialéctica (4) Naturaleza vs Manera M-2.2.1.2.1.1.3 Naturalismo pictórico seiscentista M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida Modos asociados : IMITACIÓN DE LO NATURAL (Car.) IMITACIÓN EXTERIOR (Car.) Periodo de desarrollo : NUESTROS TIEMPOS (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/f] CONNOTACIÓN : relativa y ambivalente.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA O MODO DE CARAVAGGIO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "En nuestros tiempos se levantó en Roma Michael Angelo de Carabaggio, en el Pontificado del Papa Clemente VIII, con nuevo plato, con tal modo, y salsa guisado, con tanto sabor, apetito y gusto, que pienso se ha llevado el de todos con tanta golosina y licencia, que temo en ellos alguna aplopejía en la verdadera doctrina: porque le siguen glotónicamente el mayor golpe de los Pintores, no reparando si el color de su natural (que es su ingenio) es tan poderoso, o tiene la actividad que el del otro, para poder digerir simple tan recio, ignoto, e incompatible modo*, como es el obrar sin las preparaciones para tal acción? Quién pintó jamás y llegó a hacer tan bien como este monstruo de ingenio, y natural, casi hizo sin preceptos, sin doctrina, sin estudio, mas solo con la fuerza de su genio, y con el natural delante, a quien simplemente imitaba con tanta admiración? Oí decir a un celoso de nuestra profesión, que la venida deste hombre al mundo, sería presagio de ruina, y fin de la pintura [...] así este AnteMichaelAngel con su afectada y exterior imitación, admirable modo* y viveza, ha podido persuadir a tan grande número de todo género de gente, que aquella es la buena pintura, y su modo* y doctrina verdadera, que han vuelto las espaldas al verdadero modo de eternizarse, y de saber con evidencia y verdad desta materia, como tratamos largamente en el 3 y 4 discursos tuvimos, adonde quedó difinida la conclusión, y en qué modo, y cómo se han de portar los que pretenden dignamente aciertos en esta facultad, y yo no tengo por prudencia, antes por loca temeridad, aventurar a un caso contingente, cuando puedo con la ciencia y arte asegurar el no errar, mereciendo por ello dignos loores, gracias debidas al entendimiento, y no a la fortuna [...]" CAR/Dia, pp. 270-271.

	procedencia: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico; discurso metodológico y didáctico.

MANERA DE CORREGIO

descripción: la manera de Corregio se define y valora en el discurso teórico-crítico de nuestros autores como un modo de y para el colorido, tanto en lo que concierne a sus cualidades estético-expresivas, como en lo que respecta al tratamiento de la propia materia pigmentaria, aplicando en su descripción y calificación los mismos criterios aducidos por la crítica vasariana al respecto, más literal y concisa en el caso de Carducho, más particularizada y enfática en el caso de Pacheco, dada sus preferencias personales. La manera de Corregio se define y distingue, pues, por el carácter dulce, suave, unido, empastado y tierno de su colorido, que configura una imagen agradable, sensual y elegante, en la que prevalecen los valores asociados a la hermosura y a la gracia, que busca recrearse conscientemente en una belleza encantadora, deliciosa, placentera y al mismo tiempo inasible, de naturaleza esencialmente sensorial, que estetiza y sublima el simple ejercicio de la *mímesis* y que se destina a la delectación visual.

explicación: como sucede con el resto de las maneras individuales, nos encontramos ante un concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de A. Corregio, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, tal y como ha quedado expresado en la descripción; y, por otra parte, a un estilo, que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido entidad y substantividad suficiente como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo.

Aunque la valoración crítica que realizan nuestros autores del estilo de Corregio está basada en los criterios vasarianos, sin embargo hay que destacar el especial énfasis de Pacheco en este sentido [v. contextos a), c) d)], que instituye a Corregio como modelo a seguir en el tratamiento del colorido -de acuerdo con su metodología selectiva de raigambre manierista y académica, que toma de cada artista lo que considera mejor-, superponiéndose a la opinión común que prioriza la figura de Ticiano como mejor representante de la pintura colorista [v. contexto b)]. No cabe duda de que la postura de Pacheco al respecto -y en definitiva la valoración teórico-crítica del color que se encuentra en el *Arte...*- se encuadra dentro de la influencia que el venecianismo y la tendencia colorista en general tiene en Andalucía desde los inicios del siglo XVII, introducida por P. de Céspedes, que acusa a su vez la influencia del estilo de Corregio [v. contexto a)]. Esta circunstancia también contribuye a explicar el hecho de que el estilo de Corregio tenga una mayor presencia teórico-crítica en el *Arte de la Pintura* que en los *Diálogos* de Carducho, donde se le cita circunstancialmente [Al respecto, véase también manera de Ticiano y su relación con la valoración del color]. Asimismo, resulta interesante observar cómo Pacheco nos da muestras de poseer un criterio estético definido y un gusto personal -dentro, por supuesto, de los márgenes de la Buena Manera- que le permiten adoptar posiciones estilísticas conscientes y emitir juicios de valor propios, contrastando en este sentido con Carducho, siempre más rigurosamente fiel y determinado por los criterios vasarianos. [Al respecto, véase también manera de Caravaggio, manera de Rafael (macroconcepto) y manera de Miguel Ángel (macroconcepto)].

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino, que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones, y si es lícito traer ejemplo más cercano a nuestro tiempo, bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio, y con cuánta suavidad, belleza y excelente colorido, y grandeza de dibujo, confirma esta verdad tan importante, restituyendo en este tiempo la pintura a su primera dignidad y estima". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

b) "[...] que en la primera y más alto por diversos efectos que hace la luz con los colores, fueron excelentes Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Antonio Corregio y Ticiano, los cuales con tanta arte y prudencia imitaron la luz y los colores, que sus figuras parecen antes naturales que artificiales; mostrando en las carnes ciertas manchas y tintas que los imperitos no alcanzan; y entre éstos (por sentencia común) principalmente Ticiano, por conseguir mayor gloria, ha querido engañar los ojos de los mortales". PAC/Art, cap. 1 (I).

c) "Esto es cuanto al colorido y modo de pintar, en que fue incomparable Antonio Corregio, a quien sin emulación, yo holgaría imitar más que a otro alguno en el colorido. Teniendo en esta parte el sentimiento que tuvo Georgio Vasari, cuando dice en la vida deste excelente varón lo que suena así en nuestra lengua: `Téngase por muy cierto que ninguno mejor que él trató los colores, ni con mayor hermosura, ni con más relievo pintó algún artífice: tanta era la suavidad y dulzura de las carnes que hacía y la gracia con que acababa sus obras´". PAC/Art, cap. 11 (II).

d) "La materia del colorido trato, hermosísimamente, Antonio Corregio (a quien yo soy muy aficionado), y, sobre todos el gran Ticiano, de que en nuestros tiempos dio harta luz al Andalucía Pablo de Céspedes". PAC/Art, cap. 5 (III).

e) "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela. La manera que éstos siguieron es la principal que ha de defender nuestra opinión [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

f) "[...] como en Corezo las de Antonio Corezo [Correggio], tan tierno y amoroso en sus obras, que ninguno más; y es cierto fue a quien toda la Lombardía debe el saber colorir, y el modo tan diestro de hacer cabellos con particular gracia". CAR/Dia, p. 89. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MANERA EN EL COLORIDO MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA ANDALUCÍA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : GENTILEZA (1a) SUAVIDAD (1b) RELIEVO (1b) GRACIA (1) HERMOSURA (1b) Concepto opuesto de : MANERA FLAMENCA (Pac.) Concepto priorizado : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Concepto subordinado : MANERA DE DOMINICO GRECO MODO DEL BASÁN MANERA DE CARAVAGGIO Definido por : MANERA GENTIL MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.4.2.2 Sevilla (marco) M-2.3.12 Vasari M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modos asociados : MODO ACABADO Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/j] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE CORREGIO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Mas, fue vencido del colorido y de la gentil manera de Antonio Corregio*, hermosísimo maestro; del cual en Parma se ven pinturas de tanta belleza, que parece que no se pueden desear mejores. Es verdad que fue más hermoso coloridor que debuxador". PAC/Art, cap. 12 (II), p. 402. **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso metodológico y didáctico; discurso teórico-científico.

MANERA DE DOMINICO GRECO

descripción: modo de realización particular y carácter estético-expresivo distintivo de la producción pictórica de El Greco. si atendemos a las citas circunstanciales que aparecen en el *Arte de la Pintura* en relación con la manera o estilo pictórico de El Greco -y teniendo en cuenta que estos retazos críticos sólo nos permiten tener una visión fragmentaria sobre el particular-, podemos colegir, en primer lugar, que dicha manera, heterodoxa y distinta, se justifica en la propia singularidad del artista [v. contexto a)]; en segundo lugar, que se entiende fundamentalmente como una versión particular del tipo de pintura a borrón asociada a la tendencia veneciana [v. contexto c)], en consecuencia, como un estilo esencialmente comprometido con el color, donde las formas y el dibujo se diluyen en la cualidad matérica de las calidades y en el carácter visualmente difuso de las pinceladas amplias y empastados ; y, en tercer lugar, que se enjuicia y evalúa de modo ambivalente. No encontramos una descalificación global del estilo de El Greco; Pacheco valora lo que él entiende como cualidades de su pintura -la apariencia de realidad, el sentido de lo tridimensional [v. contexto 1a]- y critica aquello que queda fuera de los principios de la Buena Manera [v. Buena Manera (5)(macroconcepto)], esto es, lo que se aleja de los modelos clásicos italianos y de lo que él considera las auténticas categorías artísticas.

explicación: no existe en el *Arte de la Pintura* un desarrollo teórico del estilo del Greco, sólo, como decimos, comentarios circunstanciales, aunque lo bastantes significativos como para poder reconstruir el concepto de Pacheco al respecto. Por su parte, el carácter ambivalente y relativo de su juicio constituye una nueva muestra de su talante abierto, flexible y conciliador, una característica que lo define y distingue como crítico y como teórico. Al respecto, véase también manera de Caravaggio o modo del Basán. Sólo en un aspecto se muestra especialmente intransigente, con la llamada *pintura a*

borrón -cuya interpretación particular puede consultarse en su registro correspondiente [v. pintura a borrón (1a) (Pac.)]-, y es aquí precisamente donde se sitúa la descalificación crítica de El Greco [v. contexto b)].

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3b). Para más información acerca de este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "Por donde me maravillo mucho (y perdóneseme este cuento, traído no por emulación) que preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido. Y no es esto tanto de maravillar como oírle hablar con tan poco aprecio de Micael Ángel (siendo el padre de la pintura) diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar. Si bien a quien comunicó este sugeto, no le parecerá nuevo el apartarse del sentimiento común de los demás artífices, por ser en todo singular, como lo fue en la pintura". PAC/Art, cap. 5 (II).

b) "Otros labran el bosquejo y, al acabado, usan de borrones, queriendo mostrar que obran con más destreza y facilidad que los demás y costándoles esto mucho trabajo lo disimulan con este artificio, porque ¿quien creerá que Dominico Greco trajese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dejar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía?" PAC/Art, cap. 5 (II).

c) "Y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros. (Y no ha faltado en España quien ha querido honrar un modo particular de borrones, ni seguido antes, ni imitado después de ninguno)". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. Véanse también los contextos terminológicos.

> **nota:** la tradición historiográfica española ha interpretado normalmente esta cita como una clara alusión a El Greco.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MANERA EN EL COLORIDO MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ESPAÑA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : RELIEVO (1b) VIVEZA (1) CRUDEZA (1b) (Pac.) Concepto opuesto de : MODO ACABADO Concepto priorizado : MODO ACABADO MANERA DE CORREGIO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE TICIANO BUENA MANERA (3) (Pac.) Conceptos vinculados : BORRÓN Equivalente conceptual de : modo particular de borrones Influido por : ACADEMIA DE VENECIA MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.2 España

	M-2.2.5 Controversia dibujo-color Periodo de desarrollo : NUESTROS TIEMPOS (1b) Se inscribe en : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/m] CONNOTACIÓN : relativa y ambivalente.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE DOMINICO GRECO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] podemos poner en este número a Dominico Greco, porque aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradojas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas, (en aquella su manera*), que igualan a la de los mayores hombres". PAC/Art, cap. 10 (II), p. 404. **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico.

MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)

descripción: la manera de Miguel Ángel que, junto con la de Rafael, constituye el modelo más representativo y ejemplar de esa perfección artística alcanzada durante la tercera edad de la pintura moderna, se define en los discursos teórico-críticos de Carducho y Pacheco según los criterios tradicionales de la teoría artística italiana precedente, divergiendo únicamente en su distinta valoración respecto de la manera de Rafael y, en consecuencia, en la diferente posición que ocupa en el sistema metodológico y teórico-crítico propuesto por cada uno. Sin dejar de reconocer su excelencia global -con especial énfasis Carducho, miguelangelista acérrimo-, el modo o estilo desarrollado por Miguel Ángel se define esencialmente como una manera para el dibujo (*luz del debuxo*), sobre todo en lo que concierne al tratamiento de la figura humana desnuda; en la que se conjugan el sentido de lo grandioso, imponente y magnífico (*grandeza y fuerza, grandeza y majestad*); el carácter temible y

sobrecogedor de su fiereza, vigorosidad y potencia expresiva, arrolladora (*movimientos fieros y terribles*); la afectación de sus formas retorcidas, complejas y escorzadas (*buscado, entereza de perfiles).* Todo ello, a su vez, y según explica el mismo Pacheco [contexto 1a], producto de una metodología selectiva que, definida al modo aristotélico y recurriendo al mito de la vírgenes crotonas de Zeuxis, elige lo mejor de la naturaleza para conjuntarlo en un todo, superando así al propio modelo natural y alcanzando la perfección artística.

explicación: al igual que ocurre con el resto de las maneras individuales, nos encontramos ante un concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de Miguel Ángel, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, tal y como he quedado expresado en la descripción; y, por otra parte, a un estilo que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido suficiente entidad y sustantividad como tal para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras -lo que llamamos miguelangelismo-, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo -lo que hoy denominaríamos como miguelangelesco-. [Al respecto, v. especialmente los contextos 1a, 2a y 2b.

No cabe duda de que la manera de Miguel Ángel y la propia figura del artista ocupan en el sistema teórico-crítico de nuestros autores el lugar privilegiado que la teoría vasariana y su modelo historiográfico le habían conferido. Miguel Ángel es el artista sobrehumano y divino por excelencia [v. contextos a), b), c) y 1a], y el modo artístico que él desarrolla y elabora es el que permite superar por antonomasia tanto el modelo natural [v. contexto 1a] como el modelo de la Antigüedad clásica [v. contexto h], los dos pilares básicos sobre los que se sustenta la doctrina artística del momento. La perfección de su manera cuestiona, asimismo, la posibilidad de un progreso en el dominio del arte [v. contexto i)].

No obstante, la confrontación con la manera de Rafael, inevitable habida cuenta que ambos estilos se entienden como los paradigmas máximos de la Buena Pintura o Buena Manera (5) (macroconcepto) [v. contexto a)]; las resonancias de esa corriente crítica que se opone a las premisas de Vasari e instituye a Rafael como el modelo de gusto estético alternativo [v. contexto b)]; y la necesidad de configurar un sistema pictórico adecuado para la representación de las imágenes sagradas conforme a las necesidades y a la ideología de la Iglesia contrarreformista -con un énfasis especial en Pacheco- matiza de algún modo el juicio crítico y teórico de nuestros autores. En relación con este aspecto, y las cuestiones relativas a la manera de Miguel Ángel, cotejada con la de Rafael, consúltese el registro conceptual manera de Rafael (macroconcepto); y en lo que concierne a la posición que ocupa la figura de Miguel Ángel en la concepción historiográfica de nuestros autores, véase el registro conceptual nuestros tiempos en la subcategoría [HH-16.2.2.2].

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define el estilo y sistema pictórico de Miguel Ángel, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] y sus registros respectivos. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "Y así podemos con ese símil decir, que ninguna destas pinturas es de desestimar, si bien ninguno dejó de carecer de alguna cosa de la perfección, y tener otra que le realzase, y de todos podías escoger un selecto Pintor: pues en todas, y en cada una de por sí hay tanta admiración, y agrado [...] porque dejando aparte el del divino Michaelangel, el del gran Rafael de Urbino, (polos en que se asienta la verdad sustancial desta generosa disciplina, columnas del non plus ultra, platos sustanciales, y alimentativos desta ciencia) quien ha de desviar el plato del Corezo, de Ticiano, del Parmesano [...]" CAR/Dia, p. 270.

b) "Porque aunque en el debuxo, que es la primera parte de la pintura (considerando al hombre vestido y desnudo, se puede afirmar que en el desnudo Micael Ángel fue estupendo y sobrehumano, sin que haya habido alguno que se le aventajase; se ha de entender en una manera sola, que es en hacer un cuerpo musculoso y buscado con escorzos y movimientos fieros, para mostrar, menudamente, la dificultad de l´arte. Y cada parte destas y todas juntas son de tanta excelencia, que oso decir que no se puede imaginar cosa más perfecta. Mas en las otras diferencias es no sólo menor a sí, pero a otros muchos; porque no quiso observar (en particular en las carnes) aquella diversidad de las edades (que se ha dicho, en la cual fue tan admirable Rafael de Urbino; y por decillo en una

palabra; quien ve una figura de Micael Ángel, las ve todas; advirtiendo que él tomó del desnudo la forma más terrible y buscada, y Rafael la más agradable y graciosa. por donde alguno han comparado a Micael Ángel al Dante y a Rafael al Petrarca". PAC/Art, cap. 4 (II), p. 333.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 188.

c) "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

d) "Así que en el debuxo del desnudo, ciertamente, yo seguiría a Micael Ángel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad a Rafael de Urbino, a quien (por oculta fuerza de naturaleza) desde mis tiernos años he procurado siempre imitar movido de las bellísimas invenciones suyas. Y cuanto a la manera en el debuxo, basta lo que se ha dicho". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

e) "[...] ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historiado y pinturas hermosísimas de Rafael? [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

f) "¿Y donde, vemos, halló Micael Ángel aquel modo ricercato, que dice el Dolce, y nosotros buscado, con que se aventajó a los antiguos, cuyos trabajos tenía ante los ojos? ¿Por ventura en otro original que en las maravillosas obras de Dios? Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer. Y si el que dio más luz a estas profesiones nos remite a lo natural, claro está que defiende nuestra opinión". PAC/Art, cap. 4 (I), pp. 126-127.

g) "[...] escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

h) "Pero dejando las estatuas antiguas, pues las hay modernas de igual admiración; reparé en el entierro, o sepultura del Papa Julio II, el Moisés, cuya grandeza, y magestad, proporción de miembros, músculos, y perfiles, tan entendidos, y tan bellos están publicando (en San Pedro Advíncula, de Canonigos Regulares de San Salvador) que son de las acertadas manos de Michaelangel, y que ni Griegos, ni Romanos le pudieron aventajar". CAR/Dia, p. 42.

i) "Y después de haber visto otras muchas estatuas, y pinturas fui a ver el Juicio que por mandado de Paulo III pintó en el Vaticano el mismo Michaelangelo, en el que se mostró tan señor del Arte, tan superior en la inteligencia, tan único en los desnudos, y escorzos, y tan universal en todo, que parece quiso en sólo aquella obra dejar disueltas, y vencidas cuantas dificultades tenía el más diestro, y docto pincel, y no dejar en qué aventajarle a los venideros, aunque más se desvele el Arte, ni más alcance la especulación". CAR/Dia, p. 44. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MACROCONCEPTO MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : DEBUXO (10) TERRIBLE (1b) ESPANTOSO (1) (Ces.) ESPANTOSO (1) (Jáuregui) VALENTÍA (1b) VALENTÍA DE MÚSCULOS VALENTÍA DE PERFILES Y MOVIMIENTOS Complementario de : MANERA DE RAFAEL (Pac.) Concepto opuesto de : MANERA FLAMENCA (Pac.) SECO Y DESGRACIADO (Pac.) Concepto subordinado : MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE RAFAEL (Car.) MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE CORREGIO MANERA DE TICIANO MODO DEL BASÁN MANERA DE LOS ANTIGUOS Conceptualizaciones metafóricas asociadas : luz del dibujo (2) (met.) (Pac.) Influye en : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.12 Vasari M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.1.2.2 Dialéctica (2) Naturaleza vs arte M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.3.4 Dolce M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno Modos asociados : MANERA VALIENTE (Pac.) MODO BUSCADO Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Reinterpretaciones conceptuales : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) Se inscribe en : BUENA MANERA (3) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) Se proyecta sobre : FIGURA DESNUDA DEBUXO (9) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/r] CONNOTACIÓN : positiva y encomiástica.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE MIGUEL ÁNGEL	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] pero sobre todo las maneras de todos, tuvo en la grandeza y fuerza del desnudo Micael Ángel grande superioridad. [...]. De suerte que en la entereza de los perfiles, en la valentía de los músculos, en la verdad de los escorzos, en la gracia y variedad de los contornos, de las figuras desnudas, quien quiere aprovechar ha de estudiar de las maravillosas obras del divino Micael Ángel, y con aquella luz podrá ir a imitar las cosas naturales, y sin aquella manera* se perderá, porque de haber hecho la vista a los perfiles hermosos y enteros de Micael Ángel

	sabrá elegir de lo natural lo mejor y desechar lo seco y desgraciado. Esta manera crió y alcanzó con infinito estudio Micael Ángel, y eligió y juntó lo más hermoso y bien proporcionado en un sugeto, excendiendo en esto a la naturaleza que lo reparte entre muchos". PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 348-349. **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico; discurso metodológico y didáctico.
GRAN MANERA	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "Pero donde (a mi ver) se excedió este ilustre varón, fue en esta del hombre robusto, por tres partes, donde están tan lejos de parecer flamenco, que (a mi juicio) parecen estas figuras debuxadas con la gran manera de Micael Ángel*, o de su misma mano". PAC/Art, cap. 7 (II). **2b.:**" Y para mayor confirmación añado a esto, que ha sido tan conocida la ventaja que han llevado a todos los demás artífices los que han seguido la gran manera de Micael Ángel* (que, como se ha visto, fue la luz del debuxo*) que Gaspar Becerra quitó a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido, siendo celebrado no sólo en España, pero en Italia, por haber seguido a Micael Ángel y ser sus figuras más enteras y de mayor grandeza". PAC/Art, cap. 5 (II). **tipología terminológica** : término encomiástico que se generaliza para la designación de la manera de Miguel Ángel. **connotación**: laudatoria y encomiástica. **equivalente** : grande maniera [it.] **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico; discurso didáctico y metodológico; discurso panegírico y laudatorio.
luz del debuxo (2) [met.] [Pac.]	**contexto:** véanse los contextos 1a y 2b. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones lingüísticas de carácter metafórico que asumen un valor terminológico en el discurso, al designar conceptos concretos y específicos del dominio pictórico-artístico. **tipo de construcción y estructura**: véase procedencia. **tipología terminológica** : término metafórico en función terminológica (figuras y recursos retóricos); término encomiástico. **connotación**: positiva, calificativa y encomiástica. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso panegírico y laudatorio.

MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.)

descripción: respecto de la particular concepción que Carducho desarrolla sobre la manera de Miguel Ángel, véase el registro manera de Miguel Ángel (macroconcepto) y también manera de Rafael (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto subordinado : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Reinterpretación contigua de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/r/i] CONNOTACION : positiva y encomiástica.

MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.)

descripción: respecto de la particular concepción que Pacheco desarrolla sobre la manera de Miguel Ángel, véase el registro manera de Miguel Ángel (macroconcepto) y también manera de Rafael (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS (reformulación) CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) Concepto equivalente : MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Reinterpretaciones contiguas : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/r/ii]

MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)

descripción: la manera de Rafael que, junto con la de Miguel Ángel, constituye el modelo más representativo y ejemplar de esa perfección artística alcanzada durante la tercera edad de la pintura moderna, se define en los discursos teórico-críticos de Carducho y Pacheco según los criterios tradicionales de la teoría artística italiana precedente, divergiendo únicamente en su distinta valoración respecto de la manera de Miguel Ángel, y, en consecuencia, en la diferente posición que ocupa en el sistema metodológico y teórico-crítico propuesto por cada uno. La manera de Rafael se define, por tanto, al uso, es decir, como el estilo pictórico que logra alcanzar el más alto grado de la gracia, hermosura, elegancia, belleza y decoro; con un sentido absolutamente clásico, equilibrado y solemne de la composición (*majestuosa arquitectura*); de excelente dibujo y colorido, que se manifiesta con esplendor y riqueza (*bizarría de colorido*); de poderosa invención en el desarrollo de conjuntos figurativos profusos, magníficos y variados [v. contexto c)]; y presidido por una concepción idealizante de la creación artística [contexto f)].

explicación: como ocurre con el resto de las maneras individuales, nos encontramos ante un concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de Rafael, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, según ha quedado expresado en la descripción; y por otra parte, a un estilo que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido suficiente entidad y sustantividad como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras -lo que llamamos rafaelismo-, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo -lo que hoy denominaríamos como rafaelesco-.

La yuxtaposición y comparación entre las maneras de Rafael y Miguel Ángel constituye un lugar común y característico del discurso teórico-crítico del momento, habida cuenta de que, como muy claramente lo expresa Carducho en el contexto a), ambos artistas se conciben y entienden como las cumbres máximas de la perfección alcanzada por la Buena Manera (*Bella Maniera* en la terminología de Vasari) durante tercera edad de la pintura moderna (*terza età*). La disyuntiva se establece de acuerdo con distintas problemáticas, teniendo como punto nuclear la cuestión sobre quién debe ostentar la posición jerárquica superior. Cada una de las maneras representa y desarrolla un gusto estético distinto, definidos incluso por oposición [v. contexto e)], por lo que, tomar partido por uno u otro implica decantarse y apostar por una determinada tendencia estilística: así, frente a los criterios de Vasari, dominantes en el marco florentino-romano, que postulaban una superioridad incondicional e incuestionable de Miguel Ángel, Rafael aparecería como el modelo que el sector opuesto a los presupuestos vasarianos podría utilizar como alternativa al gusto miguelangelesco.

Ni Pacheco ni Carducho pueden sustraerse a este debate, y, de hecho, la reflexión teórica en torno a estas maneras no suele llevarse a cabo de modo autónomo e independiente en sus discursos, sino por comparación, confrontación, yuxtaposición o en contextos muy próximos. Con todo, no es este un debate que tenga un desarrollo amplio en la generalidad del contexto español, por el contrario, los autores que escriben sobre arte en nuestro país no tienden a pronunciarse al respecto. No es éste el caso, sin embargo, de nuestros dos principales tratadistas de Pintura, que irremediablemente tienen que formular y dejar establecida una postura teórica, crítica y metodológica determinada, que es la que defiende y divulga sus respectivos tratados.

Pacheco, como siempre más abierto, flexible y ecléctico, conjuga los criterios del marco florentino-romano, liderado, como decimos, por la crítica vasariana, y la corriente que propone a Rafael como figura alternativa, especialmente a través de los juicios de Dolce [v. contexto e)] -cuyos pareceres no sólo transcribe en su tratado, sino que asume plenamente-. Pacheco, siguiendo una postura que no era nueva en la teoría artística, divide el criterio de valoración entre Rafael y Miguel Ángel: Rafael es mejor en lo que concierne a la gracia, la elegancia, la solemnidad y mesura clásica de sus composiciones, en el tratamiento del color y en el decoro; mientras que Miguel Ángel es insuperable en el dibujo, sobre todo en lo que respecta a la figura desnuda. Y en el juego de esta yuxtaposición o confrontación, Pacheco tiende a establecer una igualdad o equiparación entre ambas maneras, pese a que ocasiones el teórico sevillano no pueda evitar dejarse llevar por los epítetos y elogios típicos y convencionales que la crítica atribuye a Miguel Ángel, exaltándolo como cumbre y perfección máxima [v. contexto b)]. En estos pasajes, sin embargo, la actitud de Pacheco suena más tópica, contrastando con lo que constituye su opción metodológica y estética real. Esta circunstancia implica una relativización de la valoración historiográfica de Miguel Ángel en cuanto culminación última de esa evolución artística que desde los inicios de los Edad Moderna alcanza su mejor y más perfecto desarrollo en la Tercera Edad. [Sobre esta cuestión, véase el registro conceptual nuestra edad en la subcategoría [HH-16.2.2.2]]

En consecuencia, el sistema metodológico que desarrolla Pacheco, ecléctico y selectivo como corresponde a su propensión académica y manierista, e influido claramente por la doctrina metodológica que Lomazzo expone en su *Idea del Tempio*... (v. Blunt (1982), p. 158), se conforma a partir de la conjunción de estas dos maneras [v. contexto c)], a lo que añade además el colorido de Corregio [v. manera de Corregio].

En el juicio de Pacheco también influye necesariamente la idoneidad que presenta el estilo de Rafael para la figuración de las imágenes sagradas: la serenidad, solemnidad, gravedad y profunda integridad interior de sus personajes constituyen, sin duda, el mejor modo para llevar a cabo la representación de dichas imágenes. Así pues, su valoración crítica hay que interpretarla también dentro del contexto de su teoría sobre la pintura sagrada, la constitución de un sistema pictórico propio y específico para la representación de estas imágenes; y su defensa de los presupuestos de la Iglesia contrarreformista.

Carducho, como siempre más rigurosamente sujeto y determinado por los postulados teórico-críticos de Vasari, aunque elogia a Rafael, éste siempre queda en un segundo plano respecto de Miguel Ángel [v. manera de Miguel Ángel (macroconcepto)]. Calvo Serraller (ed. crítica de los *Diálogos* (1979), nota 391) considera que Carducho adopta en este punto una "afectada neutralidad", para así dar más consistencia y credibilidad a su argumentación en favor de la superioridad de Miguel Ángel. Según Calvo Serraller, la "neutralidad" de Carducho se basa en que las críticas a Miguel Ángel no llegaron por lo general a discutir su primacía en el dibujo. En resumen, se procura dar un halo de objetividad a las argumentaciones, pero sin que, en realidad, se cuestione la superioridad indiscutible del artífice italiano en el aspecto que fundamentalmente interesa. .

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define el estilo y sistema pictórico de Rafael, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] y sus registros respectivos. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "Y así podemos con ese símil decir, que ninguna destas pinturas es de desestimar, si bien ninguno dejó de carecer de alguna cosa de la perfección, y tener otra que le realzase, y de todos podías escoger un selecto Pintor: pues en todas, y en cada una de por sí hay tanta admiración, y agrado [...] porque dejando aparte el del divino Michaelangel, el del gran Rafael de Urbino, (polos en que se asienta la verdad sustancial desta generosa disciplina, columnas del non plus ultra, platos sustanciales, y alimentativos desta ciencia) quien ha de desviar el plato del Corezo, de Ticiano, del Parmesano [...]" CAR/Dia, p. 270.

b) "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

c) "Así que en el debuxo del desnudo, ciertamente, yo seguiría a Micael Ángel, como a más principal, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propriedad a Rafael de Urbino, a quien (por oculta fuerza de naturaleza) desde mis tiernos años he procurado siempre imitar movido de las bellísimas invenciones suyas. Y cuanto a la manera en el debuxo, basta lo que se ha dicho". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349.

d) "[...] ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia de la historia y pinturas hermosísimas de Rafael? [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

e) "Porque aunque en el debuxo, que es la primera parte de la pintura (considerando al hombre vestido y desnudo), se puede afirmar que en el desnudo Micael Ángel fue estupendo y sobre humano, sin que haya habido alguno que se le aventajase; se ha de entender en una manera sola, que es en hacer un cuerpo musculoso y buscado con escorzos y movimientos fieros, para mostrar, menudamente, la dificultad de l´arte. Y cada parte destas y todas juntas son de tanta excelencia, que oso decir que no se puede imaginar cosa más perfecta. Mas en las otras diferencias es no sólo menor a sí, pero a otros muchos; porque no quiso observar (en particular en las carnes) aquella diversidad de las edades (que se ha dicho), en la cual fue tan admirable Rafael de Urbino, y por decillo en una palabra: quien ve una figura de Micael Ángel, las ve todas; advirtiendo que él tomó del desnudo la forma más terrible y buscada, y Rafael la más agradable y graciosa. por donde alguno han comparado a Micael Ángel al Dante y a Rafael al Petrarca". PAC/Art, cap. 4 (II), p. 333.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 188.

f) "Gasté algunos días en ver las generales obras del galante Artífice Rafael Saccio de Urbino, particularmente las que se ven en las salas del Papa, pintadas al fresco. Una es la que llaman la Escuela, que es cuando los Teólogos ajustan la Filosofía, y Teología, con la Astrología, con singular composición, y pensamiento, tan bien ejecutadas en el dibujo, afectos, y colorido, con tanta belleza, y magestuosa arquitectura, que parece igualó la mano a la idea". CAR/Dia, p. 48.

g) "Tomé el camino de Bolonia, solo a ver aquel cuadro de la Santa Cecilia de Rafael, que anda en estampa, adonde se ve en su perfección la gracia, y el Arte, y que con haber tanto tiempo que se acabó, parece que pulsan las arterias de aquellas figuras [...]" CAR/Dia, p. 81.

h) "Hablo desta manera, porque el nombre y fama que alcanzó Apeles en la antigüedad, Rafael de Urbino y el gran Ticiano, en su tiempo, no les vino de parte de los retratos (aunque fueron maravillosos), sino de las invenciones, caudal y grandeza de sus historias". PAC/Art, cap. 8 (III).

Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MACROCONCEPTO MANERA (3a) MANERA (3bb) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : HERMOSURA (1a) DECORO (2) ELEGANCIA (1) SUAVIDAD (1b) MAJESTAD (1) DEBUXO (10) GRACIA (1) Complementario de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) Concepto opuesto de : MANERA FLAMENCA (Pac.) Concepto priorizado : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Car.) Concepto subordinado : MANERA DE TICIANO

	MODO DEL BASÁN MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE CARAVAGGIO MANERA DE CORREGIO Influido por : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.4.1.1 Marco florentino-romano M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.3.4 Dolce M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.3.12 Vasari Modos asociados : HERMOSA MANERA (4a) MANERA SUAVE (Pac.) MODO ACABADO Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Reinterpretaciones conceptuales : MANERA DE RAFAEL (Pac.) MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) MANERA DE RAFAEL (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (3) (Pac.) ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Se proyecta sobre : COMPOSICIÓN (1) HISTORIADO DEBUXO (9) COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/u] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE RAFAEL	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Esta hermosa manera o modo, generalmente se ha de tomar de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino, porque en todas fue gracioso y lleno de gran decoro y majestad, y de los valientes que siguen su camino [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 348. **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión.

	tipología terminológica : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico; discurso didáctico o metodológico.

MANERA DE RAFAEL (Car.)

descripción: respecto de la particular concepción que Carducho desarrolla sobre la manera de Rafael, véase el registro conceptual manera de Rafael (macroconcepto*)*.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) Reinterpretaciones contiguas : MANERA DE RAFAEL (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/u/i] CONNOTACION : positiva. Criterio de calificación.

MANERA DE RAFAEL (Pac.)

descripción: respecto de la particular concepción que Pacheco desarrolla sobre la manera de Rafael, consúltese el registro conceptual manera de Rafael (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Concepto equivalente : MANIERA DI RAFAELLO (Dol.) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) Reinterpretación contigua de : MANERA DE RAFAEL (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/u/ii] CONNOTACION : positiva. Criterio de calificación.

MANERA DE TICIANO

descripción: la manera de Ticiano, considerado el máximo representante de la Escuela Veneciana y, por tanto, de la tendencia colorista, se define en los discursos teórico-críticos españoles como una manera esencialmente del colorido, aplicando en su descripción los criterios que ya habían sido utilizados por la crítica italiana precedente y otorgándole la misma posición privilegiada que ésta le había ya conferido. Un estilo pictórico, pues, caracterizado por el tratamiento empastado de la materia cromática (*pastoso y tierno*); que conjuga la dulzura y suavidad de sus valores tonales, armónicamente unidos, con otras manifestaciones de gran vivacidad y riqueza colorística; de ejecución suelta, ligera y texturial, que le confiere una sugestiva vitalidad, vigor y desenvoltura expresiva (*modo de bizarro y osado*); con un sentido naturalista y veraz de sus figuras y conjuntos figurativos (*sus pinceles son otra naturaleza*); y, al igual que Rafael, una poderosa inventiva para desarrollar composiciones profusas, magníficas y variadas.

explicación: así pues, lo significativo del estilo de Ticiano -o de su manera- no es tanto cómo se caracteriza y define, sino cuál es su ubicación teórica y crítica en los discursos españoles. Por una parte, el estilo de Ticiano se convierte en problema de la reflexión teórica en su inevitable relación con la denominada pintura a borrón. Los defensores de la legitimidad de dicha pintura, esencialmente colorista y sensorial, que subordina el dibujo como elemento plástico, instrumento metodológico y componente intelectual a un segundo plano, y se ejecuta según el sistema de pinceladas sueltas, ligeras, rápidas y texturiales propias del estilo veneciano, utilizan precisamente la figura de Ticiano,

su principal representante e incuestionable maestro, como factor legitimador [v. contexto c)]. De ahí que nuestros teóricos, tanto Carducho como Pacheco, tengan que conjugar o compatibilizar la posición privilegiada e indiscutible que ocupa Ticiano y su estilo como maestro supremo del colorido, y su rechazo de ese tipo de pintura a borrón en cuanto modo pictórico válido y compatible con la Buena Manera. En relación con la distinción que realizan estos autores entre el modo a borrón, o tipo de acabado perfectamente concordante con la Buena Pintura [v. contextos h) y l)], y la pintura a borrón, en cuanto concepción, uso y ejercicio pictórico ajeno a la Buena Manera, consúltense el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto). En relación con esta problemática, véase también el concepto facilidad (2c) en la subcategoría [GF-23.1.2.4].

El otro factor en relación con el cual la manera de Ticiano adquiere consistencia teórica es en lo que concierne a las reflexiones acerca del color, su función e importancia en la pintura, y su relación respecto del dibujo. Pacheco -como buen romanista, de pensamiento académico y de formación manierista- otorga sin duda la superioridad jerárquica al dibujo, al igual que Carducho. Sin embargo, la postura crítica y teórica de Pacheco por lo que respecta al color es mucho más abierta y flexible, adquiriendo una valoración en su tratado bastante significativa, que alcanza en algunos contextos casi la equiparación con el dibujo. Este gusto más proclive al color no es ajeno a la influencia que el venecianismo y la tendencia colorista en general tiene en Andalucía desde principios del siglo XVII, introducida por Céspedes, y a la que el Pacheco teórico y artista - aunque este último en menor grado- no queda insensible. Esto explica también la mayor presencia que Ticiano y su estilo tienen en el *Arte de la Pintura* en comparación con los *Diálogos* de Carducho, así como la valoración crítica entusiasta que en relación con el color le dedica Pacheco.

No obstante, y aunque en menor grado debido a su estrecha filiación con las posturas intelectualistas del marco florentino manierista, los juicios de Carducho hacia Ticiano también son elogiosos y su postura ante el color, pese a todo, resulta igualmente algo más moderada y flexible, en contrataste con la rigidez de planteamientos que muestra en otros aspectos, sujeto más estrictamente a los criterios de Vasari o a la de los manieristas Lomazzo y Zuccaro. Calvo Serraller, en su edición crítica, justifica esta postura más moderada no como el resultado de una convicción firme de Carducho, sino en relación con el gusto que la monarquía y la corte muestran por la pintura veneciana en general y en particular por Ticiano, lo que llevaría a Carducho a templar estratégicamente sus comentarios (v. *Diálogos*..., p. 261, nota 682). De todas formas, y volviendo a la valoración teórico-crítica de Pacheco, es interesante reseñar el hecho de que, pese a la posición de superioridad que convencional y consensualmente -"casi de todos confesado por el mayor" [v. contexto c)]; "por sentencia común" [v. contexto e)]- se le ha concedido a Ticiano, y que el propio Pacheco reconoce -[v. contexto a)]-, él se decanta por el estilo de Corregio [v. manera de Corregio], haciéndonos así partícipes de sus preferencias personales, y, asimismo, dando evidencias de poseer un gusto individual y un criterio estético propio, que rige por encima de los criterios convencionales.

Con todo, la valoración crítica de Ticiano no deja de ser relativa y ambivalente, virando o re-considerándose a medida que discurrir su producción artística. No cabe duda que es el primer Ticiano el que merece los mayores elogios, mientras que la crítica se torna más acre y fría -no exenta de un cierto aire de conmiseración [v. contexto h)]- cuando se tiene que calibrar su última producción, hecha ya casi a restregones -"daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban"-. Asimismo, si bien no se discute su maestría con el color, Carducho sobre todo no puede dejar de imputarle su falta de dibujo -que él considera la categoría artística por excelencia- como un factor negativo de su manera [v. contexto k)]. Por su parte, y como ocurre con el resto de las maneras individuales, nos encontramos con un concepto ambivalente que alude, por un lado, al modo de realización pictórica individual y particular de Ticiano, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, tal y como ha quedado expresado en la descripción; y, por otro, a un estilo que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido entidad y sustantividad suficiente como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras [v. sobre todo contexto 1a] -lo que llamamos ticianismo-, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo -lo que hoy denominaríamos como ticianesco-.

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "A Ticiano sólo se ha de dar la gloria del perfecto colorir, la cual no alcanzó ningún antiguo, y él camina a la par con la Naturaleza, y todas sus figuras son vivas, y se mueven, y las carnes tiemblan. No ha mostrado en sus obras hermosura vana, mas propiedad conveniente de colores; no ornatos afectados mas solidez de maestro; no crudeza, mas lo pastoso y tierno del natural, y en sus cosas la luz y sombras se pierden y disminuyen con aquel modo que lo hace la mesma Naturaleza". PAC/Art, cap. 9 (II), p. 402.

b) "Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano, Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

c) "También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado por el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla "borrones de Ticiano", con que se califica sumamente este camino". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416.

d) "Hablo desta manera, porque el nombre y fama que alcanzó Apeles en la antigüedad, Rafael de Urbino y el gran Ticiano, en su tiempo, no les vino de parte de los retratos (aunque fueron maravillosos), sino de las invenciones, caudal y grandeza de sus historias". PAC/Art, cap. 8 (III).

e) "[...] que en la primera y más alto por diversos efectos que hace la luz con los colores, fueron excelentes Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Antonio Corregio y Ticiano, los cuales con tanta arte y prudencia imitaron la luz y los colores, que sus figuras parecen antes naturales que artificiales; mostrando en las carnes ciertas manchas y tintas que los imperitos no alcanzan; y entre éstos (por sentencia común) principalmente Ticiano, par conseguir mayor gloria, ha querido engañar los ojos de los mortales". PAC/Art, cap. 1 (I).

f) "¿Qué con la ciencia y caudal de Alberto? ¿Qué con el colorido y propiedad de Ticiano? ¿Qué con la belleza y dulzura de Corregio?" PAC/Art, cap. 11 (II).

g) "Y respondiendo a la objeción última, digo, que Ticiano es verdad que aún siendo mozo no acabó las pinturas tanto como otros". PAC/Art, cap. 11 (II).

h) "Así en una pintura el debuxo, colorido y buena elección la componen de manera que se puede decir acabada; y en esta parte de acabar entran todos los grandes maestros y hombres de opinión, y si careciesen della poseerían indignamente el nombre, porque a todo buen artífice le obligan a saber la verdad de todo lo que pone en execución, determinando las partes del cuerpo humano y los demás primores con distinción y no confusamente. Esta parte tuvo Ticiano, como tan grande artífice, y sus borrones no se toman en el sentido que suenan, que mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza. Y adviértase, que sus mejores y más estimadas pinturas (que yo he visto en El Pardo y Escorial) son las más acabadas y las que hizo en lo mejor de su vida: y así, siendo muy viejo (como refería un hermano de Alonso Sánchez, valiente retratador de Filipo II, que estuvo en su casa) daba borrones sobre cosas excelentes, con lástima de los que las miraban". PAC/Art, cap. 11 (II).

i) "La materia del colorido trato, hermosísimamente, Antonio Corregio (a quien yo soy muy aficionado), y, sobre todos el gran Ticiano, de que en nuestros tiempos dio harta luz al Andalucía Pablo de Céspedes". PAC/Art, cap. 5 (III).

j) "¿Qué diremos, pues, del gran Ticiano, fuente del colorido, cuyos pinceles son otra naturaleza?" PAC/Art, cap. 8 (III).

k) "Que se hagan pinturas con tanta semejanza y viveza que basten a engañar la vista, pensando ser verdadero lo que está pintado, concede que puede ser, y que tales pinturas serán dignas de renombre, tanto, que pienso que las que vemos hoy de aquellos grandes hombres, tan estimados y celebrados entre los eruditos y doctos, carecen desta prompta viveza, y afectuosa propriedad exterior, para ser en todo perfectas; y como queda dicho, si ellos vieran la osadía y facilidad que hoy vemos en las colores, no dude que con admiración las celebraran, como lo hizo el divino Buonarroti en Roma cuando vio pintar al gran Ticiano; si bien conoció (con lástima grande) la falta del dibujo, y el daño que dello se le seguía [...]" CAR/Dia, p. 201.

l) "Los doctos, que pintan acabadísimo, y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana [...]" CAR/Dia, p. 261.

m) "Las de al olio son muchas, las más estimadas de todos, siempre fueron las de Ticiano, en quien el colorido logra su fuerza y hermosura". CAR/Dia, p. 433. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MANERA EN EL COLORIDO MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : MADRID ANDALUCÍA VENECIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : FACILIDAD (3b) SUAVIDAD (1b) PROPIEDAD DE COLORES (Pac.) HERMOSURA (1b) VIVEZA (1) Concepto opuesto de : CRUDEZA (1b) (Pac.) MODO ACABADO Concepto priorizado : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) Concepto subordinado : MANERA DE CARAVAGGIO MODO DEL BASÁN MANERA DE DOMINICO GRECO Conceptos relacionados : FACILIDAD (2b) Define : ACADEMIA DE VENECIA Influye en : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PINTURA A BORRÓN (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Modos asociados : MANERA SUELTA (Car.) PINTURA A BORRÓN (2) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) ACADEMIA DE VENECIA ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) Se proyecta sobre : HISTORIADO COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/w] CONNOTACIÓN : relativa y ambivalente.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DE TICIANO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] el mejor de todos es el de mi mujer, frontero, en una tabla redonda, por mostrar el de mi yerno, Diego Velásquez de Silva, hecho en Roma y pintado con la manera del gran Ticiano* y (si es lícito hablar así) no inferior a sus cabezas". PAC/Art, cap. 8 (III). **procedencia:** recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **expresiones frecuentes y significativas**: en relación con el estilo de Ticiano, véase también el uso de la expresión "borrones de Ticiano" en el registro pintura a borrón (2), utilizada para aludir al tipo de pincelada de los que siguen su modo de ejecución característico. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico; discurso técnico.

MANERA DELICADA (Pac.)

descripción: modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las definen formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera delicada pertenece al conjunto de modos o maneras que tienen una presencia meramente anecdótica o circunstancial en los discursos, y cuya referencia, imprecisa y vaga, hace difícil su caracterización como tal modo pictórico. Asimismo, su definición a partir de la categoría estética con la que se relaciona, la delicadeza, también resulta infructuosa, ya que ésta no tiene presencia efectiva como tal en los discursos. En cualquier caso, sugiere aquellos valores que se asocian a lo delicado, esto es, la finura, suavidad y cuidado exquisito.

explicación: en relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su función como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia inherente, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS MANERA (3bc) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4/k] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA DELICADA [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "El temple que digo era sobre tablas aparejadas, y con tal delicada manera*, que no hay iluminaciones que lleguen a ellas". PAC/Art, cap. 2 (III). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de expresiones o locuciones terminológicas de carácter evocativo que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales, no lexicalizada, pero que funciona en el discurso como una expresión terminológica, al asumir un significado concreto y específicamente artístico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo, generalmente de carácter sinestésico y de resonancias evocativas, matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica** :término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa, y resonancias sinestésicas. **indicación de uso:** discurso crítico.

MANERA EN EL COLORIDO

descripción: el concepto ambivalente de manera (3b) proyectado sobre el componente plástico del colorido. En líneas generales, el modo como el colorido ha sido tratado y ejecutado, fundamentalmente desde el punto de vista estético y expresivo, pudiendo aludir también a algún tipo de procedimiento de actuación particular. Dicho modo o manera de realización pictórica queda reflejada en la imagen artística, tanto en lo que respecta a sus valores tonales como en lo que concierne al tratamiento de la propia materia pigmentaria, confiriéndole unas determinadas cualidades estéticas por las que se define formal y visualmente. Asimismo, estos modos de colorido pueden alcanzar cierta entidad sustantiva como estilos pictóricos generales y distintivos.

explicación: de una forma más explícita y evidente en el discurso de F. Pacheco, las maneras, estilos y modos de realización pictórica muestran su propia especificidad, tanto en lo que respecta a las cualidades estético-expresivas como en lo que concierne al propio modo de tratamiento, según se proyecten sobre la materia del colorido o sobre el dibujo, que constituyen los dos componentes plástico-formales principales de la pintura. No se procede a una codificación, clasificación o sistematización expresa, pero esta distinción entre maneras en el dibujo y maneras en el colorido puede desentrañarse sin demasiada dificultad al hilo del discurso.

En relación con los distintos tipos de maneras en el colorido, véase el campo subclases. Por lo que respecta al concepto general de manera al que se asocia, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto) y manera (3b). Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito de especialidad, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3b) SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura
SUBCLASES	BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) HERMOSA MANERA (4b) MANERA DE CORREGIO MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE TICIANO MANERA GENTIL MANERA SUAVE (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (2)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementario de : MANERA EN EL DIBUJO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.2/c]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA EN EL COLORIDO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] porque era copiada de mano de valiente maestro, que en el colorido tenía más hermosa manera y más suave que Mase Pedro, y le pongo al buen debuxo mayor gracia [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). Véanse también los contextos terminológicos de: BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) **tipología terminológica** : término inferido.

MANERA EN EL DIBUJO

descripción: el concepto ambivalente de manera (3b) proyectado sobre el componente plástico del dibujo. En líneas generales, el modo como se ejecuta -o ha ejecutado- el dibujo, fundamentalmente desde el punto de vista formal, estético y expresivo, pudiendo aludir también a algún tipo de procedimiento de actuación particular. Dicho modo o manera de realización pictórica queda reflejada en los rasgos estructurales y estilísticos que definen visual y compositivamente la forma de la imagen pictórica, confiriéndole unas determinadas cualidades estéticas por las que se define formal y visualmente. Asimismo, estos modos en el dibujo pueden alcanzar cierta entidad sustantiva como estilos pictóricos generales y distintivos..
explicación: de una forma más explícita y evidente en el discurso de F. Pacheco, las maneras, estilos y modos de realización pictórica muestran su propia especificidad, tanto en lo que respecta a las cualidades estético-expresivas como en lo que concierne al propio modo de tratamiento, según se proyecten sobre la materia del colorido o sobre el dibujo, que constituyen los dos componentes plástico-formales principales de la pintura. No se procede a una codificación, clasificación o sistematización expresa, pero esta distinción entre maneras en el dibujo y maneras en el colorido puede desentrañarse sin demasiada dificultad al hilo del discurso.
En relación con los distintos tipos de maneras en el dibujo, véase el campo subclases. Por lo que respecta al concepto general de manera al que se asocia, consúltese el registro conceptual manera (3) (macroconcepto) y manera (3b). Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito de especialidad, véase la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3b) SM-36.2.2 Modos y maneras según la parte de la pintura
SUBCLASES	BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA FLAMENCA (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementa a : MANERA EN EL COLORIDO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)

	Se proyecta sobre : DEBUXO (9) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.2/f]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA EN EL DIBUJO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véanse los contextos terminológicos de: BUENA MANERA (3) (Pac.) **tipología terminológica** : término inferido.

MANERA FLAMENCA (Pac.)

descripción: estilo pictórico-artístico, asociado fundamentalmente al dibujo, cuyos rasgos estético-formales vendrían determinados por la sequedad y la falta de energía expresiva, dando como resultado una pintura desabrida, de transiciones bruscas, excesivamente trabajada y mortecina. Su valoración es, en consecuencia, negativa, funcionando como una categoría crítica descalificante. Aunque vinculada en un principio al ámbito flamenco, según su propia denominación indica, como tal estilo trasciende esta adscripción estrictamente geoespacial, constituyéndose en un modo pictórico de alcance supranacional, susceptible de aplicarse y de describir cualquier manifestación artística que exprese los rasgos estético-formales por los que se caracteriza. Se define por oposición a la buena manera (3) (Pac.), esto es, la buena manera del dibujo por antonomasia, que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI.

explicación: se correspondería parcialmente con lo que la crítica artística italiana del Renacimiento y Barroco denominó *maniera oltramontana* o *maniera de´Fiamminghi*, es decir, el modo de pintar característico de las escuelas nórdicas, sobre todo flamenca, holandesa y alemana, cuyo difusor fue fundamentalmente Durero (v. Montijano (2002), p. 162). No obstante, la manera flamenca de Pacheco no sólo funciona como "descriptor" de un estilo pictórico-artístico determinado; no se trata sólo una denominación estilística que nombra, identifica y describe un estilo, sino que a este carácter descriptivo y nominativo de la designación nuestro autor le añade de manera consustancial un valor crítico, negativo y descalificante en este caso; la manera flamenca se constituye, pues, conjuntamente, en una categoría crítica.

Efectivamente, como tal concepto ambivalente que es en sí [v. manera (3ba)], la manera flamenca forma parte del conjunto de las categorías estético-formales y estilísticas del sistema teórico-crítico de la pintura, susceptible, pues, de materializarse en la imagen pictórica con determinados rasgos formales y expresivos, reconfigurándose entonces en una de las propiedades o de los atributos que describen, caracterizan y califican dichas imágenes, lo que se expresa lingüísticamente -según el propio Pacheco nos informa- con el adjetivo *flamenco* [v. flamenco (2), en el ámbito semántico-nocional [AB-2.3.2] (sección 3.3)].

En relación con lo anterior, resulta asimismo interesante señalar que como tal categoría estética y estilística, la manera flamenca trasciende su originaria vinculación geoespacial y nacional. En consecuencia, los valores locativos del adjetivo gentilicio, por los que el modo o manera queda asociado a un ámbito geoespacial determinado, acaban superando esta connotación primera, para asumir rasgos estético-formales, críticos y calificativos más generales, susceptibles de ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo. Obsérvese, además, que la definición de este modo se realiza en función, sobre todo, de sus rasgos estético-formales y expresivos, no de su procedencia nacional;

de ahí que, como Pacheco afirma explícitamente en el contexto 1a, cualquier pintura que manifieste dichos valores podrá ser descrita, calificada y clasificada como tal.

En relación con las categorías estético-formales a las que se asocia este modo pictórico [seco (1), crudeza (1a), seco y desagradable, etc.], consúltese el ámbito semántico-nocional [TE-12] en la sección 3.3., donde se estudian de manera específica. Por lo que respecta al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su funcionamiento como categoría clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3ba). Para más información sobre este ámbito semántico-nocional, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MALA MANERA (1a) MANERA (3ba) MANERA EN EL DIBUJO SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : FLANDES Partes setentrionales (Car.) ANDALUCÍA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : FLAMENCO (2) SECO Y DESGRACIADO (Pac.) CRUDEZA (1a) (Pac.) SECO (1) (macro) Concepto priorizado : HERMOSA MANERA (4a) BUENA MANERA (3) (Pac.) Conceptos opuestos : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) BUENA MANERA (3) (Pac.) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE CORREGIO Conceptos relacionados : MANERA DE ALBERTO Y LUCAS MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica Se proyecta sobre : DEBUXO (9) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.3/j] CONNOTACIÓN : negativa y descalificante.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA FLAMENCA [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] Esta excelente parte fue sola en la que menos acertó el admirable Alberto Durero, por no haber visto a Italia [...] Faltó a León Batista Alberto (aunque italiano de nación), y con haber sido ambos tan doctos, por faltarles la belleza de la manera no son sus obras seguidas ni imitadas de los grandes artífices [...]; y, generalmente, siendo esta manera* criada en Flandes, si no abraza y sigue el buen camino de los italianos (como han hecho muchos flamencos), se debe huir y aborrecer. Y por esto cuando una pintura es seca y sin fuerza y brío, decimos que es flamenca; que se huya de aquella manera*, porque tiene poca fuerza y muncha simpleza". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 348. **procedencia**: recurso al léxico general, a los identificadores geoespaciales y a los gentilicios para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales. que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo gentilicio define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto. Las connotaciones originariamente locativas del adjetivo, por las que el modo o manera queda vinculado a un ámbito geoespacial determinado, acaban trascendiendo este valor primero, para asumir connotaciones críticas y calificativas, de carácter, en este caso, negativas y peyorativas, susceptibles de ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa, peyorativa y descalificativa. En relación con la relativización de las connotaciones geoespaciales del adjetivo gentilicio *flamenca*, véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **restricción de uso:** uso terminológico particular del vocabulario estilístico y crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico-científico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.
MODO SECO FLAMENCO [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Faltóle también esta manera italiana a nuestro Maese Pedro Campaña, que con haber estado veinte años en Italia, y sido discípulo de Rafael de Urbino, no pudo desechar el modo seco* flamenco, aunque tan gran debuxador". PAC/Art, cap. 5 (II) p. 348. **nota:** contexto discursivo que ejemplifica la ambivalencia inherente del concepto de manera, que puede constituir un estilo con una cierta entidad sustantiva, identificable por una serie de rasgos estético-formales y expresivos, y al mismo tiempo una cualidad y una categoría crítica de los artífices, que pueden tener o no dicha manera o estilo. **tipo de construcción y estructura:** unidad sintagmática construida mediante composición por disyunción de lexías generales. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva y coordinación adjetival característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que uno o varios adjetivos se

	añaden a una unidad sintagmática o locución terminológica con un valor descriptivo o crítico, que matiza y precisa sus rasgos semánticos. En este caso, es el adjetivo "seco" el que asume un valor descriptivo, precisando las cualidades estético-formales que definen el modo flamenco. Por lo que respecta a la relativización que experimenta los valores connotados de este adjetivo gentilicio en su función atributiva de la noción, véase lo dicho en "manera flamenca [Pac.]". Debido a la escasa ocurrencia, es difícil determinar el grado de lexicalización de esta expresión. Con todo, en el discurso no deja de funcionar como una locución terminológica de significado concreto. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en MANERA FLAMENCA [Pac.]

MANERA GENTIL

descripción: modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera gentil, con la que se describe por ejemplo el estilo de Corregio [v. manera de Corregio] y su tratamiento del color, se relaciona con un tipo de pintura cuyos rasgos estético-expresivos vendrían dados por la hermosura y gracia del colorido, esto es, por una atractiva, agradable y encantadora cualidad visual, deliciosa, de carácter inasible, no asociada a normas y preceptos, y relacionada con la delectación sensorial como modo de recepción.

explicación: aunque en el contexto terminológico 1a trascrito el concepto alude y califica el estilo propio de Corregio, se nos está presentando un tipo de modo pictórico, vinculado fundamentalmente a la categoría estética de la gentileza y por tanto al colorido [v. contexto a)], susceptible de ser atribuido a otras manifestaciones artísticas que presenten cualidades expresivas semejantes.

En relación con las categorías estéticas a las que se asocia, véase hermosura (1b), gracia (1) y gentileza (1a) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3). POr lo que concierne al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su función como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia inherente, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : **a)** "Yo afirmo que la variedad y la abundancia de colores da mucha gracia y gentileza a la pintura [...]" PAC/Art, cap. 10 (II), p. 405. Véanse también los contextos terminológicos.

> **F.O.**: ALBERTI, *De Pictura* (1540). (Traducción libre de Pacheco. El término gentileza es añadido suyo).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA

	CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS MANERA (3bc) MANERA EN EL COLORIDO SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : HERMOSURA (1b) GENTILEZA (1a) GRACIA (1) Concepto equivalente : GENTIL MANIERA (Dol.) Concepto subordinado : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) Define : MANERA DE CORREGIO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.3.4 Dolce M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.2/h] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA GENTIL	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Mas, fue vencido del colorido y de la gentil manera* de Antonio Corregio, hermosísimo maestro; del cual en Parma se ven pinturas de tanta belleza, que parece que no se pueden desear mejores. Es verdad que fue más hermoso coloridor que debuxador". PAC/Art, cap. 9 (II), p.402. **F.O.**: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 199. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas, de carácter evocativo, que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales, no lexicalizada, pero que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Tipo de construcción por determinación atributiva característico del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo, de resonancias evocativas, matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa. **equivalente** : gentil maniera [it.] **indicación de uso:** discurso crítico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
GENTIL MANIERA	**contexto: I a.:** "Ma fue vinto di colorito e di più gentil maniera da Antonio de Correggio, leggiadrissimo maestro [...] E vero che fu più coloritore che disegnatore". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 199.

MANERA GRIEGA (Ces.)

descripción: categoría estilística de carácter histórico y procedencia vasariana con la que Céspedes -citado por Pacheco- alude tanto a la pintura bizantina propiamente dicha, desarrollada desde los tiempos del emperador Constantino, como al estilo bizantinista y orientalizante característico de la pintura italiana medieval, y que precede al inicio de la *rinacista* artística con Cimabue.

explicación: la vinculación de esta manera o estilo con un contexto cronológico concreto amplifica la dimensión semántica de la noción, que, además de categoría estilística, se constituye en una categoría histórica y en una noción historiográfica, tomada directamente de lo que Vasari denomina *maniera greca antica* o *maniera goffa*. No obstante, con esta designación, el teórico italiano no alude sólo al arte bizantino o al bizantinismo de la pintura italiana medieval, sino también a una ciertas cualidades estilísticas de carácter orientalizante y arcaico (v. Montijano (2002), p. 161). Presumiblemente, nuestros autores conocían este uso del término, aunque en sus discursos no aparece utilizado con tal sentido.

Cronológicamente, se asocia a todo el periodo medieval, desde los inicios del Imperio Bizantino [v. tiempo del Emperador Constantino] hasta la época del propio Cimabue [v. tiempo de Cimabue], que de hecho todavía acusa en su pintura ciertos rasgos orientalizantes. Su caracterización estético-expresiva, negativa y peyorativa, que forma parte del conjunto de factores con los que se descalifica a la Edad Media como periodo válido desde el punto de vista artístico [v. tiempo medio], es la tópica, en cuanto ausencia absoluta de naturalidad en la figuración e independencia respecto de la imitación de la naturaleza, opuesta, por tanto, a la nueva concepción pictórica y al nuevo estilo de pintura que traen los tiempos modernos.

Desde el punto de vista terminológico, el adjetivo gentilicio *griego*, que determina la manera como un estilo pictórico dado vinculándolo a un ámbito territorial y nacional concreto -según señala el propio Céspedes en el contexto 1a-, trasciende esa originaria adscripción geoespacial para asumir, en primer lugar, unas connotaciones de índole estético-formal y crítica: la manera griega no funciona únicamente como una categoría de clasificación estilística que permite ubicar las manifestaciones artísticas en un estilo histórico y en un contexto cultural concreto, sino que también constituye -como concepto ambivalente que es en sí [v. manera 3bb]- una de las categorías estético-formales del sistema teórico-crítico de la pintura. Así, las obras pueden pertenecer a la manera griega y tener una manera griega, en la medida en que se adscriben a dicho estilo, cuyos rasgos estético-expresivos materializan, pero también en la medida en que se asemejan a él en sus valores fundamentales y distintivos. Describir, pues, una obra por su manera griega comporta una caracterización estético-formal y expresiva con un valor crítico, que puede devenir de su vinculación al estilo en concreto o no. En segundo lugar, por tanto, la manera también es susceptible de experimentar un proceso de generalización que trasciende tanto el contexto geoespacial como el propio marco cronológico -es decir, la propia categoría estilística histórica-. A esta generalización de la categoría correspondería, por ejemplo, el significado que, según decíamos más arriba, asume la *maniera goffa* en el discurso de Vasari, en cuanto alusión a cierta caracterización orientalizante y arcaica de índole y aplicación más general.

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define esta manera, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] en la sección 3.3, donde se abordan de un modo específico. En relación con la presencia de los periodos histórico-artísticos aludidos en los discursos analizados y su valoración teórico-crítica, consúltense sus registros respectivos en la sección 4.4. Para lo referente al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su funcionamiento como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia como categoría

estético-formal y estilística, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, véanse la subcategoría [SM-36.2.6] y la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : **a)** "Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a su modo, que fue bastante para desterrar del mundo la Buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfección [...]" PAC/Art, cap. 4 (III), p. 478. Véanse también los contextos terminológicos.

> **F.O.**: CÉSPEDES, carta fechada en 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : GRECIA (2) ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : PULIDEZA DE COLORES ARTIFICIO (2c) Concepto equivalente : MANIERA GRECA MODERNA (Vs.) Concepto opuesto de : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Concepto priorizado : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-2.3.12 Vasari M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Periodo de desarrollo : tiempo pre-Cimabue (Ces.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo de Cimabue TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/f] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA GRIEGA	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Dos maneras de pintura he visto de aquellos tiempos [emperador Constantino] y por muchos años después: una que llaman manera griega, quizá por serlo sus primeros maestros; y otra que podemos llamar latina. La griega consistía todo en puro artificio y pulideza de colores, con poca imitación del natural. He visto muchas obras de ella, que hoy están por el suelo, y principalmente por haber renovado las historias que estaban en el pórtico sobre las puertas de S. Pedro in Vaticano [...]" CÉSPEDES, *Discurso de la comparación* (1604), en CALVO SERRALLER (1981), p. 97. **procedencia**: recurso al léxico general y a los gentilicios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo gentilicio define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto. Las connotaciones originariamente locativas del adjetivo, por las que el modo o manera queda vinculada a un ámbito geoespacial determinado -como el propio Céspedes señala en el contexto 1a-, acaban trascendiendo esta connotación primera, para asumir valores estético-formales, críticos y calificativos más generales -de carácter negativo y peyorativo en este caso-, susceptibles de ser aplicados a las manifestaciones artísticas de cualquier procedencia -espacial o cronológica- que expresen los rasgos asociados a dicho estilo y modo. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa, peyorativa y descalificativa. En relación con la relativización de las connotaciones geoespaciales del adjetivo gentilicio *griega*, véase lo dicho en la *explicación* y en el campo *tipo de construcción y estructura*. **equivalente** : maniera goffa, maniera greca moderna [it.] **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

MANERA SUAVE (Pac.)

descripción: la manera suave, directamente relacionada con la suavidad y la unión en cuanto categorías estético-formales, caracteriza un modo de realización pictórica en la que el color se define por su tratamiento fusionado y unido, tanto en lo que concierne al carácter empastado de la propia materia pigmentaria, como en lo que respecta a la integración armónica de los valores tonales, propiciando un equilibrio cromático y una unificación de los planos compositivos, que confieren a la imagen cualidades estéticas relacionadas con lo exquisito, dulce, amable y sensorialmente deleitable.

explicación: aunque el contexto terminológico 1a trascrito resulta algo impreciso en cuanto definición de este tipo de manera, los contextos conceptuales aportados, en los que aparece la categoría de lo suave -o dulce- en función descriptiva y crítica de las imágenes pictóricas, pueden resultar más clarificadores al respecto. En cualquier caso, en relación con esta categoría y sus distintas matizaciones semánticas, véase el ámbito nocional [TE-12] (sección 3.3), donde se estudian específicamente [suavidad (1b) y unión (1)].

Por su parte, este contexto terminológico 1a constituye un claro ejemplo de cómo la manera, en cuanto estilo individual y característico de un artífice, revierte sobre las propias imágenes pictóricas como factor caracterizador, descriptivo y calificativo.

Por lo que concierne al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su función como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia inherente, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "[...] tras desta se seguirán Las de azul, rematando lo más alto con lo más oscuro advirtiendo que todas se han de unir unas con otras, dejándolas con grande suavidad". PAC/Art, cap. 7 (III).

b) "[...] si habiendo muchas figuras hacia el fin fueren oscureciéndose, conviene que el campo tenga la claridad conveniente para desviarse una cosa de otra, suavemente, sin crudeza; imitando en todo los efectos del natural [...]" PAC/Art, cap. 10 (II).

c) "[...] es una manera de dulzura* y asiento de colores, que con grande suavidad* y limpieza se ven en el cuadro de pintura, y partes muy determinadas en las figuras, que de cerca y de lejos deleita, alegra y entretiene [...] PAC/Art, cap. 11 (II). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS MANERA (3bc) MANERA EN EL COLORIDO SM-36.2.4.2 Modos estético-formales y estilísticos. Color
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : SUAVIDAD (1b) UNIÓN (1) HERMOSURA (1b) Concepto subordinado : MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) Conceptos opuestos : PINTURA A BORRÓN (2) PINTURA A BORRÓN (2) CRUDEZA (1b) (Pac.) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) Conceptos relacionados : HERMOSA MANERA (4b) Maneras y estilos asociados : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) PINTURA ACABADA (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Se inscribe en : BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.2/j] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA SUAVE [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] y estando juntas, con mucha atención y dificultad se pudo conocer entre ellas diferencia alguna, porque, cabalmente, contenía la una lo que la otra y era una mesma cosa el debuxo y el colorido, salvo que parecía la del Duque menos antigua, y yo la califiqué por copia de la otra; si bien, juzgué por mejor la copia, cosa que sucede pocas veces; y, si me dieran a escoger, escogiera, sin duda, la del Duque y, así, le supliqué pusiéramos el nombre de Mase Pedro en su tabla, de que él quedó satisfecho; porque era copiada de mano de valiente maestro, que en el colorido tenía más hermosa manera y más suave* que Mase Pedro, y le pongo al buen debuxo mayor gracia. Esta es la cosa más dificultosa de juzgar de cuantas se me han ofrecido en mi vida, donde temblara cualquiera en conocer las pinceladas originales del primer maestro [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas de carácter sinestésico y evocativo que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Tipo de construcción por determinación atributiva característico del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo, de resonancias evocativas, matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica** : término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa, en virtud de las connotaciones sinestésicas del adjetivo. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso metodológico y didáctico; discurso técnico.

MANERA VALIENTE (Pac.)

descripción: estilo o modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera valiente, por la que se confiere valentía a las imágenes pictóricas, se relaciona con un tipo de realización artística en el que los rasgos estético-expresivos vendrían dados fundamentalmente por la capacidad de la imagen para lograr mediante su disposición y, sobre todo, mediante su tratamiento plástico y efecto de lo tridimensional la apariencia de realidad, unido a su vez a una cierta vigorosidad, energía y vitalidad expresiva. En relación con la valentía en cuanto categoría estético-formal, consúltese valentía (1c) y valentía (1b) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] de la sección 3.3.

explicación: aunque el contexto terminológico 1a trascrito puede resultar algo impreciso en cuanto definición de este tipo de manera, sin embargo los contextos conceptuales aportados, en los que aparece la categoría de lo valiente en función descriptiva y crítica de las imágenes pictóricas, resultan clarificadores al respecto. En cualquier caso, en relación con esta categoría y sus distintas matizaciones semánticas, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] en la sección 3.3.

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su función como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia inherente, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "Claro es que el que diese mejor forma a su figura y la hiciese más valiente* y más semejante a lo natural [...]" PAC/Art, cap. 3 (I).

b) "[...] otros, figuras ridículas con sugetos varios y feos para provocar a risa y todas estas cosas, hechas con valentía* y buena manera, entretienen y muestran ingenio en la disposición y en la viveza [..]" PAC/Art, cap. 8 (III).

c) "Cuando las figuras tienen valentía*, dibujo y colorido, y parecen vivas, y son iguales a las demás cosas del natural [...]" PAC/Art, cap. 8 (III).

d) "[...] y entre tantas figuras y posturas diferentes estaban un viejo coronado de yedra, que se sentó a ponerse una calza y, por tener la pierna húmeda, hacía gran fuerza (oyendo el ruido de las caxas y soldados), torciendo la boca y músculos con gran valentía* [...]" PAC/Art, cap. 1 (III). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS MANERA (3bc) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : RELIEVO (1b) VIVEZA (1) VALENTÍA (2) VALENTÍA (1b) Maneras y estilos asociados : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (8) Pintura verosímil y conveniente M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4/r] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MANERA VALIENTE [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Todo este caso se pintó en espacio de doce varas de ancho y ocho de alto, queriendo salir por la puerta principal, cerca de la que va fuera a la mano izquierda, por mano de Tomás de Sanfriano, con valiente manera* y muncho relievo". PAC/Art, cap. 7 (I). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas de carácter evocativo que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos.

	tipo de construcción y estructura: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo, de resonancias evocativas, matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. Debido a la escasa ocurrencia, es difícil determinar el grado de lexicalización de esta expresión. Con todo, en el discurso funciona como una locución terminológica, en la medida en que asume un significado concreto, designando uno de los conceptos específicos del dominio artístico. **tipología terminológica** : término artístico de aplicación general; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa, y de resonancias evocativas y asociativas. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico.

MANIERA DI MICHELAGNOLO (Dol.)

descripción: véase manera de Miguel Ángel (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (Pac.) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/r/ii]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA DI MICHELAGNOLO	**contexto: 1a.:** "Ma d´intorno al disegno, ch´è la seconda parte, dovendo noi considerar l´uomo vestito et ignudo, vi confermo che, quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso e sopra humano, nè fu alcuno che l´avanzasse giamai; ma in una maniera sola, ch´è in fare un corpo nudo musculoso e recercato, con iscorti e movimenti fieri, che dimostrano minutamente ogni difficultà dell´arte. Et ogni parte di detto corpo, e tutte insieme, sono di tanta eccellenza, che ardisco dire che non si possa imaginar, non che far, cosa più eccellente né più perfetta. Ma nella altre maniere è non solo minore di sé stesso, ma di altri ancora; perché egli o non sa o non vuole osservar quelle diversità delle età e de sessi che si son dette si sopra, nelle quali è tanto mirabile Rafaello. E per conchiuderla, che vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte. Ma è da avertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile a ricercata, e Rafaello la piú piacevole e graziosa". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.

MANIERA DI RAFAELLO (Dol.)

descripción: véase manera de Rafael (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MANERA DE RAFAEL (Pac.) Reinterpretación conceptual de : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/u/ii] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA DI RAFAELLO	**contexto: 1a.:** "Ma nello altre maniere è non solo minore di sé stesso, ma di altri ancora; perché egli o non sa o non vuole osservar quelle diversità delle età e dei sessi che si son dette si sopra, nelle quali è tanto miraile Rafaello. E per conchiuderla, chi vede una sola figura di Michelagnolo, le vede tutte. Ma è da avertire che Michelagnolo ha preso del nudo la forma più terribile a ricercata, e Rafaello la più piacevole e graziosa; onde alcuni hanno comparato Michelagnolo a Dante a Rafaello al Petrarca". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 193.

MANIERA GRECA MODERNA (Vs.)

descripción: véase manera griega (Ces.).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MANERA GRIEGA (Ces.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/m] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

maniera greca vecchia (tempo) (Vs.)

descripción: véase tiempo pre-Cimabue.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : tiempo pre-Cimabue (Ces.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/y]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
maniera greca vecchia (tempo) [s.t.]	**contexto: 1a.:** ""Della medesima maniera greca furono, e nei medesimi tempi, le sette badie che il conte Igo marchese di Brandiburgo fece fare in Toscana [...], le quali tutte fabriche e le vestigia di quelle che non sono in piedi, rendono testimonianza che l´architectura si teneva alquanto in piedi, ma imbastardita fortemente e molto diversa dalla buona maniera antica [...] Le sculture e le pittur similmente buone state sotterrate nelle rovine d´Italia, si stettono insino al medesimo tempo rincuiuse o non conosciute dagli uomini ingrossati nelle goffezze del moderno uso de quell´etè, nella quale non si usavano altre sculture nè pitture, che quelle le quali un residuo di vecchi artefici di Grecia facevano, o in imagini de terra e de pietra o dipignendo figure mostruose e coprendo solo i primi lenamenti di colores. Queste artefici, come migliori, essendo soli en queste profesione furono condotti in Italia, dove portarono, iinseme col musaico, la scultura e la pittura in quel modo che la sapevano; e così le insegnarono agli italiani goffe e rozzamente; i quali Italiani poi se ne servirono, come si è detto e como si dirà, insino a un cero tempo [...] E sebbeni gli innanzi a loro avevano veduto residui d´archi, o di colossi, o si statue, o pili, o colonne sotoriate, nell´età che furono dopo i sacchi e le ruine e gl´incendi di Roma, e´non seppano mai valersene o cavarne profitto alcuno, sino al tempo detto di sopra. Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, retornarono ad imitare le antiche con tutta l´industria e ingegno loro [...] Ma tempo è di venir oggimai alla vita di Giovanni Cimabue, il quale, sì come dette principio al nuovo modo di disegnare e di dipignere, così è giuost e conveniete che e´ lo dia ancora alle Vite, nelle quali mi soferzerò di osservare, il più che si possa, l`ordine delle maniere loro, più che del tempo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), pp. 108-109.

MANIERA MODERNA (Vs.)

descripción: véase Buena Manera (5) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS AXIOMÁTICOS DIRECTIVOS (METODOLÓGICOS PRESCRIPTIVOS) CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : BUENA MANERA (5) (Ces.) BUENA MANERA (5) (Pac.) BUENA MANERA (5) (Car.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto)

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/c] CÓDIGO : [SM-36.2.6.1/o] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de calificación.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA MODERNA [Vs.]	**contexto: 1a.:** "[...] Et il medesimo augumento fece in questo tempo la pittura, de la quale l´eccelentissimo Masaccio levó in tutto la maniera di giotto, nelle teste,ne´panni, ne´casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti che egli rinovó, e messo inluce quella maniera moderna, che fu in que´tempi e sino a oggi è da tutti inostri artefici seguitata, e di tempo in tempo [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. II, pp. 87-88.

MANIERA SECCA E CRUDETTA (Vs.)

descripción: véase mala manera (1b) (Car.).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.6.1 Maneras (3bb) según el contexto cronológico. Maneras históricas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MALA MANERA (1b) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6/m]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MANIERA SECCA E CRUDETTA	**contexto: 1a.:** "Fu Alesso diligentissimo nelle cose sue, e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare, si sforzó dñ essere imitatore. Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta, massimamente ne´panni". VASARI, *Le Vite*, pp. 299-300.

MELANCOLÍA (1)

descripción: en el ámbito de la ciencia médica y de la psicología, uno de los humores (v.) que según la doctrina de Hipócrates forman parte de la naturaleza humana; concretamente, el que determina los rasgos fisiológicos y anímicos del temperamento melancólico o saturnino (v.) En el dominio de las artes, constituye el humor que será objeto de teorización y definición en los discursos doctrinales, debido a la vinculación directa y causal que desde Aristóteles se establece con las aptitudes intelectuales, el talento creativo y la naturaleza artística, llegando a considerarse parte inherente de ella. Además de los rasgos fisiológicos propios, el humor melancólico implica, pues, la predisposición natural hacia las actividades intelectuales y artísticas, la posesión innata de unas excepcionales dotes para su desarrollo, y un carácter en el que destaca la tendencia a la sensibilidad, la tristeza, el aislamiento y la excentricidad.

explicación: por lo que respecta a la significación que adquiere la melancolía en el dominio artístico, su vinculación con el temperamento saturnino (v.) y la personalidad de los artistas, la devaluación y relativización que experimenta posteriormente y el alcance concreto que adquiere en los discursos analizados, consúltese el registro conceptual melancolía (2), donde se aborda expresamente esta cuestión.

Por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2). Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ARISTOTÉLICOS CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas HUMOR
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : NATURAL DE PINTORES NATURAL (2) Atributos y propiedades vinculadas : MELANCÓLICO (1) Humor de : TEMPERAMENTO SATURNINO PINTOR SATURNINO Influye en : TALENTO (1) Inherente a : MELANCOLÍA (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) M-2.1.3.1.1.1 Marco aristotélico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.1.3.3 Marco de la Medicina TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/n.m] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MELANCOLÍA (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Sin embargo digo, que los accidentes mudan y alteran aquel mismo color, según la pasión, y emoción interior, o movimiento exterior, encendiéndose, o perdiendo el color, ya blanquecino y ya verdinegro, según la calidad de la causa, y del humor, inquietado por ella; cólera, flema, sangre, o melancolía*" CAR/Dia, p. 160. **1b.:** "Y porque entremos con alguna autoridad, sea la de Plinio, lib. 7 que dice, que el hombre bien acondicionado de humores, y mui sano, ha de tener ocho pesos de sangre, cuatro de flema, dos de cólera, y una de melancolía*". CAR/Dia, p. 397. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: vocabulario médico y vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término médico y psico-filosófico; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos**: melancolía (2): uno de los rasgos que, tomado de la teoría griega de los humores, configuran por antonomasia y tópicamente desde la reflexión neoplatónica del siglo XVI la personalidad y el temperamento psicológico de los artistas, y especialmente del artista genial dotado de un sobresaliente talento creativo; melancolía (3): motivo figurativo, codificado iconográficamente, que representa el temperamento de la melancolía en virtud de sus rasgos anímicos y psicológicos asociados; melancolía (4): categoría de calificación calificativo-crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquellas obras que reflejan los rasgos asociados al temperamento y humor melancólico; melancolía (5) (tener): o melancólico (1), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen un humor melancólico; melancolía (6) (tener): o melancólico (2): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos caracterizados por su estado anímico melancólico. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

MELANCOLÍA (2)

descripción: en el ámbito de la ciencia médica y de la filosofía psicológica, disposición connatural de índole psico-espiritual o estado anímico que se encuentra determinado por el predominio del humor melancólico [melancolía (1)] y que constituye el rasgo definitorio del temperamento saturnino (v.). Aplicado al ámbito de la pintura y de las artes en general, uno de los rasgos que, tomado de la teoría griega de los humores, configuran por antonomasia y tópicamente desde la reflexión neoplatónica del siglo XVI la personalidad y el temperamento psicológico de los artistas, y especialmente del artista genial dotado de un sobresaliente talento creativo. En el contexto del siglo XVII, sin embargo, la melancolía y el temperamento melancólico aparecen revestidos de rasgos negativos que desvirtúan su valoración originaria, asociándose, más bien, a un estado de desequilibrio anímico y emocional de connotaciones peyorativas.

explicación: como se puede verificar en los contextos 1a, 1b o 1d, nuestros autores recogen lo que ya se ha convertido en tópico de la imagen social del artista: la melancolía, en cuanto estado anímico característico de la condición artística.

Sin embargo, en estos contextos, la melancolía es ya ajena a la estimación de la que fue objeto durante el siglo XVI al vincularse causalmente al talento creativo, excepcional e innato [v. talento (1)]. Se tenía entonces la convicción, al calor de la doctrina aristotélica, de que el humor melancólico implicaba una predisposición natural hacia las actividades intelectuales y artísticas, la posesión innata de unas excepcionales dotes para su desarrollo y un carácter en el que destacaba, entre otros rasgos, el de la sensibilidad. En consecuencia, la melancolía se convirtió en el atributo inherente y consustancial, por antonomasia, de la personalidad artística, y esta imagen tópica es la que recogen nuestros autores,

aunque ya claramente devaluada y deteriorada. Lo que, por el contrario, sobresale en estos discursos son las connotaciones negativas y peyorativas que llevan a un juicio descalificante del artista: los rasgos, asociados también al temperamento melancólico, de excentricidad, aislamiento y tristeza son los que prevalecen, y ya no se juzgan como adecuados para el ejercicio creativo, sino que se consideran propios de un estado emocionalmente desequilibrado [v. contextos 1b y 1d]. Nos encontramos, por tanto, con una clara manifestación de la tendencia antimelancólica que por contraposición a la centuria anterior se difundió a lo largo del siglo XVII (v. Wittkower (1963), p. 106). En este sentido, véase, por ejemplo, cómo en el contexto b), se recoge la opinión de Plinio, que recomienda una menor proporción del humor melancólico para el hombre bien dotado.

En cuanto a las posibles causas de la melancolía, también se retoma la creencia igualmente tópica que asociaba el ejercicio imitativo, con su componente de introspección y reflexión especulativa, al estado de aislamiento y enajenación anímica característica del carácter melancólico [v. contexto 1b]

Por lo que respecta a su vinculación con el temperamento saturnino (v.) y, a su vez, a la identificación de éste con la condición artística, en el contexto a) se advierte cómo esta identificación se encuentra ya absolutamente relativizada. El temperamento del artista es vario y diverso: colérico, flemático, melancólico o de cualquier otra índole o condición.

Asimismo, podemos destacar el uso más objetivo y científico-técnico que se hace del término cuando se utiliza para designar el concepto médico del humor -uno de los fluidos propios de la naturaleza humana- [v. melancolía (1)], y el más peyorativo cuando se utiliza para designar este estado anímico asociado tópicamente a la condición del artista.

Para las cuestiones relativas la reflexión que lleva a cabo la teoría acerca de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2), donde se aborda expresamente y con detalle esta cuestión. Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales : **a)** "Causará las más veces estas diferencias la variedad de los sugetos que hay entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza (y la pintura es parto del entendimiento que concibió de los sentidos, y afectos del cuerpo, potencia instrumental de aquel sugeto) se imita cuanto puede, solicitado de afectos del natural, o composición suya: y así verás, que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, religión, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancólicas, si es Saturnino, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido. Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto [...]" CAR/Dia, p. 274.

b)"Y porque entremos con alguna autoridad, sea la de Plinio, lib. 7 que dice, que el hombre bien acondicionado de humores, y muy sano, ha de tener ocho pesos de sangre, cuatro de flema, dos de cólera, y una de melancolía". CAR/Dia, p. 397. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : NATURAL DE PINTORES Atributos y propiedades vinculadas : MELANCÓLICO (2) Concepto equivalente : MALINCOLIA (Ripa)

	Conceptos inherentes : MELANCOLÍA (1) Efecto de : IMITAR (3b) Influye en : TEMPERAMENTO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-1.6 Concepciones en torno al sujeto-creador (pintor-artífice-artista) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.1.3.3 Marco de la Medicina Poseída por : PINTOR SATURNINO Rasgo anímico-psicológico de : TEMPERAMENTO SATURNINO TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/x] CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa. NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MELANCOLÍA [2]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] culpa es de la mayor parte de los que tratan de ella, que la tienen reducida sólo a la mayor ganancia, sin aspirar al glorioso fin que ella promete. Antes éstos se entretienen en su ociosidad, burlando de los estudios de los que le son verdaderamente enamorados, teniéndolos por hombres impertinentes y por gente que vive en miserable melancolía*". PAC/Art, Introducción, pp. 66-67. **1b.:** "Últimamente, para remate deste capítulo, a esta ilustre y generosa arte que (en beneficio común) pintó todas las cosas tantas veces, la pintaremos una con la pluma, como ingeniosamente la describe un curioso de Italia [...] Tiene cabellos negros, crespos y sueltos, por los continuos revueltos y vagos pensamientos de la imitación de l'arte de la naturaleza y de la imaginación, en todos los efectos visibles, causa eficaz de muncha melancolía*, que engendra adustión, como dirán los médicos [...]" PAC/Art, cap. 5 (I), pp. 141-142. **F.O.:** RIPA, *Iconologia* (1593), fol. 429. **1c.:** "Mas, cuándo demás del perfecto debuxo junta el color semejante, entonces da la última forma a la figura, y hace que cada cual que la ve discierna más fácilmente de qué hombre es, y diga que es del Emperador Carlos V, o de Filipo su hijo, que es de hombre melancólico* o flemático, de sanguíneo o colérico, que ama o que teme [...]" PAC/Art, cap. 1 (I). **1d.:** "Las acciones y afectos por accidentes son los que se siguen. La melancolía*, pensativos, y llenos de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baja, el codo sobre la rodilla, la mano debajo de la quijada, echado debajo de cualquier árbol, o entre piedras, o caverna, el color pálido y amarillo". CAR/Dia, p. 401. **1e.:** "Buen rato ha, que el deseo de verte, y proseguir en nuestra materia, en que tanto intereso, no me dejó sosegar, y al son de aquel pico sonoro y meloso volvía a leer los versos que anoche me diste, con que podías excusar el dibujo según forman, hablan y pintan a los sentidos, y con no menos dulzura, que el canto que escuchas; y la doctrina es sabia como su Autor, y muy digna de que reparen en ella los que con el trabajo y el estudio se hallan en levantado puesto: y no hagan caso de las sabandijas, que imprudentemente pretenden trepar al mismo puesto por la escala de sus alabanzas proprias. Maes.-Dejemos esto, que parece melancolía*, y comencemos nuestro discurso antes que sea mas tarde. [...] CAR/Dia, p. 149. **categoría gramatical:** nombre

	género: femenino **procedencia**: vocabulario médico y vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término médico y psico-filosófico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener melancolía"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con su naturaleza y carácter). **connotación**: negativa. Se observa un uso más peyorativo del término en el contexto 1a, que contrasta con el empleo más objetivo y casi cientifista del contexto 1b, aunque en ambos casos la connotación es negativa. **otros usos terminológicos**: melancolía (1): en el ámbito de la ciencia médica y de la psicología, uno de los "humores" (v.) que según la doctrina de Hipócrates forman parte de la naturaleza humana y que determina los rasgos fisiológicos y anímicos del "temperamento melancólico o saturnino" (v.) En el dominio de las artes, constituye concretamente el humor que será objeto de teorización y definición en los discursos doctrinales, debido a la vinculación directa y causal que desde Aristóteles se establece con las aptitudes intelectuales, el talento creativo y la naturaleza artística, llegando a considerarse parte inherente de ella; melancolía (3): motivo figurativo, codificado iconográficamente, que representa el temperamento de la melancolía en virtud de sus rasgos anímicos y psicológicos asociados; melancolía (4): categoría de calificación calificativo-crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquellas obras que reflejan los rasgos asociados al temperamento y humor melancólico; melancolía (5) (tener): o melancólico (1), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen un humor melancólico; melancolía (6) (tener): o melancólico (2): propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos caracterizados por su estado anímico melancólico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
malincolia	**contexto: I a.:** "I capelli della testa si fanno neri, e grossi, perche stando il buon Pittore in pensieri continui dell´imitatione della natural, e dell´arte, in quanto dà prospettiva, et è oggetto dell´occhio, e per questo bisognandoli quasi continuamente haver per la fansai tutti gli effetti visibili della natura, viene per tal cagione a prendere molta cura, e malinconia*, che genera poi adustione, come dicono i medici [...]" RIPA, *Iconologia* (1593), fol. 429.

MODO ACABADO

descripción: en general, modo pictórico consistente en un tipo de ejecución que logra representar con nitidez y claridad cada una de las partes y motivos figurativos que constituyen la imagen pictórica. Sus rasgos estético-formales y expresivos vendrían dados, fundamentalmente, por los contornos perfilados, determinados y distintos, aunque sin transiciones bruscas; y por un colorido suavemente unido, tanto desde el punto de vista de la materia pigmentaria como en lo concerniente a los valores tonales, eliminando cualquier tipo de contraste excesivo y unificando, al mismo tiempo, la superficie pictórica, que adquiere así una calidad tersa, lisa y pulida. Asimismo, el modo acabado se relaciona con un tipo de ejecución que se recrea en el cuidado y esmero con el que se trabaja cada una de las partes de la obra pictórica. No obstante, existen distintos grados y manifestaciones de este modo acabado, variando la intensidad y naturaleza de su detallismo, y también la propia cualidad expresiva de sus valores estéticos.

explicación: tanto Carducho como Pacheco coinciden en esta caracterización del modo acabado, de ahí que sus interpretaciones respectivas puedan ser consideradas equivalentes. Incluso, el marco de teorización es el mismo: oposición a la pintura a borrón en cuanto modo o técnica de acabado [v. pintura a borrón (2)] y distinción teórica respecto de la pintura, también denominada a borrón, que nuestros autores definen como una forma de actuación pictórica que subvierte los principios de la Buena Manera legítima y verdadera [v. pintura a borrón (1) (macroconcepto)]. Tan sólo en el discurso Carducho se advierte, quizá, un sentido más crítico respecto de la pintura detallista hasta la menudencia [v. pintura de uñas y dientes] y respecto de ese tipo de acabado excesivamente unido, liso y terso, que genera una impresión lamida y afectada [v. contexto 4a].

Por lo que concierne a su valoración general, se prioriza sobre el tipo de acabado a borrón, lo cual en Pacheco queda claramente expresado. Carducho, con todo, no puede dejar de reconocer la maestría, dominio técnico y seguridad que implica esta manera de ejecutar el acabado, en la que también destaca su fuerza y vigorosidad expresiva [v. contextos c), e) y 4a].

A su vez, esta evaluación como modo priorizado se encuentra en consonancia con la posición que ocupa el dibujo en el sistema doctrinal de nuestros autores: categoría artística fundamental e inalienable, que manifiesta su dominio en el perfilado de los contornos; y también con la consideración de la suavidad, la dulzura y la unión como las categorías esenciales que conforman el buen modo de colorido por excelencia [v. buena manera de colorido (Pac.)]. Desde este punto de vista, pues, el modo acabado se constituye en la manifestación ideal de la buena manera de pintura. Asimismo, también se relaciona con el valor prioritario que adquieren el naturalismo y el ilusionismo visual en cuanto cualidades estéticas del sistema teórico-crítico de la pintura durante el periodo que analizamos. [v. contexto 2a].

Por lo que comporta a su valoración particular en el discurso del *Arte de la Pintura*, aunque en su relación con el tipo de acabado a borrón, Pacheco otorga su preferencia a este modo más determinado y perfilado, sin embargo, su opción estético-formal no se circunscribe únicamente a este estilo, sino que es más amplia [v. contexto 2a]. Así, afirma que la pintura debe ser, por una parte, acabada, para que se distinga y se reconozca cuando se contemple de cerca, lo que le permite, además, mantener con mayor intensidad y correspondencia objetiva la semejanza con el modelo real; por otra parte, también debe ser "relevada", esto es, debe poseer una cualidad volumétrica y tridimensional, para que también de lejos parezca semejante y produzca la ilusión (apariencia) de realidad.

De esta opción estética, se desprenden dos aspectos: por un lado, la armonización entre una pintura más visual y otra más táctil, destinada en mayor medida al juicio del entendimiento;. por otro, la armonización entre el tipo de imitación selectiva, idealista y correctora, y la imitación en cuanto semejanza y apariencia de realidad, llegando en esa apariencia al extremo del engaño visual.

Por lo que respecta a los distintos tipos de pintura acabada que se pueden inferir de los discursos analizados, hemos distinguido los siguientes. **1.**El modo de los antiguos: en concreto, la pintura practicada por los pintores de la antigüedad griega, deducido a través de los textos y leyendas míticas que hablan sobre este tipo de pintura, en las que aparece caracterizada y definida por la imitación ilusionística, que Pacheco asocia e identifica con el modo acabado y determinado [v. contextos b) y 1a]. Así, mediante esta identificación, Pacheco legitima con el ejemplo de la Antigüedad clásica -modelo cultural y fuente de autoridad por excelencia [v. Antigüedad (1b)]- la prioridad de este modo pictórico respecto de la pintura de borrones.

2. La pintura detallista hasta la menudencia, casi hiperrealista, característica sobre todo del mundo nórdico, aunque no exclusivamente [v. contextos a), b) y d)]. Aquí, sin embargo, los juicios son distintos por parte de cada autor, y ambivalentes. Pacheco, por ejemplo, valora este tipo de pintura por la dificultad y la pericia técnica que entraña, y, asimismo, por la semejanza visual y la apariencia de realidad que proporciona, pero reconoce que la grandeza estética de lo artístico no se reduce a esta habilidad y destreza, por muy atrayente que al espectador le pueda parecer, sino que son necesarios valores estético-expresivos de orden mayor, como la valentía y la grandeza de arte. [v. contexto a)]. El juicio de Carducho tampoco es excesivamente positivo al respecto, por el contrario, observamos un cierto matiz irónico y peyorativo cuando se refiere a este tipo de pintura que se entretiene en menudencias, buscando reflejar lo imposible. Parece aludir a una especie de tergiversación o malinterpretación de la pintura acabada y de la propia imitación pictórica, que lleva a reproducir con exactitud utópica todos y cada uno de los detalles que conforman la realidad natural, tal cual éstos son y se manifiestan [v. contexto c)]. También F. Martínez (*Diccionario* (1788), p. 3] identifica lo acabado, fundamentalmente, con este preciosismo y regusto por los detalles bien trabajados característica de la pintura flamenca.

3. La pintura acabada y dulcemente colorida, se trata de la pintura acabada por antonomasia, ya que prácticamente es la que se identifica con esta categoría estilística. Es la que Pacheco atribuye a la mayoría de los grandes maestros italianos, constituyéndose, por tanto, en la mejor expresión, a juicio de nuestro autor, de la Buena Manera pictórica.

4. Y finalmente, la pintura lamida, caracterizada por el excesivo acabado y regusto en la lisura, tersura y pulimento de la superficie, por la que la imagen pictórica adquiere un carácter afectado, carente de naturalidad y fuerza expresiva [v. contexto 4a].

Finalmente, quizá pueda resultar interesante constatar la distinta designación empleada por Pacheco y Carducho cuando se refieren a este tipo de pintura, lo que manifiesta asimismo sus propias tendencias ideológicas: así, mientras que Pacheco alude a la dulzura colorística como rasgo estético esencial de este tipo de pintura [*pintura acabada y dulcemente colorida*, v. contexto 3a], Carducho utiliza la expresión *acabada y perfilada* [v. contexto 4a], claramente metonímica, en la que se obvia cualquier tipo de referencia al color.

Por lo que respecta a las categorías estético-formales con las que se asocia este tipo de modo pictórico, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3), en el que se abordan de manera específica. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su función como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia conceptual inherente, consúltense los registros manera (3b) y manera (3bb).Para más información acerca de este ámbito en general, véanse la subcategoría [SM-36.2.7] y la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "[...] de que haré mención a otros propósitos, ahora por el acabado, es un cuadro que pintó en Roma Cipión Gaetano el año de 1581 [...] Donde, maravillosamente, ejecutó el pintor la semejanza del rostro del Hijo y de la Madre [...] Vese el acabado de la barba del Salvador con tanta paciencia que en su sutileza de pelo sobra a las pinturas de Alberto Durero. Pues las manos del Señor, con que abraza la cruz, son de hombre vivo; parecen en ellas las varias tintas que hace la carne natural, y la distinción del color de ella y de las uñas con tanto primor que no puede ser más. Es pintura de dientes y uñas porque se defiende con la dificultad de su acabado, que es tal, que el madero de la cruz, teniendo la mano sobre él y tocando el lienzo, todavía está un hombre dudoso si es natural o pintado [...] Pero no se ha de inferir de lo dicho que antepongo a Cipión a los valientes hombres traídos en este discurso, y en muchas partes desta obra, porque hablo de un particular o dos y no de lo general de la pintura; en el cual pudo muy bien aventajarse, siendo inferior en valentía y grandeza de arte a los demás". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 418.

b)"Y no parecerán exageraciones las particularidades y menudencias del acabado deste cuadro a quien hubiere visto lo que refiere Plinio del famoso Apeles, que excede todo encarecimiento. `Pintaba (dice) los rostros de los hombres tan puntualmente, tan acabados que, Apión Gramático escribe que uno de los que dicen las cosas venideras por las rayas de la frente, llamados Metoposcopos, viendo las imágenes de algunos pintadas de su mano, dijo por ellas los años de la pasada vida o de la futura muerte de sus originales´. Por donde se manifiesta ser la pintura acabadísima. Y no es mucho pintar las rayas del rostro, pues ha habido quien pintase el sutilísimo vello del cuerpo humano, y hasta los poros de la mesma carne". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 419.

c) "[...] tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia [...] y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción, y alabará el haber grangeado mucho tiempo (que se puede emplear en cosa de sustancia lo que pudo ser impertinente, como algunos lo son, en gastar muchísimo en las cosas que no importan nada, si bien proprias y verdaderas) [...] y todo esto tiene infaliblemente cualquiera cuerpo redondo, mas no por eso, porque un cabello sea redondo será fuerza imitar todas las cosas que tiene de luces, sombras, reflejos, y medias tintas: porque si bien es verdad que la comprende, son tan mínimas que son incomprehensibles al sentido; y así será prudencia el disimular esta imitación por impertinente, como lo será el que quisiese ser tan escrupuloso, que se pusiese a hacer cada pelo de por sí, y en cada pelo las luces, sombras, y reflejos, y medias tintas, pudiéndolo conseguir con una masa bien formada del todo, por mayor, manchando con acordadas sombras y luces las madejas, o matas, según el sugeto, haciendo algunos cabellos sueltos significados con una línea muy sutil, que todo junto hace el mismo efecto, y declara lo mismo, que el otro declarara con toda aquella cansable, y casi imposible operación". CAR/Dia, p. 267.

d) "[...] porque de las obras que yo he visto, unas son obscuras, y otras claras y dulces, unas tan acabadas y perfiladas, y hechas con tanto cuidado, que no perdonaron el sutil cabello, ni pestaña, ni arruga alguna, hasta los simulacros de las niñas de los ojos, y otras cosas aun más menudas y delicadas: otras hechas tan por mayor, con tanto abreviar, que apenas de cerca se conocen las facciones, cuanto más se distingan las arrugas, pelos, y simulacros, y tan opuestas a las otras, que parece imposible ser ambas buenas [...]" CAR/Dia, p. 260.

e) "[...] y esta pintura hecha por este modo, el indocto en el Arte, y poco experimentado, le parecerá los perfiles, y proporciones llenos de sobreguesos, y desconcertados músculos, y el colorido lleno de borrones, y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte: y así reparando en estas pinturas, y en sus efectos, quien no conocerá, que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen [...] Y aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores, aunque con ferocidad y gallardía, no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia, y lo mismo del carmín, bermellón, ocre, y las demás colores, conociendo lo que habían de perder con la distancia en razón de cantidad, y en razón de calidad, y por eso no espantará cuando sepa estas causas el que viere pinturas hechas con este modo, y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción [...]" CAR/Dia, pp. 266-267.

f) "[...] que la segunda manera en que se llama acabada* una pintura (a que desobligamos a los que se desobligan, por su inclinación y opinión, como guarden la primera) es una manera de dulzura y asiento de colores, que con grande suavidad y limpieza se ven en el cuadro de pintura, y partes muy determinadas en las figuras, que de cerca y de lejos deleita, alegra y entretiene; cosa en que los flamencos han sido excelentes. De este acabado al primero hay esta diferencia: que éste abraza al otro, porque de éste se pasa al otro fácilmente, pero, quien por el otro comienza, dificultosamente, se reduce a la suavidad y blandura deste. Y así, da buenas esperanzas quien en sus principios acaba mucho las pinturas, de ser gran pintor, y de dar, si quieres después, en pintar menos acabado". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 417. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-37.3.2 Técnicas y modos de ejecución (factura y pincelada)
SUBCLASES	MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) PINTURA ACABADA (1b) pintura de cosas menudas y delicadas (Car.) pintura de uñas y dientes (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA FLANDES Categorías y propiedades estético-formales asociadas : SUAVIDAD (1a) LIMPIEZA DE COLORES (Pac.) DETERMINADO (lo) (1) SUAVIDAD (1b) UNIÓN (1) LISURA DE COLORES (Car.) DILIGENCIA Y CUIDADO ACABADO PERFILADO (LO) (1) Concepto subordinado : PINTURA A BORRÓN (2) MANERA DE DOMINICO GRECO MODO DEL BASÁN Conceptos opuestos : MANERA DE DOMINICO GRECO

	MANERA DE TICIANO PINTURA A BORRÓN (2) MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) Conceptos vinculados : ENGAÑO (visual) (1) Maneras y estilos asociados : MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MANERA DE CORREGIO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-2.4.2 España M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-2.2.1.2.6 Dialéctica (5) Naturalismo vs esteticismo Periodo de desarrollo : ANTIGÜEDAD (1b) NUESTRA EDAD Se inscribe en : BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) DEBUXO (9) EJECUCIÓN TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-37.3.2/q] CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c] CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matices.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO ACABADO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] El modo de pintar de Apeles, Protógenes, Parrasio, Zeuxis y los demás era acabado* como lo es el natural, pues los engaños que de la vista de sus obras sucedieron fueron de cerca y no de lejos; y que no eran sus pinturas a borrones ni confusas; porque claro es que para engañar los pájaros y obligarles a picar las uvas, si de muy cerca no lo parecieran, fuera disparate hacernos creer cosa semejante [...] Lo cual era imposible si no estuviera muy determinado y dulcemente colorido". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 413. **1b.:** "Y aunque digo que este segundo modo [acabado] abraza la perfección del otro, entiéndese en los grandes maestros; que muchos hay y ha habido que han pintado dulcemente, y para muy cerca, a quien falta lo mejor de l´arte y el estudio del debuxo [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 418. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas y expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los distintos modos o estilos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas**: suele coocurrir con los términos "perfilado", "determinado" y "dulcemente colorido". **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo, con un

	valor descriptivo y crítico este caso, define y precisa el concepto al que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular, al mismo tiempo que lo califica cualitativa y críticamente desde el punto de vista formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **restricción temporal:** en relación con la definición que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788, p. 3) de la pintura acabada, véase lo dicho en la *explicación*. **indicación de uso:** discurso teórico, discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
pintura para de cerca (1) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] de manera que la pintura hecha para de cerca*, porque sus partes sufren mayor prueba, es aquí más alabada del poeta, y comparada a la buena poesía con mucha razón; pero no le ha de faltar la fuerza y relieve ni la consideración del sitio para donde es, que con esto será buena para ambas partes. Esto es cuanto al colorido y modo de pintar [...] Finalmente, porque concluyamos con la sentencia general del filósofo, que no tiene réplica, traída a nuestro propósito: Ars imitatur naturam. El arte imita a la naturaleza. Sea la pintura semejante a lo natural, acabadísima de cerca y de lejos relevada, y que se salga del cuadro: y lejos y cerca parezca viva, y que se mueve. Porque si una pintura engaña de lejos, y otra de lejos y cerca será ésta mejor que la otra, pues le lleva aquella parte tan principal de ventaja [...] Que es decir en una palabra: la mejor pintura y más digna de alabanza y estima, es la que no lo parece, porque dejando de ser pintura es viva". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 420. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: locución no lexicalizada. En el discurso, posee un claro valor terminológico al asumir un significado concreto y específico, funcionando, en cuanto paráfrasis explicativa, como sinónimo del término "modo acabado" o "pintura acabada". **tipología terminológica**: léxico general en función terminológica (término no específico). Quizá pudiera estar relacionado con un nivel de discurso más divulgativo. **otros usos terminológicos**: pintura para de cerca (2) [Car.]: procedimiento pictórico cuyo objetivo consiste en conformar la pintura en función de la distancia a la que va a ser contemplada. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
PINTURA ACABADA Y DULCEMENTE COLORIDA [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "Que tenga más relieve que la pintura acabada y dulcemente colorida*, no hay causa con que se pueda probar (como hemos visto); porque, el que labra puede dar a su pintura toda la fuerza que quisiere, como se ve en las pinturas de Leonardo de Vinci, de Rafael de Urbino, que son acabadísimas, y en las de nuestro Mase Pedro Campaña, discípulo del mismo Rafael, que no sólo de lejos, pero de cerca, nos sucede pensar que es relieve siendo pintura [...]" PAC/Art, cap.11 (II), p. 417. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas y expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los distintos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción de lexías generales que dan lugar a una expresión

	terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo de realización pictórica particular, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **connotación**: positiva y calificativa; con valores sinestésicos. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en MODO ACABADO.
PINTURA PERFILADA [mtn.] [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 4a.:** "[Pintura perfilada*]. [Pintura de borrón] Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se haze con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo executar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada construida mediante composición por disyunción de lexías generales, que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el adjetivo define y precisa el concepto que determina, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, al mismo tiempo que lo califica cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. En este caso, se trata de un término claramente metonímico, ya que el adjetivo "perfilado" sólo hace referencia a uno de los rasgos estético-formales que definen este tipo de pintura, lo cual adquiere mayor relevancia si tenemos en cuenta que éste es el término que Carducho codifica (anotado al margen) para designar este modo pictórico. En relación con su probable significación en el contexto de la ideología estética de Carducho, véase lo dicho en la *explicación*. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: término codificado específica y explícitamente por Carducho.

	indicación de uso: discurso teórico; discurso crítico; discurso metodológico y didáctico. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase MODO ACABADO.
PINTURA ACABADA (1a)	**comentario:** véase PINTURA ACABADA Y DULCEMENTE COLORIDA y el contexto conceptual f). Por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en MODO ACABADO

MODO ALEGRE (Pac.)

descripción: estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. El modo alegre -o alegrísimo- pertenece al conjunto de modos o maneras que tienen una presencia puntual y mínima a lo largo de los discursos, resultando difícil delimitar su auténtico alcance semántico, debido a la vaguedad e imprecisión de su referencia. Por el contexto en el que aparece, el modo alegre podría funcionar como caracterización de un tipo de pintura de valores lúdicos y desenfadados, festiva, variada y entretenida, unido a una contemplación agradable, amena y grata. Es decir, una cualidad global y general de la obra. Sin embargo, el concepto estético-formal y expresivo de lo alegre, que sí tiene una amplia presencia en el *Arte...* -Carducho, como siempre, es más parco en su vocabulario crítico y las ocurrencias son pocas y significativamente pobre-, es de naturaleza algo distinta. Lo alegre es esencialmente una cualidad del colorido, muy vinculada a las características de la materia pigmentaria y al tratamiento técnico que lleva aparejado, y que cromáticamente se manifiesta en la viveza y brillantez de sus valores tonales, propiciando una contemplación agradable, deleitosa, y una hermosura de naturaleza sensorial. Teniendo, pues, en cuenta la significación que asume lo alegre en cuanto categoría estética y expresiva en el discurso de F. Pacheco, el modo alegre también podría aludir a este tipo de pintura de vivaz y brillante colorido. En relación con esta categoría de lo alegre, véase alegría de colorido y (lo) alegre (1b) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] de la sección 3.3.

explicación: en relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su funcionamiento como categoría de clasificación estilística, atributivo-descriptiva y crítica, y su ambivalencia inherente, consúltense los registros conceptuales manera (3) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS MANERA (3bc) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : alegría de colorido (s.t.) alegre (lo) (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico

	M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4/t] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO ALEGRE [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "No se olvidó deste género la venerable antigüedad, pues Ludio fue el primero que halló, con alegrísimo modo*, el pintar villas, pórticos y lugares ornados de árboles y jardines, selvas y collados, pesquerías, ríos, aguas, batallas y todo lo que se podía desear deste género en que se vían varias formas de los que navegaban, o caminaban, por mar y tierra, sobre naves, carros y caballos; quien pescaba, cazaba o vendimiaba, y otras muchas cosas; si bien para que los pintores aspiren a cosas más altos, concluye Plinio con estas graves palabras". PAC/Art, cap. 7 (III). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas de carácter evocativo que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo, de resonancias evocativas, matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso concreto, y debido a la escasa ocurrencia, es difícil precisar su grado de lexicalización. Con todo, en el discurso funcionar como una locución terminológica, en la medida en que asume un significado concreto, designando uno de los conceptos específicos del dominio artístico. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y calificativa, con resonancias evocativas y asociativas. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso de este sintagma con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico.

MODO BUSCADO

descripción: estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. El modo o estilo buscado caracteriza específicamente el tipo de figura desnuda elaborada por Miguel Ángel en lo que ésta tiene de disposición escorzada, casi retorcida; afectada, difícil y complicada, acompañada de movimientos enérgicos y violentos, lo cual, unido al énfasis plástico de sus volúmenes -centrado fundamentalmente en la musculatura-, contribuye a esa vigorosidad y potencia expresiva que define y distingue el estilo miguelangelesco, así como al efecto temible y sobrecogedor de sus formas inmensas y grandiosas, imponentes, formidables y estremecedoras. Podemos decir, pues, que el modo buscado constituye uno de los factores que participan en la construcción de la imagen de lo terrible. Se define por oposición a las formas amables, elegantes y delicadas de Rafael.

explicación: resulta interesante observar cómo, aún sin dejar de reconocer las cualidades inherentes a este modo de tratar la figura humana, el criterio valorativo de Pacheco se relativiza, influido por la teoría crítica del marco veneciano en general, pero sobre todo por Dolce -cuyas opiniones transcribe literalmente-, que aplica los principios del decoro en su revisión y cuestionamiento de este modo miguelangelesco. Un cuestionamiento que ni siquiera se vislumbra en Carducho [v. contexto a)], como siempre más rigurosamente sujeto a los criterios evaluativos de Vasari. Sobre esta cuestión, pueden consultarse también los registros conceptuales manera de Rafael (macroconcepto) y manera de Miguel Ángel (macroconcepto). En relación con la presencia de la categoría de lo terrible en los discursos españoles, véase terrible (1b) y terrible (1b) (Pac.) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3).

Por su parte, al constituir una de las manifestaciones particulares de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3bc) (v.), asume su misma ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterización estético-formal y expresiva que es en sí, se integra en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptibles de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos [v. el ámbito [AB-2.3] (sección 3.3)], tal y como nos muestra el contexto conceptual b), donde el término buscado está empleado como atributo o propiedad descriptiva y crítica de las formas figurativas. Así pues, en la medida en que entraña conjuntamente un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funciona como concepto crítico de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y por cuanto permite agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, puede ser considerada, además, una categoría clasificatoria (categorías de clasificación estilística).

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito semántico-nocional, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales: **a)** "[...] y si se hacen fuertes, y relevados, y sobresalientes, y bien demostrados, con ángulos los músculos, y huesos, representará más fortaleza y robustidad varonil; y así es forzoso, e importante el advertido cuidado en el modo, y en todos se procure guardar aquella regla general de Micael Ángel, en que hacía todas las formas piramidales, revolviéndose o meneándose a modo de llama, que siempre como culebra se mueve, guardando la forma de pirámide (que causa grande gracia y hermosura)". CAR/Dia, p. 413.

b) "Porque aunque en el debuxo, que es la primera parte de la pintura (considerando al hombre vestido y desnudo), se puede afirmar que en el desnudo Micael Ángel fue estupendo y sobrehumano, sin que haya habido alguno que se le aventajase; se ha de entender en una manera sola, que en hacer un cuerpo musculoso y buscado* con escorzos y movimientos fieros, para mostrar, menudamente, la dificultad de l´arte. Y cada parte destas y todas juntas son de tanta excelencia, que oso decir que no se puede imaginar cosa más perfecta. Mas en las otras diferencias es no sólo menor a sí, pero a otros muchos; porque no quiso observar (en particular en las carnes) aquella diversidad de

las edades; advirtiendo que él tomó del desnudo la forma más terrible y buscada, y Rafael la más agradable y graciosa. Por donde alguno han comparado a Micael Ángel al Dante y a Rafael al Petrarca". PAC/Art, cap. 4 (II), p. 333. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 188.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bc) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : TERRIBLE (1b) Concepto equivalente : MODO RICERCATO (DOL.) Concepto opuesto de : GRACIA (1) HERMOSURA (1a) Maneras y estilos asociados : MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.1.2 Marco veneciano M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-2.3.12 Vasari M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.3.4 Dolce Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se proyecta sobre : DEBUXO (9) FIGURA (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.1/c] CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matices.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO BUSCADO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Y donde, vemos, halló Micael Ángel aquel modo ricercato, que dice el Dolce, y nosotros buscado*, con que se aventajó a los antiguos, cuyos trabajos tenía ante los ojos? ¿Por ventura en otro original que en las maravillosas obras de Dios? Así descubrió el tesoro de donde se deben enriquecer. Y si el que dio más luz a estas profesiones nos remite a lo natural, claro está que defiende nuestra opinión". PAC/Art, cap. 4 (I), p. 127. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas de carácter evocativo que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos.

	expresiones frecuentes y significativas: coocurre con terrible. En relación con esta coocurrencia, véase lo dicho en la *descripción*. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción de lexías generales que funciona en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en el que el adjetivo matiza, define y precisa el concepto al que determina, calificándolo cualitativa y críticamente desde el punto de vista estético-formal y expresivo. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **equivalente**: modo ricercato [it.] **indicación de uso:** discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MODO RICERCATO [Dol.]	**contexto: I a.:** "[...] quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso [...] ma in una maniera sola, che´è in fare un corpo nudo musculoso e ricercato, con iscorti e movimienti fieri, che dimostrano minumtamente ogni difficultà dell´arte". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 188.

MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.)

descripción: una de las variedades o manifestaciones del modo acabado que se distinguen en el discurso de F. Pacheco; en concreto, el tipo de pintura practicada por los pintores de la antigüedad griega, caracterizada sobre todo por la imitación ilusionística con la que legendariamente se asocia, y que Pacheco identifica con el modo acabado y determinado. Traídos a colación por este autor para legitimar con el ejemplo de la antigüedad clásica la prioridad de este modo pictórico frente a la pintura de borrones. En relación con esta noción, el concepto general de modo acabado en el que se inscribe y su valoración teórico-crítica en este tratado, consúltese el registro conceptual modo acabado. Asimismo, consúltese dicho registro para lo referente a los conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran su estructura relacional y contextual.

contextos conceptuales: a) "Y no parecerán exageraciones las particularidades y menudencias del acabado deste cuadro a quien hubiere visto lo que refiere Plinio del famoso Apeles, que excede todo encarecimiento. `Pintaba (dice) los rostros de los hombres tan puntualmente, tan acabados que, Apión Gramático escribe que uno de los que dicen las cosas venideras por las rayas de la frente, llamados Metoposcopos, viendo las imágenes de algunos pintadas de su mano, dijo por ellas los años de la pasada vida o de la futura muerte de sus originales´ [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 419.

b) "[...] El modo de pintar de Apeles, Protógenes, Parrasio, Zeuxis y los demás era acabado* como lo es el natural, pues los engaños que de la vista de sus obras sucedieron fueron de cerca y no de lejos; y que no eran sus pinturas a borrones ni confusas; porque claro es que para engañar los pájaros y obligarles a picar las uvas, si de muy cerca no lo parecieran, fuera disparate hacernos creer cosa semejante [...] Lo cual era imposible si no estuviera muy determinado y dulcemente colorido". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 413. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MODO ACABADO SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Periodo de desarrollo : ANTIGÜEDAD (1b) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c.c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO DE LOS ANTIGUOS [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos* [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 415-416. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales, no lexicalizada, pero que funciona en el discurso como una expresión terminológica, al asumir un significado concreto y específicamente artístico. Construcción por determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el determinante define y precisa el concepto, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, que en este caso queda vinculado al tipo de pintura practicado en la Antigüedad clásica. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico). En función clasificatoria, término de clasificación estilística con un valor crítico (vocabulario clasificatorio connotado). **connotación**: positiva y legitimadora, al establecer la vinculación con el modelo paradigmático de la Antigüedad clásica. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

MODO DEL BASÁN

descripción: este modo se define en el discurso teórico-crítico de nuestros autores en la dualidad inherente al concepto de manera (3bb), esto es, rasgos estético-expresivos y procedimiento de actuación. De acuerdo con los discursos analizados, la manera del Basán [Bassanos] se entiende, pues, como aquel modo o estilo pictórico que se distingue en primer lugar por el tipo de ejecución suelta y ligera, según el sistema venecianista de pinceladas cortas, rápidas y ágiles -identificado en España con el tipo de pintura a borrón [v. pintura a borrón (1)(macroconcepto) y pintura a borrón (2)]-, que propician una superficie pictórica difuminada en sus contornos, vigorosa y texturial, y unas cualidades estéticas ligadas a la desenvoltura, facilidad y ligereza expresiva. Y en segundo lugar, por la temática costumbrista y de género que cultiva, la cual justifica un determinado tratamiento compositivo y

estructural en el que el dibujo no se hace indispensable y que queda ajeno a las categorías artísticas consideradas más importantes, es decir, las vinculadas al modelo clásico italiano. En consecuencia, se evalúa como un modo cualitativamente inferior, tanto por el tipo de género que aborda como por el sistema pictórico que pone en práctica, pero que, sin embargo, resulta adecuado y válido en relación con el tipo de temática que se representa.

explicación: en los discursos analizados, la reflexión teórica en torno al modo del Basán se plantea fundamentalmente en relación con la problemática que genera la denominada *pintura a borrón*, con la que dicho modo o estilo se asocia, de manera que su evaluación teórico-crítica se realiza sobre todo en conexión con aquélla. Remitimos, pues, a los registros conceptuales pintura a borrón(1) (macroconcepto) y pintura a borrón (2) donde se aborda esta cuestión.

Asimismo, y en conexión con la valoración relativa y ambivalente de la que es objeto este tipo de pintura, podemos comprobar cómo Pacheco -porque el texto a él se le debe- es consciente de la relación que existe entre temática y estilo. Implícitamente, Pacheco nos dice que hay -y que debe haber- una unión consustancial entre la temática que se representa, su tratamiento estético-expresivo y el procedimiento pictórico a partir del cual se ejecuta. Antes de que Poussin desarrolle su teoría sobre los modos, observaciones de este tipo se encuentran también de manera dispersa en el *Trattato* de Lomazzo, y de hecho esta idea formaba parte de la propia retórica clásica, que tenía establecido diferentes estilos según la temática, la cualidad emocional, los receptores, etc.

Por su parte, y como sucede con el resto de las maneras individuales, nos encontramos ante un concepto ambivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular del Basán, esto es, a los rasgos estético-expresivos y al sistema de trabajo que define y caracteriza su pintura, tal y como ha quedado expresado en la descripción; y, por otra parte, a un estilo, que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido entidad y substantividad suficiente como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras, y que a su vez describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con dicho estilo.

Por lo que respecta a las categorías estético-formales y críticas a partir de las cuales se define el estilo y sistema pictórico del Basán, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12] y sus registros respectivos. En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3a) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, véase la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales: **a)** "Y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 413.

b) "Porque muchos valientes pintores pasaron sin la hermosura y suavidad, pero no sin el relievo, como el Basan, Micael Ángelo Caravacho y nuestro español Jusepe de Ribera [...]" PAC/Art, cap. 10 (II). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS ATRIBUTOS Y PROPIEDADES CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3a) MANERA (3bb) MÉTODOS Y PROCEDIMIENTOS (conceptos metodológicos) SM-36.2.5 Estilos pictóricos individuales

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ANDALUCÍA VENECIA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : RELIEVO (1a) FACILIDAD (3b) Concepto priorizado : MODO ACABADO MANERA DE CORREGIO MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MANERA DE TICIANO Conceptos relacionados : FACILIDAD (2b) Conceptos vinculados : BORRÓN Destreza requerida : FACILIDAD (2b) Influye en : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.2 España M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita Modos asociados : PINTURA A BORRÓN (2) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : ACADEMIA DE VENECIA PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) Se proyecta sobre : pintura de cosas pastoriles (s.t.) COLORIDO (1) COMPOSICIÓN (1) HISTORIADO MATERIA (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.5/y] CONNOTACIÓN : relativa y ambivalente.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO DEL BASÁN	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] el Basán gran pintor, ¿quién lo duda?, mas de cosas pastoriles, de animales, excelente hombre; todas sus figuras siguen un traje, y éste es moderno y sirve en todas las historias, como sirven también las figuras [...] donde gasta más ropa que desnudo, más zapatos que pies: y puesto que sea excelente (como lo es, representando una hermosa labradora), ¿qué tiene que ver con la profundidad y grandeza de un desnudo de Micael Ángel? ¿Qué con la conveniencia del historiado y pinturas hermosísimas de Rafael? [...] Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo* sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **1b.:** "[...] sopena que ha de recurrir a las pinturas del Basán, excelente hombre en esta parte, y tan excelente, que, a veces, es más seguro imitar sus animales que el natural, por tenerlos reducidos a una manera fácil y práctica; y si los quiere el pintor hacer seguirá aquel modo de colorido, de que no sólo tenía hecho estudio de animales, aves y peces, pero de las calderas de cobre y diferentes vasos y también de las figuras del muchacho, de la mujer, del varón y del anciano y destas usaba en todas sus historias, como se ha dicho otra vez; aunque fuesen varias, en lo cual no le habemos de seguir; y lo mesmo hacía con los animales con la viveza que vemos [...] Este género de pintura ha acreditado en España

	nuestro Pedro Rente aunque se diferencia en el modo del Basan* y hace manera suya conocida por el mesmo natural, con nueva alabanza y gloria: pues ha sido provechoso no sólo a sí, pero a muchos pintores que se sustentan con sus copias". PAC/Art, cap. 8 (III). **procedencia**: recurso al léxico general y a los identificadores de nombres propios, en convergencia con la traducción de la fraseología italiana, para elaborar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos individuales. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada (neologismo semántico) construida mediante composición por sinapsia de lexías en las que el nombre propio (genitivo de especificación) funciona como determinante de la manera o estilo, identificándolo y distinguiéndolo como un tipo dado. No obstante, debido al proceso de generalización y supraindividualización que experimentan las maneras personales, tanto el término como el concepto acaban trascendiendo esta originaria vinculación individual y personal para asumir valores semánticos de carácter estético-formal y crítico más generales, susceptibles de ser aplicados en la descripción de todas aquellas obras pictóricas que manifiesten los rasgos asociados a la manera o estilo en cuestión. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso teórico-científico; discurso didáctico y metodológico.

MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.)

descripción: estilo o modo de realización pictórica por la que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. Según se desprende del discurso, el modo duro y desagradable define un tipo de pintura, cuya ejecución, carente de desenvoltura y práctica, y poco habituada al uso del color, confiere a la imagen pictórica un carácter desabrido y áspero, brusco y seco, ajeno a cualidades como la gracia, la hermosura o la amabilidad expresiva. Aunque no se especifica en el fragmento concreto de Carducho, la dureza o sequedad estética, en el periodo que consideramos, viene dada fundamentalmente por un dibujo de contornos cortantes, demasiado expresados y marcados, perfilados, de transiciones bruscas; y por un tratamiento desunido del color, tanto en lo que se refiere al empaste de la materia pigmentaria, como en lo que concierne a la ausencia de armonización tonal, originando, en consecuencia, una imagen excesivamente contrastada, desapacible y rígida, carente de desenvoltura, fuerza y gracia expresiva; en definitiva, desagradable visualmente.

En relación con la categoría estético-formal a la que se asocia, véase seco (1) (Car.) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] de la sección 3.3., y las diferentes matizaciones semánticas que adquiere a lo largo del discurso, expresada en locuciones terminológicas del tipo seco y tímido, seco y atado etc.

explicación: en líneas generales, podemos considerar lo duro como sinónimo de lo seco y crudo -o al menos muy próximos semánticamente-. En el contexto a) o en el contexto b), en los que Carducho enumera las voces propias y específicas de la pintura, estos términos coocurren, oponiéndose conjuntamente a las voces de significado contrario -dulce, suave, ensolvido, esfumado, vago, pastoso, etc.- Francisco Martínez, en su *Diccionario* (1788, p. 122), también los identifica como sinónimos, y define lo duro como una voz característica del ámbito pictórico: "[...] se dice en pintura cuando los objetos están notados de facciones muy fuertes, o de colores crudos; en fin cuando no tienen una cierta

nobleza y un gusto tierno y gracioso en el diseño y en el colorido". En consecuencia, el modo duro y desagradable, caracterizado según ha quedado expresado en la descripción, se opone a la manera suave (Pac.) (v.) o unida, al buen modo de colorido [v. buena manera de colorido (1) (Pac.)], a la hermosa manera (4a) (v.), a la pintura empastada, y queda fuera del sistema de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]: la buena pintura por antonomasia, que se desarrolla a partir de la Tercera Edad.

Por el contrario, lo duro y desagradable funciona como factor caracterizador de la pintura practicada con anterioridad al inicio de esa Buena Manera. Define, sobre todo, el tipo de pintura más intelectual y dibujística de la academia florentina, y también el estilo de los pintores de la segunda edad [v. segunda edad de la pintura moderna (Car.)]. Existe, por tanto, una indudable relación con la manera que Vasari denomina *cruda, tagliente e secca* [v. Montijano (2002), p. 157], y que el propio Carducho designa con las expresiones terminológicas *manera seca y fatigada* y manera seca y perfilada. [V. mala manera (1b) (Car.)]. Sin embargo, mientras que la *maniera cruda y secca* se vincula a un contexto cronológico concreto, pudiendo ser considerada una categoría estilística de carácter histórico, al igual que ocurre con estas últimas alusiones de Carducho, lo que se designa como modo duro y desagradable parece hacer referencia a una categoría más general, susceptible de aplicarse como caracterización estético-formal a cualquier manifestación artística que refleje dichos rasgos expresivos o que responda a dicho modo de ejecución. En este sentido, también Vasari emplea a veces el término *maniera dura* de un modo más genérico. A su vez, la noción de Carducho, se define más como una forma de ejecución pictórica propiamente dicha, generadora de determinadas características estéticas y expresivas, que como sustantivización de un estilo particular y concreto.

Por su parte, al constituir una de las manifestaciones particulares de la categoría más amplia que hemos codificado como manera (3bc) (v.), asume su ambivalencia nocional y funcional inherente. Por tanto, en cuanto caracterización estético-formal y expresiva que es en sí [v. contexto 1a], se integra en el conjunto de las categorías estéticas y estilísticas que configuran el sistema teórico-crítico de la pintura, susceptible de materializarse en las obras artísticas como parte de sus propiedades y atributos [v. el ámbito [AB-2.3] (sección 3.3)]. En la medida en que entraña un juicio de valor y una consideración evaluativa, que puede proyectarse tanto sobre la imagen pictórica como sobre el propio artífice, también funciona como concepto crítico de la teoría artística (categorías calificativo-críticas); y, por cuanto permite agrupar y ubicar desde un punto de vista estilístico y formal las obras que de algún modo reflejan esta caracterización estética, puede ser considerada, además, una categoría clasificatoria (categorías de clasificación estilística)

En relación con esta caracterización formal y estilística, véase también lo que Pacheco denomina "seco y desagradable" en el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3). Por lo que concierne al concepto general de manera al que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bc). Para más información acerca de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales: **a)** "Con estos ejemplos pienso me habrás entendido: que no porque se diga, que uno es buen Pintor, que pintó vago y pastoso, quita el lugar al otro que pintó teñido, duro*, seco, afectado y brillante". CAR/Dia, p. 273.

b) "Pastoso, tierno, morvido, fresco, vago, aballado, suave, ensolvido, unido, acabado, esfumado, lamido, trabajado, peleteado, seco, crudo, perfilado, duro*, penado, cansado, bien colorido, mal colorido, desunido, deslabado, buen manera, mala manera de pintar, manera suelta, gallarda, retoques, toques, pinceladas, golpes de Maestros". CAR/Dia, p. 386. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS MALA MANERA (1a) MANERA (3bc) SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc)

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : CRUDEZA (1b) (Pac.) CRUDEZA (1a) (Pac.) SECO Y ATADO SECO (1a) (Car.) Concepto opuesto de : HERMOSA MANERA (4b) HERMOSA MANERA (4a) MODO ACABADO MANERA SUAVE (Pac.) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Concepto priorizado : MANERA SUAVE (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) HERMOSA MANERA (4a) MANERA GENTIL BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) Concepto relacionado : SECO Y DESGRACIADO (Pac.) Define : MALA MANERA (1b) (Car.) escuela de la especulación científica (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.6.1 *Mímesis* (10) Esteticismo pictórico M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.3.12 Vasari Periodo de desarrollo : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se proyecta sobre : EJECUCIÓN COLORIDO (1) DEBUXO (9) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4/v] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO DURO Y DESAGRADABLE [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "De que se sigue, que aunque el entendimiento se haya doctrinado por los medios que en su lugar he dicho, si la mano no estuviere cursada y diestra, la pintura que ambos produjeren padecerá en esta parte, y se conocerá la poca experiencia de las manos en lo seco y atado, y en lo mal colorido; si bien descubrirá el entendimiento sus buenos y advertidos conceptos, la precisión de los perfiles ajustados a las buenas proporciones, las prudentes, y bien consideradas acciones y movimientos de las figuras, en los rostros, manos, paños, adornos, y lo demás que se ofreciere hacer: mas, como digo, se verá y conocerá todo ejecutado con modo duro y desagradable*, y a mucha costa del operante, como cuando un balbuciente refiere, o enseña alguna buena doctrina. Este defecto ha padecido la Escuela que siempre se dejó llevar de la especulación científica, más que de la práctica operativa. Estos comúnmente son llamados grandes dibujadores, y teóricos, y malos coloristas, y poco prácticos". CAR/Dia, p. 189. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de locuciones o expresiones terminológicas de carácter sinestésico y evocativo que funcionan como designadores de los distintos modos y estilos pictóricos. **expresiones frecuentes y significativas**: lo duro suele coocurrir con "seco" y "crudo".

	tipo de construcción y estructura: unidad sintagmática compuesta a partir de lexías generales que funcionan en el discurso como una expresión o locución terminológica de significado concreto. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo de realización pictórica particular, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso concreto, y debido a la escasa ocurrencia, es difícil precisar su grado de lexicalización. Con todo, en el discurso funciona como una locución terminológica, en la medida en que asume un significado concreto, designando uno de los conceptos específicos del dominio artístico. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa, descalificativa y peyorativa, asociado a sus asociaciones sinestésicas y evocativas. **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Pacheco el uso de esta locución con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso metodológico y didáctico.

MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.)

descripción: estilo o modo pictórico que define y caracteriza la pintura claroscurista desarrollada por Polidoro de Caravaggio y Maturino da Firenze en la primera mitad del siglo XVI.

explicación: según Calvo Serraller (*Diálogos*..., ed. crítica, p. 50, nota 95), la expresión terminológica que utiliza Carducho para calificar este estilo se inspira en Vasari. En cualquier caso, resulta difícil precisar sus connotaciones estético-expresivas en el discurso particular de este autor, ya que el adjetivo jovial no vuelve a ser utilizado y terrible sólo aparece una vez más (p. 413), en concreto como una cualidad estética propia de las figuras, que podemos asociar a la categoría de la terribilitá vasariana, esto es, el efecto de lo temible, grandioso e imponente que Vasari atribuye fundamentalmente -aunque no sólo- a la manera de Miguel Ángel. [V. terrible (1a) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3)]. Por lo que respecta a la descripción y valoración que realiza Pacheco sobre este tipo de pintura, véase el contexto conceptual a).

En relación con el concepto general de manera al que se adscribe esta noción, su funcionamiento como categoría clasificatoria y crítica, y su ambivalencia nocional, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3ba). Por lo que concierne al uso del concepto y término modo por parte de Carducho, véase el registro manera (3a) y manera (3b). Para más información sobre este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contexto conceptual: **a)** "[...] Polidoro de Caravagio (el cual no quiso pintar jamás de colores, sino de blanco y negro, pareciéndole que la arte de la pintura consistía en el claro y oscuro del debuxo)". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 344. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3ba) SM-36.2.3 Estilos generales. Maneras (3ba)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ITALIA MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.12 Vasari M-4.1 Enjuiciamiento y valoración teórico-crítica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se inscribe en : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.3/p] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO JOVIAL Y TERRIBLE [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "No menos me admiraron las pinturas de claro, y obscuro de Polidoro, y Maturino, hechas con aquel jovial, y terrible modo [...]" CAR/Dia, p. 50. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de expresiones terminologizadas (neologismos semánticos), de carácter evocativo en este caso, que funcionan como designadores de los diversos modos o estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción de lexías generales que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso concreto, y debido a la escasa ocurrencia, es difícil precisar su grado de lexicalización. Con todo, en el discurso funcionar como una locución terminológica, en la medida en que asume un significado concreto, designando uno de los conceptos específicos del dominio artístico. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, descriptivo-atributiva y crítica:

	término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y cualificativa. Véase también lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **restricción de uso:** uso terminológico particular del vocabulario estilístico y crítico de V. Carducho, al parecer influido por Vasari (véase lo dicho en la *explicación*). **indicación de uso:** discurso crítico.

MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.)

descripción: una de las manifestaciones del tipo de pintura acabada que se distinguen en el discurso de V. Carducho; en concreto, la pintura que por el excesivo acabado, limpieza y tersura de su superficie adquiere una cualidad afectadamente lisa, pulida y pulcra; relamida. Carducho subordina este modo a la energía y vigorosidad que devienen del tipo de ejecución más suelto, desembarazado y ágil, reflejo, asimismo, de la maestría, dominio técnico y seguridad del artífice.

explicación: en relación con esta noción, el concepto general de modo acabado en el que se inscribe y su valoración teórico-crítica en este tratado, consúltese el registro conceptual modo acabado. Asimismo, consúltese dicho registro para lo relativo a los conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran su estructura relacional y contextual. En relación con la categoría estético-formal y crítica a la que se asocia, véase lo lamido (1) en el ámbito semántico-nocional [TE-12] (sección 3.3).

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MODO ACABADO SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Categorías y propiedades estético-formales asociadas : LAMIDO (1) Concepto priorizado : PINTURA A BORRÓN (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c.d] CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO LAMIDO Y ACABADO [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se haze con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido y acabado*, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo executar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de carácter cualificativo y crítico de los distintos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática compuesta por disyunción de lexías generales Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso concreto, y debido a la escasa ocurrencia, es difícil precisar su grado de lexicalización. Con todo, en el discurso no deja de funcionar como una locución terminológica de significado concreto. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, descriptivo-atributiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: negativa y peyorativa. En la definición que, en cambio, da Palomino del término, estas connotaciones han desaparecido. Asimismo, véase en *restricción temporal* los valores connotados que el teórico cordobés asigna a esta voz. **restricción temporal:** Palomino define el término "lamido" del siguiente modo en su *Índice de términos* (1715-1724..., vol. I, p. 668): "lo que está en la pintura muy unido, acabado, y liso, como lámina; de donde tomó el nombre, o de cosa lamida con la lengua, que queda limpio y liso". Como se puede observar, las connotaciones negativas y peyorativas han desaparecido -o se han obviado- en esta definición. Sin embargo, la que nos ofrece F. Martínez en su *Diccionario* (1788, p. 252) mantiene una valoración crítica muy semejante a la de Carducho: "es una pintura trabajada con mucho cuidado y paciencia. La obra cuyo trabajo se hace conocer demasiado, por lo regular algo le falta de parte de la expresión, ni tampoco tiene las gracias interesantes que nacen de una mano libre y atrevida". **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

modo particular de borrones

descripción: noción que aparece en el *Arte de la Pintura* , siendo opinión aceptada que con ella Pacheco alude indirectamente al tipo de pintura desarrollada por El Greco. En relación con la presencia que el estilo de este autor tiene en el discurso del *Arte de la Pintura* y la valoración teórico-crítica de la que es objeto, consúltese el registro conceptual manera de Dominico Greco.

explicación: en relación con la noción de pintura a borrón, su problemática y la controversia que genera en el contexto español seiscentista, véase el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto).

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) manera de obrar sin dibujo (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : MANERA DE DOMINICO GRECO Conceptos vinculados : BORRÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.4.2 España M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/f.c] CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
modo particular de borrones	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros. (Y no ha faltado en España quien ha querido honrar un modo particular de borrones*, ni seguido antes, ni imitado después de ninguno)". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: locución no lexicalizada que desempeña una función terminológica en el discurso al asumir un significado preciso y concreto en cuanto supuesta expresión descriptiva del tipo de pintura desarrollada por El Greco. **tipología terminológica**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **connotación**: se advierte un cierto matiz peyorativo. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

MODO RICERCATO (DOL.)

descripción: véase modo buscado.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	ATRIBUTOS Y PROPIEDADES ESTÉTICO-FORMALES Y EXPRESIVAS CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS SM-36.2.4 Modos estético-formales y estilísticos. Maneras (3bc) SM-36.2.4.1 Modos estético-formales y estilísticos. Figura humana
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : MODO BUSCADO
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.4.1/c].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
MODO RICERCATO [Dol.]	**contexto: 1a.:** "[...] quanto al nudo, Michelagnolo è stupendo e veramente miracoloso [...] ma in una maniera sola, che´è in fare un corpo nudo musculoso e ricercato, con iscorti e movimienti fieri, che dimostrano minumtamente ogni difficultà dell´arte". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 188.

MENU SALIR

NATURAL (2)

descripción: condición psico-espiritual inherente, sustancial y particular de cada individuo, la cual define su temperamento, carácter, tendencias e inclinaciones. Desde el punto de vista de la teoría sobre las artes, constituye la categoría nocional básica a partir de la cual se reflexiona acerca de la singularidad de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo y cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictórico-artísticos.

explicación: en el contexto del siglo XVII, no se cuestiona la existencia de un tipo de naturaleza innata, no adquirida, que tiende de por sí a la actividad artística de manera natural [v. contextos c), f) 1d, 1h y el registro inclinación (2)], y que a su vez confiere unas aptitudes connaturales para el desarrollo del arte [v. contexto 1b y el registro natural de pintores]. Ahora bien, el proceso formativo, la necesidad de someter al artífice a un periodo -regulado y sistematizado- de enseñanza y aprendizaje, constituye también uno de los principios fundamentales del concepto de pintor instruido que se propugna en estos discursos y es inherente al mismo pensamiento académico instalado en la teoría del arte desde el último tercio del siglo XVI, y del que nuestros autores participan.

En consecuencia, la primera dialéctica que plantea la reflexión sobre la condición artística y su naturaleza es la controversia entre el carácter innato de la naturaleza artística y la formación artística adquirida a través de un proceso educativo que se va a considerar necesario para conseguir una auténtica y conveniente personalidad artística. Esta dialéctica se resuelve en nuestros teóricos, como diremos ahora, en un equilibrio conciliador; concepción que, por otra parte, ya se encontraba presente en el marco ideológico italiano precedente.

Así, se entiende que dicho proceso formativo sólo puede tener éxito sobre un natural que cuente de manera innata con las potencialidades suficientes y necesarias para desarrollarse como tal [v. contexto e)]. Esto es, es necesario poseer la predisposición para ser artista. Pero de igual modo, esta predisposición o aptitud natural es sólo una potencialidad: que alguien tenga las cualidades necesarias para ser un artista no quiere decir que ya lo sea necesariamente. Es aquí, pues, donde el aprendizaje y el estudio, la preparación técnica, teórica, intelectual y crítica desempeñan su papel conformador [v. contextos 1f y 1g]. Por eso, la complementariedad que se propugna entre el natural propio y adecuado, y la adquisición de arte (5), juicio (1b), práctica (2b) y destreza (1b). No obstante, a veces advertimos ligeros visos de "determinismo artístico", que se dejan escapar imperceptiblemente a lo largo de las reflexiones que llevan a cabo nuestros teóricos, aunque no alcancen, en realidad, ninguna consistencia teórica. Como se puede verificar en los contextos e) y 1e, es el propio natural el que determina y condiciona hasta qué punto se está capacitado para realizar las actividades artísticas: no todo el que quiera puede ser artista, ni todos los artistas pueden llegar a ser igual de geniales.

Otra de las dialécticas que suscita la reflexión sobre la naturaleza artística tiene que ver con dos de los parámetros básicos entre los que se resuelve el ejercicio creativo: individualidad vs universalismo (o generalidad). Se plantea, pues, la posibilidad de una coexistencia entre la individualidad y singularidad propia de la naturaleza de cada artífice, es decir, lo que define su temperamento (v.) y carácter [v. ingenio (4)], diferente y original en cada caso concreto; y la necesidad de conformar -cuando no, someter- dicho natural a los principios dogmáticos de la preceptiva artística consensuada como correcta y cierta, y a los criterios estético-formales, buenos y verdaderos, de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. En realidad, lo que se está planteando no es más que la controversia entre la legitimidad del artista para expresarse individualmente y conforme a su natural, el cual indefectiblemente quedará reflejado en su obra como rasgo distintivo de su singularidad en

cuanto sujeto-creador [en relación con este aspecto, v. manera (3a)], y la acomodación a unos criterios generalizantes y homogeneizadores de la actividad creativa.

Nuevamente, nuestros teóricos se decantan por una suerte de equilibrio moderador. Así, se reconoce y acepta que hay una parte de la mismidad del yo, del temperamento individual, que queda y permanece en la obra [v. contexto 1c]. Pacheco, además, admite que estas tendencias propias y particulares "deben" tenerse en cuenta, de modo que cada artífice, actuando conforme a ellas, desarrollará mejor su actividad [v. contextos a), b), d) y 1a]; supone, pues, la introducción de la legítima variedad y diferencia en el ámbito de la creación artística y, asimismo, el reconocimiento de la individualidad inherente e irrenunciable del artífice [v. contexto d)]. Pero, por otra parte, esta variedad y diferencia siempre se entiende en el marco de la Buena Manera -o *Verdad del Arte*-, identificada con principios del clasicismo italiano. Por eso, el artífice "debe moderar su natural e inclinación" [v. contexto a)] y someterse a los dictámenes de dicha estética.

Otro de los dos parámetros básicos en virtud de los cuales se resuelve el ejercicio creativo, y que también ven afectados por la reflexión sobre la naturaleza y condición artística, son los que participan de la controversia que se plantea entre la creación instintiva, en la que prevalece lo visceral e irrefrenable procedente del temperamento y del carácter individual, y el ejercicio creativo que deviene de la disquisición especulativa y racional, mediante la cual, y con la aplicación de la preceptiva conveniente, el intelecto, la razón y el juicio crítico canalizan, moderan y atemperan cualquier tipo de acción más espontánea o intuitiva. En los contextos f), 1b, 1f y 2b, Carducho alude a las dos posturas u opiniones en torno a esta dialéctica: la suficiencia creativa del natural, la práctica artística llevada a cabo de manera intuitiva e instintiva, y el proceso de creación que se basa en los estudios y en la especulación. En este caso, prevalecen los criterios de reglamentación, regulación y racionalización, como corresponde a la imagen del artista profesional y científico que ideológicamente subyace de manera prioritaria en los discursos analizados. Como tampoco puede ser de otra forma, si tenemos en cuenta el contexto sociocultural que sirve de marco, en el que la arraigada defensa del liberalismo pictórico toma como base la naturaleza teórico-científica del arte de la pintura y la condición especulativa e intelectiva de la actividad que éste desarrolla; y si, además, contamos con una concepción de lo artístico en la que se acepta de modo incuestionable la existencia de unos principios doctrinales y de unos criterios estético-formales buenos y verdaderos, que sin remedio mediatizan y condicionan la actividad del artista. Sobre estas cuestiones, pueden consultarse también las nociones manera de obrar científicamente /Pac./ y pintura práctica, regular y científica /Car./ en el ámbito [SM-37] (sección 3.3.)

Ahora bien, estas posiciones ideológicas que acabamos de definir, y que condicionan la forma de entender la naturaleza de los artífices así como el propio ejercicio creativo, no afectan a la idea del genio innato o de la genialidad artística, es decir, ese don natural e inexplicable racionalmente, que sólo se les es concedido a algunos artífices por gracia natural, y en virtud del cual tienen la capacidad para trascender las reglas y los preceptos, creando mediante el apoyo único de dicha aptitud connatural, no adquirida, que es la que define su capacidad creativa y la fuerza de su originalidad [v. ingenio (2) y manera de Caravaggio].

Esta idea del genio innato difiere de la del talento, cualidad inherente a la naturaleza del artista, necesaria e imprescindible para su desarrollo como tal, pero que únicamente se conceptúa como potencialidad, como algo que necesita de ejercitación y formación para alcanzar su plenitud en cuanto facultad del individuo; por el contrario, el genio innato es ya una cualidad efectiva, base, como hemos dicho, de la creatividad y originalidad del artífice, aunque también requiera de la complementariedad de las otras destrezas adquiridas y aprendidas.

Por otra parte, aunque en algunos contextos podamos encontrar veleidades relativas al carácter trascendente y cuasidivino de esta condición innata de los artistas, que los presenta como figuras sobrehumanas y excepcionales, la idea que prevalece en realidad, y que sustenta todo el discurso de estos tratados, es la del artífice instruido, formado, competente y profesional, que trabaja, a su vez, racional y científicamente, mediante disquisición teórico-especulativa y aplicando la preceptiva de su arte. Estos fragmentos aparecen más bien como alusiones ya tópicas y referidas a aquellos artistas consensuados en la tradición teórica como geniales, sea el caso de Miguel Ángel o Rafael. Salvo en algunos contextos literarios, y teniendo en cuenta que se trata de una imagen muy sugerente para describir poéticamente al artista, no hay inspiraciones arrebatadas ni estados de entusiasmo trascendido durante el ejercicio de creación artística; sólo en una ocasión encontramos la idea del furor poético (v.) en Carducho, de pasada, como alusión convencional y en relación únicamente con la creación poético-literaria.

Por lo que respecta a las ideas acerca del temperamento artístico, su vinculación con la doctrina de los humores -y en concreto con el humor melancólico-, y cómo se conceptúa y entiende dicha melancolía en el contexto general del primer tercio del siglo XVII -y en el contexto particular de los

discursos analizados-, consúltense los registros conceptuales temperamento y melancolía (2).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "De la manera que la naturaleza se diferencia en los rostros (por causa de la variedad de accidentes, que de tal manera se halla en unos que no se halla en otros), así las varias inclinaciones llaman a los pintores a que sigan diversos caminos, imitando a los maestros que más se conforman con su natural inclinación [...], considerando el camino que éstos siguieron, aunque de varias naciones, moderando cada uno su natural inclinación, y poniéndola debajo de la verdad de la arte". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 412.

b) "Los artífices modernos no han seguido este estilo en la iluminación, está bastantemente autorizado con las pinturas antiguas que hoy se ven y, así, confieso (venerando como se debe los maestros del primer camino) que me contenta más este segundo por ser más conforme a mi inclinación y a la verdad [...]" PAC/Art, cap. 3 (III).

c) "Tuvo Micael Ángel por patria a Florencia; nació el año de 1474, de la antigua familia de los condes de Canosa. La fuerza de su inclinación obligó a sus padres a permitir que se aplicase al debuxo; aunque por no conocer la calidad deste ejercicio les parecía indigno de la nobleza de su casa". PAC/Art, cap. 6 (I).

d) "También en esta mesma fuente de antiguallas y natural todos los grandes hombres de Italia hicieron manera, cada cual conforme a su talento y estudio". PAC/Art, cap. 5 (II), pp. 349.

e) "¿Qué diremos, pues, del gran Ticiano, fuente del colorido, cuyos pinceles son otra naturaleza? Impidió a sus grandes obras, por ventura, la eminencia en el retratar? Tres veces retrató al invictísimo Emperador Carlos V, y los muchos que pintó vimos en otra parte. Nuestro Mase Pedro y Luis de Vargas retratadores valientes fueron. Luego (concluyendo este punto) justo es que quien se halla favorecido del cielo en esta parte, que la siga felicemente, con el ejemplo de tantos y tan grandes artífices. Y al que su natural inclinación no le llama a este ejercicio con la igualdad que a los demás, se consuele con los famosos pintores que no trataron deste menester". PAC/Art, cap. 8 (III).

f) "Conocí un Pintor digno de alabanza, y veneración, por grande estudiante en la facultad cuidadoso en la observancia de los preceptos y riguroso en ellos, y en descuidándose algo, se conocía luego la flojedad de su condición, y mal proporcionado cuerpo, y disposición; lo cual disimulaba cuando advertido obraba. Conocí otro, tan osado, como favorecido de la pintura, de quien podíamos decir había nacido Pintor, según tenía los pinceles, y colores obedientes, obrando más el furor natural, que los estudios [...]" CAR/Dia, p. 274. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
SUBCLASES	NATURAL DE PINTORES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementario de : ARTE (5) JUICIO (1b) DESTREZA (1b) MAESTRÍA (1) DILIGENCIA (1) (Pac.) Componentes y rasgos anímico-psicológicos asociados : TALENTO (1) MELANCOLÍA (1) FUROR POÉTICO TEMPERAMENTO SATURNINO Conceptos inherentes : INSTINTO HUMOR INGENIO (4) TEMPERAMENTO MANERA (3a)

	AFICIÓN (Pac.) Define : INCLINACIÓN (2) Facultades y cualidades vinculadas : INGENIO (2) MANERA(1) PRESTEZA (1b) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) PRUDENCIA (2) INVENCIÓN (2) JUICIO (1b) ARTE (6) FACILIDAD (2a) FACILIDAD (1b) (Pac.) BUENA MANERA (2) ARTIFICIO (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.1 Controversia individualismo vs generalidad normativa y estilística M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/h] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
NATURAL (2)	**indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico. **definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Advirtiendo una cosa que me parece esencial, y es, que elija, el que está en este camino, siempre la manera, que es el modo de hacer, más conforme a su natural* y afición; pues hay tanta variedad en las cosas de buenos artífices, ya fuertes y valientes, ya suaves y blandas, ya hermosas, ya feas, ya con manchas, ya con más dulzura, o ya mezcladas de todo. Y convierta lo que juntare de varios en un modo, o siga un sólo artífice en sus obras, que es lo más seguro". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 272. **1b.:** "No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural* y gallardo espíritu de pintores". PAC/Art, cap. 12 (I). **1c.:** "Causará las más veces estas diferencias la variedad de los sugetos que hay entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza (y la pintura es parto del entendimiento que concibió de los sentidos, y afectos del cuerpo, potencia instrumental de aquel sugeto) se imita cuanto puede, solicitado de afectos del natural*, o composición suya: y así verás, que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, religión, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancólicas, si es Saturnino, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido. Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural* y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto [...]" CAR/Dia, p. 274.

	1d.: "[...] sino que alentados del premio, que a la virtud se suele seguir, se den con vigilancia, y cuidado al continuo estudio de Las Artes, y demás Ciencias a que su natural* más les inclinare. Por tanto discípulo mío no me maravilla, que conozcas en ti tal inquietud, que te obligue a manifestar el deseo que tienes de adelantarte en la Pintura [...]" CAR/Dia, p. 8. **1e.:** "Esta materia fue bien entendida, y ejecutada de los Lacedemonios, que llevaban a los mozos a que viesen todo género de ejercicios, y en aquel en que les veían atentos con afecto, aquel les hacían aprender, juzgando por la causa de aquellos efectos el ingenio, y natural* apropiado para tal ministerio: y así salieron tan grandes hombres en todas materias; porque con dificultad será buen Pintor, el que no tuviere el entendimiento bien dispuesto para ello: y así Serapión nunca fue para más, que para pintar teatros de comedias. No será buen soldado el que su natural* le llamaba a una religiosa soledad [...]" CAR/Dia, p. 275. **1f.:** "[...] al contrario del que ha pintado con sólo el hábito, y favor del natural*, y con poco, o ningún estudio, este tal está sugeto, a que en comenzando a declinar la edad, a enfriarse la potencia memorativa, y los espíritus, y vivacidad de las ideas, pierda el brío, y se quede con sólo lo fundamental, que siendo poco, o casi ninguno (como lo suponemos) irá en disminución [...]" CAR/Dia, p. 276. **1g.:** "[...] que es grande ayuda el buen natural* para conseguir cualquiera ciencia, aunque no bastante, ni suficiente por sí solo: que, como te dije, la naturaleza* sólo hace hábil, y el arte facilita, y el uso hace poderoso [...]" CAR/Dia, p. 275. **1h.:** "Diré lo que he oído. El robusto y fuerte Escultor (efecto quizá de su ejercicio, o de su natural*, que bastó a inducirle, e inclinarle a este Arte) [...]" CAR/Dia, p. 280. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos**: natural (1): Naturaleza (2) en su sentido de natura naturata, las cosas creadas pertenecientes al mundo material y empírico que constituyen los objetos de imitación pictórica por excelencia; natural (3): genio particular de cada individuo, que define su personalidad propia y específica a partir de un conjunto de rasgos singulares y particulares; natural (4): la realidad efectiva y material. "Pintar del natural" significa pintar observando directamente el natural (1) que sirve de objeto de imitación, por oposición a pintar a partir de estampas, modelos o de otras obras pictóricas.
NATURALEZA (3)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "Que es la causa, que algunos alcanzan más felices efectos en sus obras, y en más breve tiempo, y con menos estudios, que otros que incansablemente continúan largos tiempos en grandes estudios, debiendo los unos más a la naturaleza*, que al arte, y otros lo contrario, desnudos de todo favor della sólo están pendientes de la especulación, y del trabajo?" CAR/Dia, p. 275. Véase también el contexto terminológico 1g. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **otros usos terminológicos**: naturaleza (1): concepto teórico, de procedencia aristotélico-tomista, que constituye el agente, causa y principio generador de todas las cosas de la naturaleza (2); se trata, por tanto, de la naturaleza en su condición de natura naturans, a cuya imitación se resuelve el propio ejercicio creativo pictórico-artístico; naturaleza (2): sinónimo de natural (1), concepto teórico, de procedencia aristotélico-tomista, que constituye el conjunto de las cosas creadas, la realidad material y efectiva que se configura como el objeto de imitación pictórica por excelencia. Es la naturaleza en su condición de natura naturata. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase NATURAL (2).

NATURAL DE PINTORES

descripción: condición psico-espiritual inherente, sustancial y particular de los individuos, que define una tendencia e inclinación connatural hacia la actividad pictórica, así como un temperamento y unas cualidades innatas, que resultan apropiadas y necesarias para su adecuado ejercicio y desarrollo.

explicación: por lo que concierne a la reflexión teórica que se lleva a cabo sobre de la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictóricos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas NATURAL (2) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Complementario de : DESTREZA (1b) DILIGENCIA (1) (Pac.) MAESTRÍA (1) JUICIO (1b) ARTE (5) Componentes y rasgos anímico-psicológicos asociados : MELANCOLÍA (2) MELANCOLÍA (1) FUROR POÉTICO TEMPERAMENTO SATURNINO Conceptos inherentes : INCLINACIÓN (2) TALENTO (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.6.5 Concepto de pintor intuitivo y visceral TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/h.c] CONNOTACIÓN : positiva. NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
NATURAL DE PINTORES [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural* y gallardo espíritu de pintores*". PAC/Art, cap. 12 (I). **procedencia**: confluencia del léxico general con el vocabulario psico-filosófico. **expresiones frecuentes y significativas**: se acompaña de una adjetivación de connotaciones positivas. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática; no obstante, la escasa frecuencia de uso hace difícil determinar su posible grado de lexicalización y su entidad como tal unidad terminológica. **tipología terminológica**: término pictórico; vocabulario teórico-científico. **connotación**: véase lo dicho en *expresiones frecuentes y significativas*. **estatuto del término**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** discurso teórico.
ESPÍRITU DE PINTORES[Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1a. **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase NATURAL DE PINTORES.

NOSTRA ETÁ (Dol.)

descripción: véase nuestra edad.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS EDAD (1b) (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : NUESTRA EDAD
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/c].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
NOSTRA ETÀ	**contexto: 1a.:** "Sì come Omero è primo fra´poeti greci, Virgilio fra´latini e Dante fra´toscani, così Michelagnolo fra´pittori e scultori della nostra età*". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.
TEMPI MODERNI	**contexto: 2a.:** " "Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, che´egli aveva messo in croce un contadino, ancora che a Donatello nell´arte della scoltura si trovasse ne´tempi moderni niun pari e un solo Michelagnolo superiore". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165.

NOTICIA (2)

descripción: En general, conocimiento de cualquier índole que se tiene de las cosas. Aplicado a la pintura, es la facultad artística de naturaleza intelectiva consistente en el conocimiento que posee el artífice sobre cuestiones relativas a las letras humanas y divinas, por tanto de carácter humanístico, literario-cultural y teológico, y que se considera necesario para llevar a cabo la invención de la obra pictórica. De ahí que sea una de las capacidades que se propugnen bajo el marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis*.

explicación: como se puede verificar en el contexto 1d, "tener noticia" -esto es, tener un conocimiento determinado sobre alguna cuestión- constituye una facultad de carácter general que se aplica a cualquier ámbito de la actividad o del saber, aunque en el campo de las artes asume una significación bastante particular que nos permite considerarla una noción propia y específica de este área, sobre todo en lo que respecta al discurso de F. Pacheco.

Tanto en el tratado de Carducho como en el de este último, encontramos una misma concepción subyacente: es conveniente al pintor el conocimiento de las letras, entendiendo por ello un conocimiento humanístico-literario general y amplio, en la medida en que este conocimiento, además de alimentar el prurito del privilegio social e intelectual que se vincula al saber cultural y a la erudición, facilita, legitima y fundamenta la elaboración de la obra pictórica en lo que ésta tiene de narración visual, literaria o histórica. Una concepción que, por su parte, es la que corresponde a la visión retórica de la pintura, a la formación humanista que tienen nuestros autores -especialmente Pacheco-, a la lucha ideológica por el liberalismo pictórico y al marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis* que prevalece durante todo el siglo XVII.

Sin embargo, en el discurso del teórico andaluz, esta idea alcanza una especificidad y un grado de sistematización teórica que no encontramos en los *Diálogos* de Carducho, de ahí que merezca una consideración aparte y especial: Pacheco, bajo el término noticia, define intencional y explícitamente, y sistematiza como un concepto propio de la teoría artística esta facultad que se requiere del artífice, delimitándola así en su alcance semántico y confiriéndole una especialización nocional por la que queda establecida como uno de los conceptos propios de la epistemología pictórica.

Carducho, por el contrario, ni en el primer capítulo, cuando expone el esquema tópico de las ciencias necesarias al artífice (anatomía, simetría, fisonomía y perspectiva), ni en el quinto (pp. 229 y ss.), cuando define las cualidades que deben adornar al "perfecto pintor", se refiere de manera expresa a dicho conocimiento como una de las facultades que éste deba poseer de modo específico. Carducho parece estar más interesado en dejar bien sistematizados los preceptos propiamente artísticos, esto es, los que tienen una incidencia inmediata y efectiva en la construcción formal y figurativa de la imagen pictórica, mientras que rehuye las disquisiciones que se desvían de su problemática principal [v. contexto d)]. Claro contraste, pues, con la condición de necesidad que este conocimiento alcanza en el *Arte de la Pintura*, absolutamente prescriptivo por lo que a las imágenes sagradas se refiere, sometidas a la rigurosidad incontestable de los dogmas de la ortodoxia católica; y también con el tono general que asume el tratado de Pacheco, lleno de estas dilucidaciones cultas y eruditas, traídas de otros discursos y pareceres.

Centrándonos, por tanto, en lo que Pacheco entiende por esta noción, el conocimiento que supone tener noticia -complementario del propiamente artístico materializado en la posesión del arte (5) (v.) y doctrina]- parece abrazar un espectro más amplio que el mero conocimiento de las historias y fábulas susceptibles de ser utilizadas como material argumental de las pinturas. [Al respecto, v. caudal (2b) (met.) (Pac.)]. Se trataría, más bien, de una formación humanística en letras humanas y divinas, global y general, que, además de dicho conocimiento, proporcionaría al artífice una cultura amplia, así como los datos e información necesarios para aplicar adecuada y correctamente los preceptos de la conveniencia, el orden y la propiedad exigidos por el decoro. De ahí que Pacheco la sitúe, en el sistema de la Pintura que él formula, como una de las partes que configuran la invención, junto con el caudal y el decoro. Por su parte, y frente a la erudición [v. erudición (1)], que se entiende como un saber global y general de todo aquello que concierne y pueda ser relevante para la propia disciplina, la noticia, en cuanto conocimiento, se circunscribe específicamente al de carácter literario y humanístico, por lo que se nos presenta como una noción más restringida, particularizada y concreta.

Ciertamente, y en consonancia con las pretensiones de la época, Pacheco aspira a un pintor de cultura y formación humanista, poseedor de un rico conocimiento teórico y literario. Ahora bien, la vinculación que en el discurso advertimos entre estas facultades requeridas y la teoría didáctico-doctrinal que sobre la praxis pictórica desarrolla F. Pacheco, en la que establece una clara preceptiva sobre lo que el pintor debe aprender o hacer, nos indica que al autor sevillano le interesa sobremanera la proyección práctica que estas facultades de orden intelectivo y teórico puedan tener en el ejercicio de la pintura. La cultura y el conocimiento detentado por el pintor erudito o letrado no es un mero adorno que ennoblece su figura en el conjunto social, sino que se justifica especialmente en la medida en que posibilita un mejor desarrollo de su arte.

La noción, aunque general en el contexto ideológico que tratamos, en cuanto concepto artístico está tomada de L Dolce -al igual que casi toda la parte relativa a la invención-, y F. Pacheco, como suele ser habitual en él, asimila la metodología propuesta por los autores en los que se fundamenta: en este caso, el estudio de las disciplinas correspondientes, pero también el trato con hombres cultos y entendidos en la materia [v. contextos a) y 1c] -procedimiento ya recomendado por Alberti (v. Wittkower (1963), p. 26)-, que, además del beneficio intelectual que supone para los artífices, también posibilita su relación y familiarización con la clase de hombres doctos socialmente prestigiada.

Se mantiene, asimismo -según hemos señalado en líneas precedentes-, el carácter prescriptivo de la noticia en cuanto facultad adquirida por el artífice. Como afirma Lee (1940, p. 138), mientras que en el Quattrocento la educación literaria se considera complemento y coronación de los conocimientos científicos y prácticos, en el Cinquecento se convierte en una auténtica propedéutica indispensable para la buena pintura. En el "Índice de los términos" del *Museo Pictórico* de Palomino, el término aparece definido como "Parte principal, de que debe estar adornado el pintor: especialmente de Historia sagrada, humana, y fabulosa"; y también en el *Diccionario* de Terreros (vol. II, p. 674), aparece recogida esta acepción como específica de la Pintura: "[...] y en la pintura de las que suponen precisas en los Pintores, por ejemplo, de Historia Sagrada, Profana, y fabulosa". Pacheco, no obstante, adopta -al igual que el propio Dolce- una postura realista, y así es consciente que no todos los pintores pueden alcanzar el grado de erudición deseable, por lo que recomienda la práctica de tratar con hombres entendidos y consultar los libros, a fin de suplir las lagunas de conocimiento que pueda acusar el artífice [v. contexto b)].

En función de todo lo dicho, la noticia se nos aparece también en los discursos de enjuiciamiento crítico como una de las categorías calificativas que evalúan positivamente a los artífices en virtud de su intelectualismo, erudición y cultura, es decir, en virtud de su condición de hombres liberales y entendidos, pero también en relación con su grado de formación e instrucción, fundamental en un contexto donde la pintura se concibe como una materia susceptible de adquisición y aprendizaje, y en consonancia, a su vez, con el concepto de pintor instruido que se propugna en estos discursos. Por eso, Pacheco exhorta a los artífices a que no descuiden esta parte, para así huir de ser "pintor vulgar" [v. contexto 1e]. Para las cuestiones relativas a este concepto en su función atributivo-crítica, véase letrado en el ámbito [AB-2.1].

Además, y como ocurre con otras facultades de este ámbito, la noticia también se transfiere al propio objeto artístico, reconfigurándose en una de las propiedades de las imágenes pictóricas y en una de las categorías calificativas que la estiman negativa o positivamente, según sea la noticia del artífice. Así, los atributos *docta* o erudita aplicados a las pinturas, frecuentes en los discursos críticos, nos describen una suerte de imágenes que funcionan como reflejo de la erudición y cultura de su autor. Para más información sobre este aspecto, consúltese en el ámbito [TE-12] noticia (3)]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "Es imposible que el pintor sea señor de las partes que tocan a la invención, así de la historia como de la conveniencia, si no es práctico en saber las historias y la fábulas de poetas. Porque, así como es útil a un letrado el saber debuxar, para dar a entender las cosas que pertenecen a escribir bien, así será muy importante a la profesión del pintor el saber letras; pero, si no es letrado, sea a lo menos bien entendido de las historias y poesías, comunicando hombres doctos". PAC/Art, cap. 2 (II), p. 299.

F.O.: DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 171.

b) "Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplirá muncho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua, donde se puede hallar mucho de lo que se ofrece pintar, escrito con verdad y decoro". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 284.

c) "Dos ejemplos sucedidos (cuando la luz era menor) en una fábula y en una Historia Sagrada, harán evidente la necesidad que de esta parte tiene un artífice, para acrecentar su opinión y huir de ser pintor vulgar cayendo en errores e impropiedades". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 285.

d) "También he visto pintado a San Francisco con alas levantado en el aire en el Oriente, y a S. Juan Bautista también con alas; y he oído censurar el pensamiento, y no supe qué responder a la objeción para satisfacer al escrupuloso; si bien me persuade, que el que así lo pintó, tuvo alguna causa constante para hacerlo con fundamento. Deseo saberlo, y así o Maestro, te ruego me saques desta duda [...] Materia es esta fuera del propósito, por ser más para Teólogos y Escriturarios, que para peritos Pintores, mas diré lo que he oído de personas de muchas letras, y he leído en algunos libros, sugetándome siempre a la corrección y censura de los doctos [...]" CAR/Dia, p. 345. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.3 Facultades intelectivas relacionadas con el conocimiento humanístico-literario
SUBCLASES	CAUDAL (2b) (Pac.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : ERUDITO LETRADO Categorías estético-formales y críticas relacionadas : NOTICIA (3) Complementa a : ARTE (5) INGENIO (2) JUICIO (1b) DESTREZA (1b) PRÁCTICA (2b) Concepto relacionado : LETRAS DIVINAS LETRAS HUMANAS HISTORIA (2a) NOTICIA (1) (Pac.) Destreza para : DILIGENCIA (1) (Pac.) DECORO (1) INVENCIÓN (2) INVENCIÓN (1) Efecto de : ESTUDIAR (3b) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-1.1 Humanismo pictórico-artístico o concepto de pintura humanista M-2.2.3 Doctrina del *Ut Pictura Poesis*

	M-2.3.4 Dolce M-1.1.1.3 Pintura retórico-especulativa (concepción seiscentista) M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-2.1.3.1.2 Marco de la Retórica-Oratoria M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.1 Concepto de pintor erudito M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : BUEN PINTOR PINTOR ERUDITO PINTOR LETRADO Potencia asociada : MEMORIA (Pac.) ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística Vinculaciones conceptuales : ERUDICIÓN (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/f] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
NOTICIA (2) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Pero las mentiras, que las acrecienten los pintores, no es tanto de maravillar, aunque descubren su poca noticia*, donde no se pueden tolerar es en las historias o misterios de nuestra fe [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 286. **1b.:** "Decendiremos a la primera de las tres partes en que se divide; que es la noticia. Para lo cual fuera conveniente que los artífices supieran, no medianamente, letras humanas, y aún divinas, para acertar en la manera con que han de pintar las cosas que se les ofrecen [...]" PAC/Art, cap. 1 (II). **1c.:** "Que es gran falta en buenos pintores no seguir la autoridad de los libros y el juicio de los estudiosos y bien entendidos, que les pueden dar buena noticia de las fábulas, historias o misterios que se les han de ofrecer y otros muchos asuntos. Yo, desde mis tiernos años, siempre procuré con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia* de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias [...]" PAC/Art, cap. 1 (II). **1d.:** "[...] y presto verás escrito con grande puntualidad y cuidado un libro impreso destas historias con bastantes fundamentos, por el Licenciado Antonio de León, Relator del Real Consejo de Las Indias [...] que he merecido ver algo manuscrito, adonde muestra siempre sus buenas letras, su mucha noticia* y estudio". CAR/Dia, p. 374. **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos específicos artísticos. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a la conformación de un neologismo semántico que se integra como uno de los términos específicos del vocabulario pictórico-artístico. **tipología terminológica**: léxico general especializado (neología semántica); término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener noticia"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. **otros usos terminológicos**: noticia (1): concepto teórico que forma parte del sistema de la pintura definido por F. Pacheco, concretamente constituye una de las partes de la invención, junto con el caudal y el decoro; noticia (3): categoría calificativo-crítica de las imágenes artísticas que se aplica a aquellas obras cuya invención, disposición formal

	y decoro refleja el conocimiento humanístico-literario del artífice; noticia (4): atributo o propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen noticia (2). **estatuto del término**: término sistematizado y definido explícitamente por F. Pacheco. **restricción temporal:** véase en la *explicación* el significado que tanto Palomino como Terreros confieren a este término. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
saper lettere [s.t.]	**contexto: I a.:** "Onde, sì como è di grande utile a un letterato, per le cose che appartengono all´ufficio dello scrivere, il saper disegnare; così ancora sarebbe di molto beneficio alla profession del pittore is saper letter. Ma, non essendo il pittor letterato, sia almeno intendente, como io dico, delle istorie delle poesie, tenendo pratica di poeti e d´uomini dotti". DOLCE, *Dialogo* (1557), p. 170.

NUESTRA EDAD

descripción: concepto historiográfico que constituye el tercero de los tres grandes periodos histórico-artísticos en los que, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Se define como el periodo en el que se retoman o redescubren las formas artísticas de la Antigüedad (1b) (v.), perdidas durante el llamado tiempo medio (v.) (Edad Media), iniciándose entonces un proceso de evolución ascendente y progresiva que culminará en el siglo XVI [*terza età*], categorizado éste como la cumbre máxima del esplendor y la perfección en el arte. Comprendería desde el inicio del Renacimiento, en el Trecento italiano, hasta la contemporaneidad de los discursos teóricos analizados.

explicación: la concepción que preside esta edad moderna, que los autores identifican como la suya propia y de la que se sienten parte integrante -según se verifica en las mismas expresiones lingüísticas empleadas-, viene dada por los dos factores principales presentes en la codificación vasariana: el renacimiento o recuperación de los modos artísticos asociados al arte de la antigüedad clásica [v. Antigüedad (1b)] y el progreso ascendente que culmina en la figura de Miguel Ángel, cima y cumbre de todo el periodo. En el caso de España, este renacer se sitúa en la época de Carlos V, esto es, en la primera mitad del siglo XVI, y, por tanto, en la tercera edad de la pintura moderna (v.), coincidiendo así la *rinascita*, la recuperación de la decadencia artística, y el periodo de esplendor y florecimiento, que se continuará durante todo el siglo [v. tiempo del emperador Carlos V].

Por lo que respecta a la valoración de Miguel Ángel, punto culminante en torno al que gira la concepción historiográfica de Vasari, se mantiene el criterio del teórico italiano en lo concerniente a su superioridad y grado de perfección [v. contextos 1b y 2d]. No obstante, y de acuerdo con el carácter enciclopédico que en ocasiones asumen los discursos, nuestros teóricos incorporan las objeciones que ya habían sido formuladas en el contexto italiano, especialmente las de Dolce, en relación con su falta de decoro en el Juicio Final o su menor destreza en el manejo del colorido, tal y como se observa en el contexto c) tomado de Carducho. Sin embargo, Calvo Serraller [ed. crítica de los *Diálogos* (1979), nota 391] considera que Carducho adopta en este punto una "afectada neutralidad", para así dar más consistencia y credibilidad a su argumentación en favor de la superioridad de Miguel Ángel. Según Calvo Serraller, la neutralidad de Carducho se basa en que las críticas a Miguel Ángel no llegaron por lo general a discutir su primacía en el dibujo, consideración ésta que se puede extrapolar al discurso de Pacheco [v. contextos d) y e)]. En resumen, se procura dar un halo de objetividad a las argumentaciones, pero sin que, en realidad, se cuestione la superioridad indiscutible del artífice italiano en el aspecto que fundamentalmente interesa. Con todo, frente al miguelangelismo militante e irrenunciable de Carducho, el modelo por el que realmente apuesta Pacheco en su discurso es el de Rafael, como posteriormente lo hará J. Martínez. Pacheco reconoce que Rafael fue inferior a Miguel

Ángel en aspectos como el del desnudo [v. contexto c)], pero, finalmente, es el sentido clásico de Rafael, idealista, equilibrado y mesurado, perfectamente adecuado en su decoro, majestuosidad e integridad -compositiva y figurativa- a la expresión de las doctrinas fundamentales de la Iglesia cristiana, el que le sugestiona y por el que se inclina. [v. contexto f)]. En Carducho también encontramos un elogio importante de la figura de Rafael, pero este autor, más rigurosamente adscrito a los criterios valorativos y teóricos de Vasari, no llega a cuestionar la superioridad indiscutible de Miguel Ángel. Así pues, y como en otras tantas ocasiones, nuestros teóricos recogen y mantienen el debate italiano precedente en torno a la primacía de estos artífices.

También en el contexto c) se advierte que subsiste el pensamiento manierista de raíz vasariana que creía inevitable, una vez alcanzada la cumbre de la perfección, una decadencia post-miguelangelesca y, en consecuencia, presumía el inicio de una nueva época. En relación con la distinción teórica e ideológica que encontramos entre nuestra edad entendida en sentido amplio y nuestros tiempos (1b) (v.), en cuanto época temporalmente más cercana y próxima a los autores, consúltese este último registro conceptual.

Por lo que concierne a su condición de periodo histórico-artístico determinado, es interesante señalar la equiparación y el paralelismo que se establece -siguiendo como en otras cosas a Vasari- entre esta Edad Moderna y la antigüedad clásica [v. Antigüedad (1b)], lo cual, además de funcionar como legitimación de los nuevos tiempos, al ser la antigüedad mito cultural y modelo de perfección, también se resuelve en un discurso encomiástico por el que se enaltecen las peculiaridades de la nueva época. Es como si, junto a esa *recuperación dell´antico*, se asistiese al desarrollo de una nueva antigüedad verificada en los tiempos modernos, aunque mejorada e incluso perfeccionada. De hecho, la propia conceptualización historiográfica, por la cual el periodo se subdivide en tres edades sucesivas, progresivas y de evolución ascendente, se aplica en la descripción de las dos épocas, construyéndose de esta forma una especie de historia global, cerrada y casi simétrica de la pintura, cuyo desarrollo, en consecuencia, queda resuelto y circunscrito en torno a esos dos ejes principales. Nuestros teóricos son, pues, partícipes de la consolidación de un modelo de teorización que, operando mediante paralelismo y analogía, volveremos a encontrar en Winckelmann (*Historia del arte antiguo*, 1755), quien utilizará también para la formulación de su método histórico, además del esquema evolutivo de carácter organicista -convertido ya en sistema general para la conceptualización de toda la historia del arte-, este paralelismo entre la antigüedad y el Renacimiento. En relación con la subdivisión en edades de este periodo y el esquema comparativo que se establece con la antigüedad clásica, consúltense también los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura moderna (Car.). Por lo que respecta precisamente a este aspecto, véase cómo en los contextos 1b, 2a y 2b Pacheco establece un paralelo entre los artífices respectivos de cada etapa, recurriendo a los ejemplos más significativos y representativos según los ya tópicos y codificados por la historiografía vasariana, en un claro ejercicio de legitimación y elogio.

Ahora bien, en el contexto de la controversia entre lo antiguo y lo moderno -y pese al elogio constante de la antigüedad clásica que encontramos en los discursos analizados-, es la edad moderna la que se afirma y entiende como superior [v. contextos b), e) 1c y 2d], y esto es válido tanto para Carducho como para Pacheco, quienes se encuentran precedidos en esta estimación jerárquica por Céspedes (*Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, 1604). Todas estas posiciones teóricas que se van adoptando respecto de lo antiguo o de lo moderno son indicativas de la consolidación también en nuestros teóricos de un modelo de pensamiento -que perdurará durante mucho tiempo como esquema fundamental de la conceptualización pictórico-artística- conformado por la dicotomía antigüedad / modernidad, a su vez en relación dialéctica, y que queda expresada terminológicamente en el par antiguo / moderno, que se nos aparece a lo largo de los discursos como las dos formas adjetivas básicas con las que se clasifica, describe y califica los diversos aspectos de la realidad artística. Para más información sobre el uso y significado de estos atributos, consúltense los registros conceptuales antiguo (1b) y moderno (1a).

En relación con este último aspecto, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta nuestra edad funciona como categoría de clasificación historiográfica -en este caso, connotada y prestigiada positivamente-, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacios histórico-cultural determinado.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "No me atreveré a decir, si esta facultad de la Pintura, generalmente hablando, se ha bajado, o subido desde Micael acá; si bien para mí temo, no decline, y baje a toda prisa; no quiero manifestarme, por no dar materia a la calumnia; pero bien me atreveré a afirmar, que ninguno ha pasado de aquella raya del dibujo; si bien en la imitación, colorido, viveza, países, frutas, animales, y otras cosas (que aquellos tuvieron por accesorias, y de poca consideración) en algunos modernos se han aventajado". CAR/Dia, p. 133.

b) "Y por no cansarme en traer ejemplos antiguos, y extranjeros en agravio de los nuestros contemporáneos y naturales (que tan altamente pintan copiosas y doctas tablas [...]" CAR/Dia, p. 208.

c)"[...] y sobre todos, por haber sido en esta parte excelente y sobrehumano, Micael Ángel, principalmente en lo que toca al cuerpo desnudo, es, absolutamente, llamado el mayor en pintura y escultura, de los antiguos y modernos [...]" PAC/Art, cap. 5 (II).

d) "Y Micael Ángel es cosa muy sabida que hasta edad de cincuenta años labró escultura y la tuvo por principal profesión, y con la muncha fuerza de sus estudios y fatigas, luego que se puso a pintar pintó de tal suerte, que en la parte esencial que fue el debujo y desnudo, ni antiguo ni moderno le pudo ni podrá igualar [...]" PAC/Art, cap. 3 (I).

e) "Pero dejando las estatuas antiguas, pues las hay modernas de igual admiración; reparé en el entierro, o sepultura del Papa Iulio II, el Moisés, cuya grandeza, y majestad, proporción de miembros, músculos, y perfiles, tan entendidos, y tan bellos están publicando (en San Pedro Advíncula, de Canonigos Regulares de san Salvador) que son de las acertadas manos de Michaelangel, y que ni Griegos, ni Romanos le pudieron aventajar". CAR/Dia, p. 42.

f) "Pero, sobre todos los pintores el gran Rafael de Urbino dio a sus imágenes divina sencillez y majestad incomparable, lo cual nos debe bastar por único ejemplo, y a mí por glorioso remate de mi obra". PAC/Art, cap. 10 (III), p. 558. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR MODERNO (1b) PINTOR MODERNO (1a) Atributos y propiedades vinculadas : MODERNO (1a) Concepto cronológico anterior : tiempo medio ANTIGÜEDAD (1a) Concepto equivalente : NOSTRA ETÁ (Dol.) TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.) Concepto subordinado : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) etapa de la quinta pintura (Plinio) ANTIGÜEDAD (1b) tiempo medio Influido por : GRECIA (1) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) ANTIGÜEDAD (1b) Maneras desarrolladas y escuelas activas : MODO ACABADO MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano M-2.3.4 Dolce M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Productos artísticos asociados : PINTURA MODERNA (1a) Subperiodos o subedades : NUESTROS TIEMPOS (1b) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)

	SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) AQUEL TIEMPO (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/c] CONNOTACIÓN : prioridad cualitativa respecto de la Antigüedad CONNOTACIÓN : positiva; cumbre y perfección artística.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
NUESTRA EDAD	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "En el espacio de la primera capilla hacia la sacristía vieja, estaba un cuadro de doce varas de alto y diez y seis de ancho, en el cual, con invención poética, parecía Micael Ángel en Los Campos Elisios, y tenía a la derecha mano, de más que el natural, los más celebrados pintores y escultores antiguos, cada cual con su insignia o señal: Praxíteles, el sátiro que está en la viña del Papa Julio III; Apeles, el retrato de Alexandro; Zeuxis, una tabla con las uvas; Parrasio, con el velo fingido. A la mano izquierda estaban los más ilustres de nuestra edad*: Cimabue, Gioto, con el retrato del Dante, Masacio, Donatelo, Francisco Salviati y otros munchos [...]" PAC/Art, cap. 7 (I). **1b.:** "Así como Homero es el primero entre los poetas griegos, y Virgilio entre los latinos, Dante entre los toscanos, así Micael Ángel entre los pintores y escultores de nuestra edad*: porque es un raro, milagro de l' arte y de la naturaleza: y aquellos que no admiran sus cosas, carecen de verdadero juicio, mayormente acerca de la parte del debujo, en la cual sin duda es profundísimo [...]" PAC/Art, cap. 4 (II). **F. O.:** DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. **1c.:** " Ya el antiguo pincel al nuevo y raro de Pacheco cedió, ya la edad nuestra* sólo hará memoria de los Zeuxis y Apeles para admirar, que el grande nombre y gloria por tantos siglos claro queda oscuro a su nombre y sus pinceles [...]" PAC/Art, cap. 4 (II), p. 339. **F.O.:** trascripción literal de una silva de Antonio Ortiz Melgarejo dedicada al cuadro del Juicio de F. Pacheco. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada construida mediante determinación deíctica de la noción edad (1a) [v. tiempo (1)]. Se hace así referencia a la situación temporal del que habla respecto del periodo sobre el que habla; esto es, organización del devenir histórico en función del sujeto activo. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática

	("[...] de nuestra edad"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **equivalente**: nostra età [it.] **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
NUESTROS (S) TIEMPO (S) (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "[...] con el ejemplo de muchos pintores antiguos y modernos [...] y Metrodoro fue excelente pintor y filósofo, y Apeles el más famoso de aquella edad, escribió, doctísimamente, desta arte y otros muchos pintores. Y en nuestro tiempo* Jorge Bassari; León Batista Alberto y el profundísimo Alberto Durero, Paulo Lomazzo, y otros que habemos conocido, como nuestro Pablo de Céspedes [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 284. **2b.:** "[...] y a tener efecto, no tenía que embidiar los dichosos tiempos de Alejandro, ni las glorias de Protopenes, y Lisipo, ni a las de nuestros tiempos* de Micael Ángel, Ticiano, Berruguete, Rincón, ni las de otros [...]" CAR/Dia, p. 441. **2c.:** "Notorias son las honras que hizo Alejandro y Filipo, su padre, a los pintores; las que Augusto y Trajano y las que Demetrio a la pintura y persona de Protógenes; las que don Fernando el Católico y el Emperador Carlos V en nuestros tiempos*". PAC/Art, cap. 10 (III). **2d.:** "[...] concluyendo que la virtud de Micael Ángel (sobre todos los artífices de la antigüedad y de nuestros tiempos*) fue conocida y estimada aun mientras vivió [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **2e.:** "[...] Llegaron a Florencia algunos, adonde los naturales della comenzaron a aplicarse, y a aprender esta facultad. Y de aquí considero otros tres términos, o edades en este Arte, y en nuestros tiempos*, haciendo alusión a las de los pasados". CAR/Dia, pp. 118-119. **F. O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. III, pp. 377-382. **2f.:** "[...] y la que pagó Marco Agripa, fue en 890.000 ducados, y por ella podrás averiguar cada precio de los referidos; y si el caudal, y riqueza acarrean en el mundo estimación, ni me espanto de la que aquellos Artífices tenían ni la poca que tienen los de nuestros tiempos* [...]" CAR/Dia, p. 302. **otros usos terminológicos**: nuestros tiempos (1b): periodo temporal que corresponde a la época más cercana cronológicamente a los autores de los discursos, esto es, su contemporaneidad más inmediata. **equivalente**: nostri tempi [it.], questi tempi [it.] **indicación de uso:** alterna indistintamente con nuestra edad. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase NUESTRA EDAD
NUESTRO SIGLO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "[...] no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo* ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Ángel, de quien se leen muchas composiciones en verso: Leonardo de Vinci, el Bronzino, Jorge Vasari; Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba (como hemos visto en tantas partes);

	Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición con todos los antiguos, León Batista Alberto, Mase Pedro, y nuestro Luis de Vargas [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **indicación de uso:** alterna indistintamente con las otras expresiones, aunque se prefiere nuestra edad y nuestros tiempos. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase NUESTRA EDAD.
EDAD MODERNA [act.]	
RENACIMIENTO[act.]	

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
NOSTRA ETÀ	**contexto: I a.:** "Sì come Omero è primo fra´poeti greci, Virgilio fra´latini e Dante fra´toscani, così Michelagnolo fra´pittori e scultori della nostra età*". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.
TEMPI NOSTRI (1a)	**contexto: II a.:** Ma lasciando ire questi, che bisogna referirsene ad altri e molte volte non convengano i giudizii e, che è peggio, né i tempi, ancora che io in ciò seguiti i migliori autori, vegnamo a´ tempi nostri*, dove abbiamo l´occhio assai miglior quida e guidice che non è l´orecchio. Non si vede capo, l´architettura da Buschetto greco ad Arnolfo tedesco et a Giotto? [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 269.
TEMPI MODERNI	**contexto: III a.:** "Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di legno, che´egli aveva messo in croce un contadino, ancora che a Donatello nell´arte della scoltura si trovasse ne´tempi moderni* niun pari e un solo Michelagnolo superiore". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165.

NUESTROS TIEMPOS (1b)

descripción: concepto historiográfico que constituye el periodo temporalmente más cercano a los autores de los discursos, esto es, a su contemporaneidad más inmediata. Se correspondería, en líneas generales, con el primer tercio del siglo XVII.

explicación: aunque este periodo temporal no esté codificado o definido desde el punto de vista teórico como una edad artística propiamente dicha [v. edad (1b)(Car.)], los contextos aportados muestran con suficiente claridad que existe una distinción neta en la mente de estos autores entre la época correspondiente a la denominada tercera edad de la pintura moderna (v.), y los tiempos más cercanos e inmediatos a su propia contemporaneidad. Véanse, sobre todo, los contextos a), b), 1a, 1c y 2e, donde se establece la diferencia entre los artífices modernos, de "nuestro tiempo" o "deste tiempo", y aquellos representativos de la tercera edad. Asimismo, todos los que Pacheco nombra en 1b como representantes de nuestros tiempos son cronológicamente posteriores a los de la tercera edad. En suma, se trata de una época que, independientemente de cuáles sean sus características estilístico-formales -si continuadoras o no de la estética precedente-, se siente y se percibe por parte de sus contemporáneos como un periodo distinto respecto de los anteriores: los autores son conscientes de que se enfrentan a unas condiciones diferentes y de que las experiencias creativas, así como la calidad de las obras pictóricas han cambiado. Incluso en el contexto 1e, Pacheco parece ir más allá en estas distinciones temporales o cronológicas, y así distingue entre la época en la que trabaja Pablo de Céspedes -que incluye dentro del marco temporal de nuestros tiempos (1b)-y el "ahora", esto es, la actualidad más inmediata, en la que sitúa, por ejemplo, a J. de Ribera.

Respecto a cómo se define el periodo desde el punto de vista estilístico-formal, tanto Carducho [v. contexto a)] como Pacheco [v. contexto 1b] mantienen el principio valorativo característico de la crítica post-miguelangelesca de raigambre ya manierista, que contempla con escepticismo la posibilidad de cualquier tipo de mejora o perfeccionamiento una vez alcanzada la cumbre con Miguel Ángel. Además, nuestros teóricos son conscientes de la existencia de una problemática contemporánea específicamente española, que genera unas determinadas condiciones y características en el ejercicio y valoración de la pintura: así, las exigencias de los principios contrarreformistas y la retórica persuasiva de la imagen, omnipresente en todo el *Arte de la Pintura*, con sus criterios prioritarios de verosimilitud, decoro y proximidad emotiva; el deterioro de la calidad pictórico-artística y la desviación de la buena práctica por parte de ciertos sectores, probablemente asociada, entre otras cosas, a la necesidad de abastecer una demanda rápida y excesiva; la pobreza creativa y la sequedad formal que devienen de un ejercicio artístico acostumbrado a la copia de estampas y grabados, propia sobre todo del tardomanierismo sevillano; las nuevas formas que sobrevienen con el emergente naturalismo; la revalorización de la observación directa del natural y el encuentro con la realidad cotidiana, etc. Todos estos aspectos que, al margen de la opción ideológica y las propuestas teóricas de los autores, se dejan traslucir a lo largo de las páginas de los discursos, constituyen las claves que definen una nueva época, y que nuestros artistas-escritores saben percibir y entender como tales.

Desde el punto de vista cualitativo, la valoración general del periodo por lo que a la práctica artística se refiere es negativa y pesimista. Un halo de desaliento aparece insistentemente en el *Arte de la Pintura* cuando Pacheco tiene que evaluar las condiciones artísticas de su época [v. contextos c), 1c o la opinión de Carducho en el contexto 2e], poniendo así en evidencia lo que se juzga como un triste deterioro de la calidad pictórica. No obstante, puesto que el objeto de los discursos no es el de glosar o describir una etapa de decadencia, sino establecer unos criterios válidos a partir de los cuales reconducir la práctica artística y restituir la calidad pictórica de acuerdo con el modelo codificado como bueno y verdadero, a la postre, lo que subyace en estos tratados es el aliento esperanzador del que cree en la posibilidad del advenimiento de una época mejor.

En cualquier caso, tanto Pacheco como Carducho suelen guardar silencio en sus discursos en lo concerniente a las generaciones más actuales, sobre todo Carducho, quien renuncia voluntariamente a comentar la obra de los artistas contemporáneos. Las motivaciones pueden ser diversas: según Calvo Serraller (introducción a la ed. crítica de los *Diálogos*, p. LXXIV), Carducho, sin formación histórica especializada, recurre a Vasari incondicionalmente y, puesto que el carácter de su tratado es enciclopédico y canónico, subordina lo nuevo a lo ya establecido, consolidado y consensuado como bueno y perfecto. El silencio de Pacheco, en cambio, se centra especialmente en los artistas más jóvenes, puesto que éste sí nombra y estima a otros pintores de su generación.

Asimismo, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica -en este caso, connotada positivamente-, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un contexto histórico-cultural determinado, formando parte de esta manera de la reflexión teórica de carácter metadisciplinar.

Para más información sobre la modernidad artística que se inicia con esta etapa, consúltese el registro conceptual nuestra edad. Para las cuestiones relativas a las características conceptuales y terminológicas generales de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "No me atreveré a decir, si esta facultad de la Pintura, generalmente hablando, se ha bajado, o subido desde Micael acá; si bien para mí temo, no decline, y baje a toda prisa; no quiero manifestarme, por no dar materia a la calumnia; pero bien me atreveré a afirmar, que ninguno ha pasado de aquella raya del dibujo; si bien en la imitación, colorido, viveza, países, frutas, animales, y otras cosas (que aquellos tuvieron por accesorias, y de poca consideración) en algunos modernos se han aventajado". CAR/Dia, p. 133.

b) "Y por no cansarme en traer ejemplos antiguos, y extranjeros en agravio de los nuestros contemporáneos y naturales (que tan altamente pintan copiosas y doctas tablas; tanto que mueven los afectos más rudos y más dormidos). Mira a los dos Leonardos, Lupercio y Bartolomé, Fénix (este último) de nuestros tiempos en la gravedad, en la propiedad y en el decoro [...] Adon Dotor Mira de Amescua [1574-1644], cuya gravedad escribiendo es admiración [...]" CAR/Dia, p. 209.

c) "Porque se ha de atender siempre (como dice Leonardo de Vinci): a confirmarse en la razón de las cosas, y hacer hábito para obrar de práctica cuanto a lo imitado y visto. Mas, ¡oh miserable edad la en que vivimos! do la necesidad es contrapeso a la virtud [...] Verdad es que vituperan los ignorantes a los tales, ostentando con arrogancia en oprobio suyo la comodidad y riqueza, opuesta a la templanza y sobriedad de los estudiosos; mas oigan los tales al doctísimo León Batista Alberto: Justo será (dice) acordarse que siempre la avaricia ha sido enemiga de la honra y de la virtud". PAC/Art, cap. 12 (I).

d) "Bien es verdad que algunos de los modernos, entre los antiguos y nosotros, las comenzaron a ejercitar y las vemos en algunas historias suyas de escultura en retablos viejos [...]" PAC/Art, cap. 6 (III). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS Edades de la pintura moderna (faceta) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : pintor contemporáneo Ámbito geoespacial asociado : ESPAÑA Atributos y propiedades vinculadas : CONTEMPORÁNEO (Car.) Concepto cronológico anterior : AQUEL TIEMPO (1b) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto priorizado : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Maneras desarrolladas y escuelas activas : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MANERA DE DOMINICO GRECO MANERA DE CARAVAGGIO MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-3.1.2 Declinar y reformismo español Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/u]. CONNOTACIÓN : subordinación cualitativa a la tercera edad.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
NUESTROS TIEMPOS (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Bueno sería, por cierto, que los que han labrado en barro y cera, y los que labraron madera, comúnmente, como Berruguete, Becerra y los de nuestro tiempo*, que son honra de nuestra nación y patria [...]" PAC/Art, cap. 3 (I). **1b.:** "Esto baste por ahora, y veamos si se acabaron los favores y honras con Micael Ángel. Bien es verdad que llegar a lo que se ha dicho, no es posible. Pero muchos hemos visto en nuestro tiempo*, pues hallamos seis pintores en la Italia nobles y caballeros de hábito: Micael Ángel Caravacho (valiente imitador del natural), Pablo Guidoto y Domingo Pasiñano, Gasparo Cello, el Ballon y el Josefino [...]" PAC/Art, cap. 7 (I). **1c.:** "Los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura, un Berruguete, Becerra, Machuca, el Mudo, mase Pedro, Luis de Vargas, gloria de nuestra patria, después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dejar de sí memoria eterna escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela [...] En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino, que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones, y si es lícito traer ejemplo más cercano a

	nuestro tiempo*, bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **1d.:** "De manera, que en este grado de principiantes, que consiste en imitar justamente el ejemplar (como se ha dicho) conviene arrimarse a cosas determinadas, y bien entendidas de buenos artífices, por evitar la infelicidad de nuestro tiempo*, y la miserable servidumbre de los aprendices dél: atados a contrahacer lienzos ordinarios por perfiles perdidos, sin aspirar a cosa que tenga camino [...]" PAC/Art, cap. 12 (I). **1e.:** "La materia del colorido trató, hermosísimamente, Antonio Corregio (a quien yo soy muy aficionado), y, sobre todos el gran Ticiano, de que en nuestros tiempos* dio harta luz al Andalucía Pablo de Céspedes; y ahora* tiene el primado en pie, en la práctica de los colores, Jusepe de Ribera, llamado en Italia el Españoleto [...]" PAC/Art, cap. 5 (III). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada construida mediante determinación deíctica de la noción tiempo (1) (v.) Se hace así referencia a la situación temporal del que habla respecto del periodo sobre el que habla; esto es, organización del devenir histórico en función del sujeto activo. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de nuestros tiempos"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **otros usos terminológicos**: nuestros tiempos (1a): unidad sintagmática que funciona como sinónimo terminológico de "nuestra edad", esto es, el periodo de la Edad Moderna en su generalidad. **connotación**: proximidad temporal e implicación personal. Véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
ESTE TIEMPO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "[...] y si es lícito traer ejemplo más cercano a nuestro tiempo, bien vemos en las famosas obras de Pablo de Céspedes el vivo espíritu de Corregio, y con cuánta suavidad, belleza y excelente colorido, y grandeza de debuxo, confirma esta verdad tan importante, restituyendo en este tiempo* la pintura a su primera dignidad y estima [...]" PAC/Art, cap. 11 (II). **2b.:** "Y Lucio Lúculo compró por dos talentos en Atenas una copia desta tabla. Tampoco falta en este tiempo* quien se aficione al entretenimiento desta pintura, por la facilidad con que se alcanza y el deleite que causa su variedad, y entre los que lo han hecho con fuerza y arte se puede contar Juan de Vanderramen, archero del Rey Filipo cuarto". PAC/Art, cap. 7 (III). **2c.:** "[...] así el pintor, cuanto a la parte en que conviene con el orador tendrá obligación a formar la pintura de suerte que consiga el fin que se pretende con las sagradas imágenes; aunque el efecto falte algunas veces. Vean los pintores deste tiempo* a lo que están obligados; mas, ¿cuántos son capaces de entender estos mis documentos?" PAC/Art, cap. 11 (I). **2d.:** "Lee sus escritos, aunque de innumerable cantidad, y en todas lenguas, y de los destos tiempos* en lengua Castellana; lee los del Licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos en un libro que escribió intitulado: Noticia de Las Artes; y a don Iuan de Buitrón (raro ingenio) en sus Discursos Apologéticos". CAR/Dia, 143.

	2e.: "Enseñóme un amigo unos dibujos de Becerra, Español, que para mí fue fiesta doble. No podía apartarme de mirar aquellos perfiles tan airosos, tan fundados en arte y ciencia, y tan cumplidos en todo, que me despertaron lástimas destos tiempos*, que apenas hay quien los quiera mirar, cuanto más quien procure imitarlos". CAR/Dia, p. 179. **indicación de uso:** alterna indistintamente con nuestros tiempos. **comentario:** por lo que concierne a la información terminológica, véase lo dicho en NUESTROS TIEMPOS (1b).

MENU SALIR

PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto)

descripción: categoría artística específicamente española con la que se caracteriza un tipo de realización pictórica identificada con la ejecución a partir de pinceladas sueltas, ágiles y empastadas que distingue y define el estilo veneciano. En consecuencia, funciona igualmente como caracterización de un tipo de pintura cuyos rasgos estéticos y expresivos vendrían definidos, fundamentalmente, por su semejanza visual y formal con la pintura colorista de esta escuela, en la que las pinceladas rápidas y deshechas desmaterializan las formas y difuminan los contornos, creando superficies de gran riqueza cromática, vigorosas y texturiales en su densidad matérica, al mismo tiempo que la rapidez y desembarazo en la ejecución le confiere cualidades estéticas ligadas a la facilidad y ligereza expresiva, produciendo, en definitiva, una imagen de naturaleza sensorial, visualmente atractiva y atrayente.

Sin embargo, el carácter controvertido de este modo de pintura nos lleva a deslindar dos tipos de definiciones: **a)** la del sector que lo acepta como tal modo pictórico, legítimo y válido, caracterizado según los rasgos que acabamos de mencionar, con su particular *modus operandi* y sus cualidades estético-expresivas asociadas [v. pintura a borrón (1b)]; y **b)** la del sector que sólo ve en ella una desvirtuación de la buena y adecuada práctica de la pintura. Un tipo de procedimiento o de ejercicio pictórico caracterizado por la falta de dibujo, la ejecución rápida y descuidada, y por la ausencia de cualquier tipo de especulación y acción meditada, tal y como requiere el proceso de creación pictórica en cuanto actividad intelectual y racional. Ésta es la que nos ofrecen precisamente nuestros teóricos Carducho y Pacheco. [V. pintura a borrón (1a) (Pac.) y pintura a borrón (1a) (Car.)].

explicación: el modo a borrón o la pintura de borrones constituye uno de las cuestiones más controvertidas del panorama artístico español seiscentista, tanto desde del punto de vista práctico como teórico, dando lugar a distintas interpretaciones y a juicios valorativos diversos. Simplificando la cuestión, el debate se podría polarizar en dos extremos: **1**. el sector que defiende dicho tipo de pintura y que la legitima como un procedimiento válido, como un estilo de pintura en sí, con su propia casuística, procedimientos y cualidades estéticas –lo que hemos codificado como pintura a borrón (1b)-, sector generalmente vinculado a la emergente pintura naturalista, más comprometida con las condiciones de la visión y de lo visual [v. contextos c) y 1a]; y **2.** el sector que la reprueba y la descalifica como modo válido, situándola al margen de la pintura considerada dogmática y normativamente como buena, verdadera y legítima [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. En este último sector, más vinculado ideológica y estéticamente al marco del clasicismo, se encuentran nuestros teóricos Carducho y Pacheco. Estas dos posturas se pueden observar con claridad en los contextos f) y 1b.

Pero la cuestión es más compleja, puesto que, según se puede advertir en estos mismos discursos, existen posiciones matizadas que van puntuado el debate. De hecho, no se lleva a cabo en estos tratados una descalificación global ni indiscriminada de este tipo de pintura; lo que nuestros autores rechazan no es tanto la pintura a borrón en sí, el estilo de manchas, el tipo de ejecución venecianista con sus cualidades expresivas y visuales asociadas -que el propio Carducho estima y alaba incluso por encima del modo excesivamente acabado y "lamido" [v. contexto 1b]-, sino su vinculación con cierto

procedimiento de trabajo y de actuación, que se desentiende del uso y de la práctica del dibujo, así como de la especulación y de la actuación razonada que implica el proceso de creación pictórica en cuanto actividad intelectual. Es este hecho con el que nuestros autores no transigen, identificando esta forma de pintura con la que denominan pintura práctica [pintura práctica (Car.), manera de obrar casualmente (Pac.), opuesta y cualitativamente inferior a la pintura científica, racional y metódica, que es la que nuestros autores defienden y propugnan [pintura práctica regular y científica (Car.), manera de obrar científicamente (Pac.)]. En relación con estas nociones, consúltese el ámbito [SM-37] (sección 3.3.), y en concreto las notas 7, 9, 10, 14 y 15.

Según Carducho y Pacheco, los defensores de la legitimidad de este tipo de pintura esgrimen argumentos no válidos y, además, tergiversados, con los que enmascaran o falsean la realidad. Así, apoyándose en la semejanza de su ejecución y de su resultado visual con la pintura colorística veneciana, de pinceladas sueltas, rápidas y acabado texturial y deshecho, y sobre todo con el estilo de Ticiano [v. manera de Ticiano] -uno de los maestros incuestionables desde el punto de vista teórico-crítico-, este sector valida y refrenda este tipo de pintura [v. contextos 2) y 1a]. Sin embargo, Carducho y Pacheco sólo ven en esta argumentación el subterfugio de quien quiere producir mucho y en poco tiempo, y de los que pretenden eludir el trabajo, estudio y consideración que requiere el ejercicio artístico [v. contextos c) y d)].

De ahí, pues, la distinción que se afanan en realizar en sus respectivos discursos entre el modo a borrón en cuanto un tipo de acabado, una opción técnica y de estilo perfectamente compatible con la Buena Manera, que se recomienda practicar, sobre todo, a los que ya tienen una consabida maestría técnica y dominan los entresijos de la buena pintura -que es lo que hemos codificado en este tesauro como pintura a borrón (2)-, y la pintura a borrón en cuanto esta forma de actuación pictórica rápida y desconsiderada, que se realiza sin la meditación y especulación que el ejercicio creativo demanda, ajena a las consideradas auténticas categorías artísticas. Así, mientras que la pintura a borrón (2) se opone al modo acabado, en cuanto opción técnica y estilística, esta última se opone a la Buena Manera, esto es, al sistema metodológico y estético defendido como verdadero y válido, y bajo el cual se han de inscribir los demás estilos, modos y procedimientos pictóricos.

Por su parte, aunque ambos autores manejan unos mismos criterios y su juicio valorativo es similar, observamos que, si bien Carducho, en consonancia con su concepción pictórica predominantemente racionalista e ideísta [v. memoria, entendimiento (2) (macroconcepto) y razón (2) (macroconcepto) en el ámbito [GF-24] (sección 3.3.)], hace más hincapié en la ausencia de ejercicio intelectivo y especulativo que este tipo de pintura comporta, Pacheco, sin dejar de aludir a esta cuestión, le interesa más la falta de dibujo, en cuanto categoría artística inalienable [v. contextos a) y e)] -sobre todo cuando se trata de los géneros jerárquicamente superiores-, por sus connotaciones intelectuales, pero también por el componente de trabajo previo que supone.

En esta distinción teórica que llevan a cabo nuestros autores convergen varios aspectos. Hay que vincularla, por una parte, a cuestiones de índole pragmática asociadas al contexto socioeconómico en el que se desenvuelve la pintura en el momento en el que se escriben estos tratados. Así, no resulta difícil pensar que una fuerte demanda, especialmente de pintura pietista y devocional –ajena a planteamientos excesivamente complejos-, pero también una importante oferta de mano obra, propia de un contexto donde el número de artífices-pintores es muy elevado [v. contexto b)], favorecería y propiciaría cualquier tipo de acción pictórica que permitiese producir mucho y en poco tiempo, a lo que se debe añadir también, en el marco sevillano, la premura que exigiría la producción de obras para su traslado al Nuevo Mundo.

Por otra parte, hay que asociarla con aspectos más teóricos, más comprometidos con determinadas concepciones estéticas e ideológicas, en clara vinculación con la controversia seiscentista entre el dibujo y el color, y la difusión del naturalismo y su visualismo pictórico como corriente alternativa y heterodoxa al modelo clásico.

Además, en el juicio y opinión de nuestros autores, también incide su mentalidad académica, que defiende un tipo de enseñanza basada preceptivamente en la ejercitación del dibujo a través de la imitación de un natural seleccionado o de las obras artísticas precedentes como medio, no sólo para adiestrar la mano, sino también para educar el juicio, la visión y el gusto [v. contexto c)], incompatible, por tanto, con la libertad de juicio y de criterio que, en su opinión, este tipo de práctica pictórica y su enseñanza comporta. [En relación con esta problemática entre lo normativo y preceptivo y la libertad de creación individual, consúltese el registro conceptual manera de Caravaggio].

Por su parte, en relación con el posible interés de nuestros autores por justificar la validez del tipo de pincelada suelta y colorística, distinguiéndola de este tipo de pintura a borrón que se sale de los márgenes de la Buena Manera, véase lo dicho en el registro conceptual manera de Ticiano.

Finalmente, podemos decir que lo que nos encontramos no es otra cosa, en realidad, que la polivalencia del concepto y del término "a borrón", asociado, por una lado, a una forma de obrar en la que no se observan los preceptos del dibujo ni los principios clásicos sistematizados como buenos y verdaderos; y, por otro, a un modo u opción estilístico-estética, relacionada con el acabado texturial y suelto, en el que predomina la materia cromática.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales: **a)** "[...] finalmente, con esta reina y señora tan difícil de conquistar, por su grandeza, no es justo poner la labradora en competencia. Además, que en la facilidad o dificultad del copiar la pintura de los unos o de los otros hay gran diferencia; porque la del Basán y de los que siguen su camino, muchos, en cualquier estado que estén, la imitan fácilmente o, al menos, lo que hacen parece bien; que el debuxo no les hace allí falta, que casi sin él se les pega aquel modo sin mucho trabajo, y valga en prueba desto la experiencia; mas la pintura de Micael así, antes en Roma prohíben el imitarla a los mancebos, porque o se pierdan en aquel Océano de su profundo Juicio; pues para imitar las de Rafael y de los demás de su bando, es menester debujar toda la vida, para venir a alcanzar algo de aquella manera [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 415.

b) "[...] porque la facilidad en obrar sin atención y estudio, la tiene introducida la miseria y pobreza, y como que esta parte la pintura no puede tener calidad, suplen con la cantidad esta mengua, haciendo muchos cuadros en el tiempo que se debe dar uno. Esta inconsiderada destreza reprendió Apeles [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416.

c) "A la objeción segunda, que la pintura tiene particular estudio para de lejos, yo no lo he hasta ahora alcanzado, ni menos oído practicar a grandes hombres que he tratado, antes este modo ha procedido, a mi juicio, de querer facilitar y ahorrar de tiempo y de fatiga en la pintura y crecer en hacienda, o por defecto de la edad que, cansada la vista, no puede durar mucho tiempo en la dulzura de los colores; y esto ha sucedido a algunos grandes maestros que, como supieron ejecutar la arte labrando dulcemente en la juventud, también lo ejecutan en los borrones que dan siendo viejos; y esto no precede de nueva maestría, que no la hay [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 417.

d) "[...] ni tiene quien le encubra las faltas, como a la Pintura, que con la belleza y resplandor de las colores las disimula, y abrevia algunas cosas, como son paños y cabellos; de tal suerte, que parece muchas veces que es cosa formada, y de mucho trabajo, y no es más que borrones". CAR/Dia, p. 289.

e) "Todo lo contrario desto, por miserable negligencia, siguen hoy, la mayor parte de los pintores, a quien con mayor razón diremos vulgo: pues cada uno como las zorras de Sansón, sigue su diverso camino instruyendo o destruyendo los simples discípulos en tomar perfiles de pinturas de otros maestros, sin haberse ejercitado en debujar luengo tiempo, como era razón, imitando las cosas buenas de otros, para venir a alcanzar los grados que ya tengo dichos. Y yo conocí un sugeto que mandaba a sus discípulos que no dibujasen imitando, y les prohibía esto con grandísimo rigor, y daba lugar a, que de suyo, sin género de principio ni luz, de imitación, debuxasen los disparates que les venían a cuento (peregrino modo de enseñar). Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia que harta autoridad tiene los maestros a quien siguen; y que es valentía pintar mucho y ser largos sin tantas fatigas; y que los venecianos siguen este modo*, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

f) " [...] porque de las obras que yo he visto, unas son obscuras, y otras claras y dulces, unas tan acabadas y perfiladas, y hechas con tanto cuidado, que no perdonaron el sutil cabello, ni pestaña, ni arruga alguna, hasta los simulacros de las niñas de los ojos, y otras cosas aun más menudas y delicadas: otras hechas tan por mayor, con tanto abreviar, que apenas de cerca se conocen las facciones, cuanto más se distingan las arrugas, pelos, y simulacros, y tan opuestas a las otras, que parece imposible ser ambas buenas, cuando tanto se diferencian; y vemos que están en tal posesión y estimación [...]" CAR/Dia, p. 260. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MACROCONCEPTO MANERA (3bb) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
SUBCLASES	modo particular de borrones
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : ESPAÑA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : BORRADO FUERZA (2) RELIEVO (1a) FACILIDAD (3b) Conceptos opuestos : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) BUENA MANERA (3) (Pac.) PINTURA PRÁCTICA REGULAR Y CIENTÍFICA (Car.) MANERA DE OBRAR CIENTÍFICAMENTE (Pac.) SUAVIDAD (1b) Conceptos relacionados :PINTURA PRÁCTICA (Car.) MANERA DE OBRAR CASUALMENTE (Pac.) escuela del colorido (1b) (Car.) Conceptos vinculados : BORRÓN Influido por : MANERA DE TICIANO MODO DEL BASÁN ACADEMIA DE VENECIA MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-3.3.2 Academia (marco) M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-3.2.1 Defensa de la pintura M-2.4.2 España M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.2.5 Controversia dibujo-color M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica Modos asociados : PINTURA A BORRÓN (2) Modos, maneras y escuelas vinculadas : MODO DEL BASÁN MANERA DE DOMINICO GRECO Periodo de desarrollo : NUESTROS TIEMPOS (1b) Reinterpretaciones conceptuales : PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) EJECUCIÓN TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/f] CONNOTACIÓN : relativa y diversificada.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PINTURA A BORRÓN (1) (o de borrones)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Otra objeción más fuerte que la primera, es afirmar que la pintura a borrones*, hecha para de lejos*, tiene su particular artificio v acuerdo, en los que la ejercitan bien; y tiene mayor fuerza y relievo que la acabada y suave. También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado que el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla «borrones de Ticiano», con que se califica sumamente este camino". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416. **1b.:** "[Pintura de borrón] Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada compuesta por sinapsia de lexías generales que dan lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: relativa y diversificada Según la corriente ideológica y estética que utilice el término, éste adquirirá un sentido positivo y calificativo o negativo y peyorativo. En relación con estas dos corrientes, véase lo dicho en la *explicación*. **otros usos terminológicos**: pintura a borrón (2): técnica o modo de ejecutar el acabado caracterizado por el uso de pinceladas sueltas, ágiles y rápidas, semejantes a las utilizadas por la escuela veneciana; pintura a borrón (3a): tipo de pintura según su modo de realización (tipología de los objetos pictóricos); pintura a borrón (3b): tipo de pintura según el tipo de acabado (tipología de objetos pictóricos). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico, discurso didáctico y metodológico.
BORRONES DE TICIANO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 1a. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática lexicalizada compuesta por sinapsia que da lugar a una expresión terminologizada o neologismo semántico. El nombre propio o genitivo de especificación funciona como determinación atributiva del sustantivo borrón, quedando así el estilo pictórico vinculado a la ejecución particular y característica que define la manera de Ticiano. De esta forma, se connota positivamente y se cualifica. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico; término calificativo. Según se desprende del discurso, parece relacionarse con un nivel de

	uso más coloquial y popular, por lo que podríamos clasificarlo como uno de los términos populares y divulgativos del vocabulario pictórico-artístico. **connotación**: positiva y calificativa. Véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: su condición es diversa, dependiendo de la corriente estética que lo utilice: 1. admitido y utilizado por los partidarios y defensores de la pintura a borrón, en virtud de sus claras connotaciones calificativas y legitimadoras; 2. desaprobado y censurado por los objetores de dicho tipo de pintura, al entender que no se ajusta a la realidad y de que se trata sólo de una estrategia "terminológica" para validar su condición como tal. **indicación de uso:** discurso divulgativo; discurso crítico.
pintura para de lejos	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto 1a. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: locución no lexicalizada, aunque suele ser una colocación frecuente en los discursos. Posee un claro valor terminológico, al asumir un significado concreto y específico, funcionando, en cuanto paráfrasis explicativa, como sinónimo del término pintura a borrón. **tipología terminológica**: léxico general en función terminológica (término no específico). Quizá pudiera estar relacionada con un nivel de discurso más divulgativo. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico. **nota:** debe distinguirse de lo que Carducho denomina "pintura para distancia" (*Diálogos*..., pp. 259 y ss.), un tipo de procedimiento cuyo objetivo es conformar la imagen pictórica en función de la distancia a la que va a ser contemplada. Al respecto, consúltese el ámbito [SM-37] en la sección 3.3.; en concreto, la nota 22.

PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)

descripción: reinterpretación que lleva a cabo Carducho del tipo de realización pictórica denominada en España *pintura a borrón*. En relación con esta reinterpretación y, en general, con la problemática y controversia que suscita este tipo de pintura en el contexto español, consúltense los registros conceptuales pintura a borrón (1a) (Pac.) y pintura a borrón (1) (macroconcepto). Por lo que concierne a los contextos discursivos, a la terminología asociada, al resto de conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran la estructura relacional y contextual de esta noción, véase pintura a borrón (1) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) MANERA EN EL COLORIDO PINTURA PRÁCTICA (Car.) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología)

	SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) Concepto priorizado : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Conceptos relacionados : FACILIDAD (2c) Reinterpretación conceptual de : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) Reinterpretación contigua de : PINTURA A BORRÓN (1b) PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/f/ii] CÓDIGO : [SM-37.2.1.1/c.c] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.)

descripción: el modo como interpreta F. Pacheco el tipo de realización pictórica denominada en España *modo a borrón*. Según F. Pacheco -opinión que comparte con Carducho-, más que de un estilo o modo pictórico, con su casuística, *modus operandi* y estética particular, se trata en realidad de una desvirtuación de la buena y adecuada práctica de la pintura. Un tipo de procedimiento o ejercicio pictórico caracterizado por la falta de dibujo y la no aplicación de sus principios, la ejecución rápida y descuidada, y la ausencia de cualquier tipo de especulación y de acción meditada, tal y como requiere el proceso de creación pictórica en cuanto actividad intelectual y racional, sobre todo cuando éste se proyecta sobre los géneros considerados prioritarios: la pintura de historia y la pintura sagrada. En consecuencia, se trata de un modo de realización pictórica y de un tipo de pintura descalificado como tal, ni válido ni legítimo en cuanto que cae fuera de los principios y de las categorías artísticas que definen el modelo clásico y la Buena Manera por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

explicación: en relación con la problemática y la controversia que genera este modo a borrón en el contexto español y sus diversas interpretaciones, consúltese el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto).

Debe distinguirse asimismo de la pintura a borrón (2), definida por nuestros teóricos Pacheco y Carducho como un tipo de acabado pictórico caracterizado por el uso en la ejecución del sistema venecianista de pinceladas sueltas, ligeras, deshechas y rápidas; conceptuado, por tanto, como una de las opciones estilísticas y técnicas con las que cuenta el artífice para la realización de su obra -opuesta al modo acabado (v.)-, pero que no implica una subversión ni una desvirtuación de los principios de la Buena Manera.

Por lo que concierne a los contextos discursivos, a la terminología asociada, al resto de conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran la estructura relacional y contextual de esta noción, véase también el registro pintura a borrón (1) (macroconcepto).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS MALA MANERA (1a) MANERA (3bb) manera de obrar sin dibujo (Pac.) MANERA EN EL COLORIDO PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas SM-37.2.1.1 Modos de actuación práctico-materiales y mecanicistas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto priorizado : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) Conceptos relacionados : FACILIDAD (2c) Equivalente conceptual de : PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) Reinterpretación conceptual de : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) Reinterpretaciones contiguas : PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.) PINTURA A BORRÓN (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/f/ii] CÓDIGO : [SM-37.2.1.1/f.c.c] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

PINTURA A BORRÓN (1b)

descripción: una de las interpretaciones asociadas al tipo de realización pictórica denominada en España *pintura a borrón*. En concreto, la del sector que lo legitima y defiende en su condición de estilo y modo pictórico particular, con su propia casuística, modus *operadi*, procedimientos de actuación y cualidades estéticas inherentes. En relación con los rasgos por los que se define este tipo de pintura -fundamentalmente identificada con el estilo colorista veneciano y su ejecución rápida y suelta-, así como para lo relativo a la problemática y controversia que este tipo de pintura suscita en el contexto español seiscentista, consúltese el registro conceptual pintura a borrón (1) macroconcepto.

explicación: los contextos que transcribimos en este registro corresponden a la opinión de ese sector que enjuicia positivamente y defiende la pintura a borrón. Por lo que concierne a los otros contextos discursivos, a la terminología asociada, al resto de conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran la estructura relacional y contextual de esta categoría nocional amplia, véase pintura a borrón (1) (macroconcepto).

contexto conceptual : **a)** " [...] porque de las obras que yo he visto, unas son obscuras, y otras claras y dulces, unas tan acabadas y perfiladas, y hechas con tanto cuidado, que no perdonaron el sutil cabello, ni pestaña, ni arruga alguna, hasta los simulacros de las niñas de los ojos, y otras cosas aun más menudas y delicadas: otras hechas tan por mayor, con tanto abreviar, que apenas de cerca se conocen las facciones, cuanto más se distingan las arrugas, pelos, y simulacros, y tan opuestas a las otras, que parece imposible ser ambas buenas, cuando tanto se diferencian; y vemos que están en tal posesión y estimación [...]" CAR/Dia, p. 260. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) SM-36.2.6.2 Maneras (3bb) actuales y contemporáneas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Reinterpretación conceptual de : PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) Reinterpretación contigua de PINTURA A BORRÓN (1a) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (1a) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.6.2/f/iii] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PINTURA A BORRÓN (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Otra objeción más fuerte que la primera, es afirmar que la pintura a borrones*, hecha para de lejos, tiene su particular artificio y acuerdo, en los que la ejercitan bien; y tiene mayor fuerza y relievo que la acabada y suave. También ponen otra fortísima, que parece imposible impugnarla, con el ejemplo de Ticiano, uno de los más excelentes coloridores que ha tenido Italia, y cabeza de la Academia Veneciana, y casi de todos confesado que el mayor; pues se tiene por adagio cuando la pintura no es acabada, llamarla «borrones de Ticiano», con que se califica sumamente este camino [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 416.

PINTURA A BORRÓN (2)

descripción: modo de acabado pictórico caracterizado por la ejecución basada en el sistema de pinceladas sueltas, ligeras, rápidas y texturiales, asociado por antonomasia el estilo de la escuela veneciana, y que conforman una imagen visualmente atractiva y atrayente, de naturaleza sensorial y colorista. Al mismo tiempo, el modo desembarazado y ágil de esta ejecución, y la cualidad matérica de su factura, le confieren una vigorosa y enérgica calidad expresiva. Debido a la maestría, destreza y dominio técnico que implica, también se considera manifestación y reflejo de la seguridad y virtuosismo del artífice.

explicación: se distingue teórica y críticamente de la pintura a borrón (1a), definida por Carducho y Pacheco como una desvirtuación de la buena y adecuada práctica de la Pintura, que en consecuencia cae fuera de los márgenes de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. A diferencia de este modo a borrón, que constituye únicamente una manera de ejecutar el acabado -definido por oposición al modo acabado [v. modo acabado]-, perfectamente compatible con los principios de la Buena Pintura [v. contexto a)], nuestros teóricos oponen aquel otro tipo que, pese a los intentos de cierto sector por legitimarlo como tal estilo pictórico [v. contexto b)], no consiste más que una manera de ejercitar la pintura ajena al uso del dibujo, rápida y descuidada, y carente de cualquier tipo de especulación y acción meditada, tal y como requiere el proceso de creación pictórica en cuanto

actividad intelectual y racional. En relación con la problemática y casuística en la que se inscribe esta distinción teórica que llevan a cabo nuestros autores, consúltese el registro pintura a borrón (1) (macroconcepto), donde se aborda expresamente esta cuestión.

En cualquier caso, su evaluación como modo pictórico es relativa; sin dejar de reconocerse lo que de destreza, facilidad y dominio técnico implica, este modo se acepta y valora siempre y cuando no subvierta los principios incontrovertibles de la Buena Manera; siempre y cuando no sea un mero artificio que se utilice para ocultar -"disfrazar"- la falta de estudio previo, de elaboración cuidadosa y de dibujo [v. contextos a) y 2a].

Se relaciona estrechamente con la facilidad -o valentía- [v. facilidad (2b)], una de las destrezas o facultades con las que se enjuicia y califica positivamente a los artífices, y que define su habilidad para *pintar a lo valiente*, esto es, para llevar a efecto la ejecución del colorido con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil. De hecho, la propia locución que utiliza Carducho para aludir al tipo de ejecución que implica este modo pictórico -"modo de osado y bizarro" [v. contexto 2a]- manifiesta tanto las cualidades que se presuponen en el artífice -el arrojo, la bravura y la audacia que otorgan el dominio y la seguridad-, como los valores expresivos que así se le confieren a la imagen, que refleja en su fuerza y vigor expresivo la vehemencia y el ímpetu de su realización.

No obstante, se pueden advertir distintos grados en este tipo de ejecución "menos acabada", como la denomina Pacheco [v. contexto a)]. Así, una pintura puede estar realizada con ligereza y desenvoltura, utilizando una pincelada ágil -v. manera suelta (Car.) en el ámbito semántico-nocional [SM-37] (sección 3.3), nota 21-, pero sin llegar a utilizar los borrones o manchas -"golpes de pincel"-, que constituiría el grado máximo de libertad en la ejecución.

En relación con las categorías estético-formales y críticas que se asocian a este modo pictórico, véase el ámbito semántico-nocional [TE-12], en la sección 3.3., donde se abordan específicamente. Por lo que respecta a la noción general de manera a la que se adscribe esta noción, consúltense los registros conceptuales manera (3b) y manera (3bb). Para más información acerca de este ámbito, véanse la subcategoría [SM-36.2.7] y la categoría general [SM-36].

contextos conceptuales : **a)** "[...] que la segunda manera en que se llama acabada una pintura [...] es una manera de dulzura y asiento de colores, que con grande suavidad y limpieza se ven en el cuadro de pintura, y partes muy determinadas en las figuras, que de cerca y de lejos deleita, alegra y entretiene; cosa en que los flamencos han sido excelentes. De este acabado al primero hay esta diferencia: que éste abraza al otro, porque de éste se pasa al otro fácilmente, pero, quien por el otro comienza, dificultosamente, se reduce a la suavidad y blandura deste. Y así, da buenas esperanzas quien en sus principios acaba mucho las pinturas, de ser gran pintor, y de dar, si quiere después, en pintar menos acabado". PAC/Art, cap. 11 (II), pp. 417-418.

b) "A la objeción segunda, que la pintura [a borrón]* tiene particular estudio para de lexos, yo no lo he hasta ahora alcanzado, ni menos oído practicar a grandes hombres que he tratado, antes este modo ha procedido, a mi juicio, de querer facilitar y ahorrar de tiempo y de fatiga en la pintura y crecer en hacienda, o por defecto de la edad que, cansada la vista, no puede durar mucho tiempo en la dulzura de los colores; y esto ha sucedido a algunos grandes maestros que, como supieron ejecutar la arte labrando dulcemente en la juventud, también lo ejecutan en los borrones que dan siendo viejos; y esto no precede de nueva maestría, que no la hay [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 417. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MANERA EN EL COLORIDO PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICAS PARTICULARES

	SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado SM-37.3.2 Técnicas y modos de ejecución (factura y pincelada)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito territorial asociado : VENECIA ESPAÑA Categorías y propiedades estético-formales asociadas : FEROCIDAD Y GALLARDÍA VALENTÍA (3) Concepto opuesto de : MANERA SUAVE (Pac.) MODO ACABADO MANERA SUAVE (Pac.) Concepto priorizado : MODO ACABADO PINTURA ACABADA (1b) Concepto relacionado : MANERA SUELTA (Car.) Concepto subordinado : MODO LAMIDO Y ACABADO (Car.) Conceptos vinculados : BORRÓN Define : ACADEMIA DE VENECIA Destreza requerida : FACILIDAD (2b) Influido por : MANERA DE TICIANO Maneras y estilos asociados : MANERA DE TICIANO PINTURA A BORRÓN (1) (macroconcepto) MODO DEL BASÁN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.4.2 España M-3.1.2 Declinar y reformismo español Periodo de desarrollo : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Se proyecta sobre : COLORIDO (1) EJECUCIÓN TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-6 Teoría sobre la belleza y las categorías estéticas T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-37.3.2/o] CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/h] CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matices.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
MODO A BORRÓN	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1ª.:** "[...] y esta pintura hecha por este modo* [a borrón], el indocto en el Arte, y poco experimentado, le parecerá los perfiles, y proporciones llenos de sobreguesos, y desconcertados músculos, y el colorido lleno de borrones, y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte: y así reparando en estas pinturas, y en sus efectos, quien no conocerá, que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen [...] Y aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores, aunque con ferocidad y gallardía, no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia, y lo mismo del carmín, bermellón, ocre, y las demás colores, conociendo lo que habían de perder con la distancia en razón de cantidad, y en razón de calidad, y por eso no espantará cuando sepa estas causas el que viere pinturas hechas con este modo*, y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción [...]" CAR/Dia, pp. 266-267. **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto).

PINTURA A BORRÓN (2) (o de borrones)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** [Pintura de borrón*] Los doctos, que pintan acabadísimo y perfilado, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Ticiano fue uno dellos en su principio, siguiendo a Iuan Belino su primero Maestro, y después con borrones hizo cosas admirables, y por este modo de bizarro y osado* pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta; que demás de grangear el tiempo que pudo ser gastado impertinentemente, arguye posesión y certeza de aquello que quieren hacer, que sin ella no lo harán, y así estima a los que noblemente, y con estudio han llegado a saberlo ejecutar con el debido conocimiento y arte, mas no a los que sin razón, y sin respeto ninguno han profesado ensuciar lienzos con este ejemplo, y nombre de Maestros prácticos". CAR/Dia, pp. 262-263. **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual pintura a borrón (1) (macroconcepto)".
MODO DE BIZARRO Y OSADO [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto terminológico 2a. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan como designadores de carácter descriptivo y crítico de los diversos modos y estilos pictóricos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante composición por sinapsia de lexías generales que dan lugar a una locución o expresión con valor terminológico. Se trata de un tipo de construcción binómica por coordinación y determinación atributiva característica del vocabulario crítico y estilístico de las artes, en la que el par adjetival que se coordina integra y combina, matizándolos, sus respectivos rasgos semánticos y valores connotados -generalmente, de carácter evocativo y sinestésico-, constituyendo, por tanto, una expresión de significado unitario. Al mismo tiempo, precisan el concepto al que determinan, distinguiéndolo como un modo pictórico particular y concreto, y calificándolo cualitativa y críticamente. Asimismo, y considerándolo desde el punto de vista nocional, en su conjunción construyen una única categoría estético-estilística y crítica. De este modo, la noción, en función del adjetivo o atributo que la determine o precise, se va redefiniendo y diversificando. En este caso concreto, y debido a la escasa ocurrencia, resulta difícil precisar su grado de lexicalización. Con todo, en el discurso funciona como una locución terminológica de significado concreto. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico (vocabulario teórico-científico); en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística (vocabulario clasificatorio connotado) y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). **connotación**: positiva y calificativa. Alude a un tipo de ejecución enérgica, vigorosa, vehemente e impetuosa. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación*. **restricción temporal:** uso terminológico particular del vocabulario crítico y estilístico de V. Carducho. Por su parte, en la definición que F. Martínez nos ofrece en su *Diccionario* (1788, p. 252) del término "pintura lamida", nos dice que "se trata de una pintura trabajada con mucho cuidado y paciencia. La obra cuyo trabajo se hace conocer demasiado, por lo regular algo le falta de parte de la expresión, ni tampoco tiene las gracias interesantes que nacen de una mano libre y atrevida". Esta última locución: "mano libre y atrevida", parece corresponderse nocional y connotativamente con el "modo bizarro y osado" de Carducho. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

PINTURA ACABADA (1b)

descripción: una de las variedades o manifestaciones del modo pictórico acabado que se distinguen en los discursos analizados. En concreto, es la que se identifica con el tipo de pintura desarrollada por los grandes maestros italianos representativos de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Se puede considerar que se trata de la pintura acabada por antonomasia, ya que, por lo general, cuando se utiliza este término, matizado con locuciones del tipo *acabada y dulcemente colorida*, *determinada y unida*, etc., es a esta pintura en concreto a la que se hace referencia.

explicación: esta identificación resulta más clara y evidente en el discurso de Pacheco que en el de Carducho, aunque en el de éste también se advierte su vinculación. Asimismo, mientras que para Pacheco se trata del estilo de acabado por excelencia, priorizado sobre todos los demás, Carducho matiza y relativiza su juicio, al cotejarlo con la vigorosidad y energía expresiva que devienen del tipo de ejecución más suelta y desembarazada, asociada al estilo veneciano. [V. pintura a borrón (2)].

En relación con esta noción, su valoración teórico-crítica y el concepto general de modo acabado en el que se inscribe, consúltese el registro conceptual modo acabado. Consúltese también dicho registro para lo relativo a la terminología asociada, los conceptos relacionados y los marcos de teorización que configuran su estructura relacional y contextual.

contextos conceptuales: **a)** "Y aunque digo que este segundo modo [acabado] abraza la perfección del otro, entiéndese en los grandes maestros; que muchos hay y ha habido que han pintado dulcemente, y para muy cerca, a quien falta lo mejor de l´arte y el estudio del debuxo [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 418.

b) "[...] y esta pintura hecha por este modo, el indocto en el Arte, y poco experimentado, le parecerá los perfiles, y proporciones llenos de sobreguesos, y desconcertados músculos, y el colorido lleno de borrones, y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte: y así reparando en estas pinturas, y en sus efectos, quien no conocerá, que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen [...] Y aunque es verdad que la pintura se podría hacer con unión y lisura de colores, aunque con ferocidad y gallardía, no arguye tanta maestría, tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia, y lo mismo del carmín, bermellón, ocre, y las demás colores, conociendo lo que habían de perder con la distancia en razón de cantidad, y en razón de calidad, y por eso no espantará cuando sepa estas causas el que viere pinturas hechas con este modo, y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción [...]" CAR/Dia, pp. 266-267. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MODO ACABADO SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto subordinado : PINTURA A BORRÓN (2) Modos asociados : MANERA SUAVE (Pac.) Se inscribe en : BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) BUENA MANERA (5) (macroconcepto)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c.l] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PINTURA ACABADA (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Que tenga más relieve que la pintura acabada y dulcemente colorida, no hay causa con que se pueda probar (como hemos visto); porque, el que labra puede dar a su pintura toda la fuerza que quisiere, como se ve en las pinturas de Leonardo de Vinci, de Rafael de Urbino, que son acabadísimas, y en las de nuestro Mase Pedro Campaña, discípulo del mismo Rafael, que no sólo de lejos, pero de cerca, nos sucede pensar que es relieve siendo pintura [...]" PAC/Art, cap.11 (II), p. 417. **comentario:** por lo que respecta a la información terminológica, véase lo dicho en el registro conceptual modo acabado.

pintura de cosas menudas y delicadas (Car.)

descripción: una de las variedades o manifestaciones del modo acabado que se distinguen en el discurso de V. Carducho; en concreto, la que se identifica con el tipo de pintura detallista hasta la menudencia, casi hiperrealista, asociada fundamentalmente al estilo flamenco.

explicación: en el discurso de Pacheco, encontramos una caracterización similar de este modo pictórico, que el teórico sevillano extiende a la pintura ilusionística con la que legendariamente se identifica la pintura de la Antigüedad griega [v. pintura de uñas y dientes (Car.)], pero su valoración crítica es distinta. El juicio de Carducho es más decididamente negativo y desacreditador, con un matiz casi irónico y peyorativo en sus apreciaciones. Parece aludir a una especie de tergiversación o malinterpretación de la pintura acabada y de la propia imitación pictórica, que lleva a reproducir con exactitud imposible todos y cada uno de los detalles que conforman la realidad natural, tal cual éstos son y se manifiestan. En cambio, Pacheco, aún sin dejar de reconocer que no consiste en esto lo principal ni lo mejor del arte, manifiesta un cierto regusto por este tipo de pintura "que deleita y entretiene", al mismo tiempo que muestra su admiración por la habilidad técnica y la destreza manual que requiere.

En relación con esta noción, el concepto general de modo acabado en el que se inscribe y su valoración teórico-crítica, consúltese el registro conceptual modo acabado. Asimismo, consúltese dicho registro para lo relativo a los conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran su estructura relacional y contextual.

contextos conceptuales: **a)** "[...] y por este modo de bizarro y osado pintó después toda la Escuela Veneciana con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan conocer, si bien apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo: y si este disfraz se hace con prudencia, y con la perspectiva cantitativa, luminosa, y colorida, tal, que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucho más que esotro lamido, y acabado, aunque sea del que reconoce el cabello desde su nacimiento a la punta [...]" CAR/Dia, pp. 262-263.

b) "[...] tanta posesión de lo magisterioso, como el que lo hace con borrones; porque ese (sin dudar) supo echar un pedazo de albayalde en el lugar que le convenía para la distancia [...] y que si no a la vista, al entendimiento dará satisfacción, y alabará el haber grangeado mucho tiempo (que se puede emplear en cosa de sustancia lo que pudo ser impertinente, como algunos lo son, en gastar muchísimo en las cosas que no importan nada, si bien proprias y verdaderas) [...] y todo esto tiene infaliblemente cualquiera cuerpo redondo, mas no por eso, porque un cabello sea redondo será fuerza imitar todas las cosas que tiene de luces, sombras, reflejos, y medias tintas: porque si bien es verdad que la comprehende, son tan mínimas que son incomprehensibles al sentido; y así será prudencia el disimular esta imitación por impertinente, como lo será el que quisiese ser tan escrupuloso, que se pusiese a hacer cada pelo de por sí, y en cada pelo las luces, sombras, y reflejos, y medias tintas, pudiéndolo

conseguir con una masa bien formada del todo, por mayor, manchando con acordadas sombras y luces las madejas, o matas, según el sugeto, haciendo algunos cabellos sueltos significados con una línea muy sutil, que todo junto hace el mismo efecto, y declara lo mismo, que el otro declarara con toda aquella cansable, y casi imposible operación". CAR/Dia, p. 267.

c) "[...] porque de las obras que yo he visto, unas son obscuras, y otras claras y dulces, unas tan acabadas y perfiladas, y hechas con tanto cuidado, que no perdonaron el sutil cabello, ni pestaña, ni arruga alguna, hasta los simulacros de las niñas de los ojos, y otras cosas aun más menudas y delicadas: otras hechas tan por mayor, con tanto abreviar, que apenas de cerca se conocen las facciones [...]" CAR/Dia, p. 260.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MODO ACABADO SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Conceptos relacionados : pintura de uñas y dientes (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c.f] CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
pintura de cosas menudas y delicadas [s.t.]	**contexto:** sin término específico. Véanse los contextos conceptuales.

pintura de uñas y dientes (Pac.)

descripción: una de las variedades o manifestaciones del modo acabado que se distinguen en el discurso de F. Pacheco; en concreto, la que se identifica con el tipo de pintura detallista hasta la menudencia, casi hiperrealista, que se asocia fundamentalmente al estilo flamenco, aunque de manera exclusiva.

explicación: en el discurso de Carducho, encontramos una caracterización similar de este tipo de pintura [v. pintura de cosas menudas y delicadas (Car.)], pero su valoración crítica es distinta. El juicio de Carducho es más decididamente negativo y desacreditador, con un matiz casi irónico y peyorativo en sus apreciaciones. En cambio, Pacheco, aún sin dejar de reconocer que no consiste en esto lo principal ni lo mejor del arte, manifiesta un cierto regusto por este tipo de pintura, al mismo tiempo que muestra su admiración por la habilidad técnica y la destreza manual que requiere. Por su parte, el enjuiciamiento positivo de Pacheco también tiene que ver con la vinculación que el teórico establece entre esta pintura y el tipo de *mímesis* ilusionística, que lleva hasta el extremo del engaño visual la semejanza y la apariencia de realidad.

En relación con esta noción, el concepto general de modo acabado en el que se inscribe y su valoración teórico-crítica, consúltese el registro conceptual modo acabado. Asimismo, consúltese dicho registro para lo relativo a los conceptos relacionados y a los marcos de teorización que configuran su estructura relacional y contextual.

contexto conceptual: a) "Y no parecerán exageraciones las particularidades y menudencias del acabado deste cuadro a quien hubiere visto lo que refiere Plinio del famoso Apeles, que excede todo encarecimiento. `Pintaba (dice) los rostros de los hombres tan puntualmente, tan acabados que, Apión Gramático escribe que uno de los que dicen las cosas venideras por las rayas de la frente, llamados Metoposcopos, viendo las imágenes de algunos pintadas de su mano, dijo por ellas los años de la pasada vida o de la futura muerte de sus originales´. Por donde se manifiesta ser la pintura acabadísima. Y no es mucho pintar las rayas del rostro, pues ha habido quien pintase el sutilísimo vello del cuerpo humano, y hasta los poros de la mesma carne". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 419. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	BUENA MANERA (4) CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICAS DE LAS IMÁGENES CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN ESTILÍSTICA CATEGORÍAS ESTÉTICO-FORMALES Y ESTILÍSTICAS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS METODOLÓGICOS PICTÓRICO-ARTÍSTICOS CONCEPTOS TEÓRICOS ESTILOS, MODOS, MOVIMIENTOS Y ESCUELAS MANERA (3bb) MODO ACABADO PROCESOS, MODOS Y TÉCNICAS PICTÓRICO-ARTÍSTICAS SM-36.2.7.1 Modos o estilos de acabado
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : pintura de cosas menudas y delicadas (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [SM-36.2.7.1/c.j] CONNOTACIÓN : positiva, aunque con matizaciones.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
pintura de dientes y uñas [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] de que haré mención a otros propósitos, ahora por el acabado), es un cuadro que pintó en Roma Cipión Gaetano el año de 1581 [...] Donde, maravillosamente, ejecutó el pintor la semejanza del rostro del Hijo y de la Madrid [...] Vese el acabado de la barba del Salvador con tanta paciencia que en su sutileza de pelo sobra a las pinturas de Alberto Durero. Pues las manos del Señor, con que abraza la cruz, son de hombre vivo; parecen en ellas las varias tintas que hace la carne natural, y la distinción del color de ella y de las uñas con tanto primor que no puede ser más. Es pintura de dientes y uñas* porque se defiende con la dificultad de su acabado, que es tal, que el madero de la cruz, teniendo la mano sobre él y tocando el lienzo, todavía está un hombre dudoso si es natural o pintado [...] Pero no se ha de inferir de lo dicho que antepongo a Cipión a los valientes hombres traídos en este discurso, y en muchas partes desta obra, porque hablo de un particular o dos y no de lo general de la pintura; en el cual pudo muy bien aventajarse, siendo inferior en valentía y grandeza de arte a los demás". PAC/Art, cap. 11 (II), p. 418. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de carácter descriptivo y crítico de los diversos modos y estilos pictóricos.

	tipo de construcción y estructura: unidad sintagmática, no lexicalizada, compuesta por sinapsia de lexías generales. Posee en el discurso un claro valor terminológico, al asumir un significado preciso y definido, en cuanto expresión que designa, describiéndola, un determinado tipo de pintura o estilo pictórico. En concreto, alude a ese detallismo de menudencia, característico de este tipo de pintura, que se entretiene en pintar con exactitud hiperrealista dichos pormenores. **tipología terminológica**: término pictórico; término estilístico; en función clasificatoria, atributivo-descriptiva y crítica: término de clasificación estilística y término crítico estético-formal y estilístico (vocabulario crítico de las imágenes pictóricas). Parece relacionarse con un nivel discursivo más coloquial y divulgativo, por lo que podría clasificarse como uno de los términos populares y divulgativos que definen este nivel de discurso en el *Arte de la Pintura*. **connotación**: véase lo dicho en los campos "tipología terminológica" y *tipo de construcción y estructura*. **restricción de uso:** uso lingüístico-expresivos particular del vocabulario estilístico y crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

PRÁCTICA (2b)

descripción: facultad artística de naturaleza física consistente en la destreza y capacidad que posee el artífice, conseguida mediante el estudio y la ejercitación continuada, para llevar a cabo la ejecución material de sus obras pictóricas.

explicación: la importancia que adquiere la práctica o experiencia manual dentro del sistema calificativo de los pintores se corresponde con el estatuto de complementariedad que las destrezas físico-manuales adquieren en los discursos analizados -en mayor grado en el *Arte de la Pintura* que en los *Diálogos*- respecto de las facultades intelectivas y especulativas, muy en consonancia, por su parte, con ese espíritu ecléctico propio del pensamiento académico que imbuye estos tratados; de ahí que Pacheco la enumere entre las facultades o destrezas que exige la diligencia [v. diligencia (1) (Pac.)] o competencia profesional del artífice [v. contexto 1c)]. En relación con esta cuestión y con las ligeras matizaciones que al respecto encontramos entre los tratados de F. Pacheco y V. Carducho, puede consultarse el registro conceptual destreza (1b), donde se aborda más ampliamente este tema, y también el ámbito semántico-nocional [GF-24] (sección 3.3), en concreto las notas 13, 16 y 18.

Esta practicidad manual mantiene una estrecha vinculación con la destreza de la mano [destreza (1b)] que se requiere del artífice, puesto que esta última, según los presupuestos didáctico-doctrinales de nuestros autores, debe conseguirse a partir del estudio y la ejercitación continuada. Esto explica, entre otras cosas, su coocurrencia en los discursos [v., por ejemplo, el contexto 1d]. Sin embargo, mientras que la destreza (1b), en cuanto habilidad manual, no tiene por qué llevar necesariamente este componente de experiencia, formación y ejercitación, sino que puede responder a las capacidades innatas del artífice, la práctica sí. No obstante, en algunos contextos el uso del término es polivalente, refiriéndose, en realidad, a ambas capacidades conjuntamente.

En consecuencia, y en virtud del estudio que requiere para su adquisición, la práctica forma parte del concepto de pintor instruido y formado que se propugna en los discursos de nuestros autores, adoptándose como modelo metodológico el que había propuesto ya el mismo Leonardo, después sistematizado por Vasari: el uso de la imitación y del dibujo como instrumentos formativos. Con todo, Pacheco se permite matizar las apreciaciones del gran maestro, y así vemos cómo en el contexto 1b invierte el precepto leonardesco recomendando el inicio de la formación por el ejercicio de la práctica manual, para después pasar a la teórica: significativa adecuación de Pacheco a las capacidades del tipo de pintor frecuente en su contexto local más inmediato, cuyo alcance intelectual o cultural, aunque difícil de calibrar con precisión, no debía ser demasiado elevado. (V. Moreno Mendoza (1999), p. 68).

Además, denota, pese a su propia formación humanista y erudita y a las reivindicaciones constantes por la liberalidad e intelectualismo de la pintura, la importancia que la condición pragmática del arte pictórico posee para Pacheco, muy consciente de la naturaleza técnica, empírica y manual de su actividad, y que le lleva, en ocasiones, a situar por encima del conocimiento teórico-científico las capacidades físicas o manuales [v. contexto 1e]. Una concepción que quizá encuentre sus raíces en la experiencia diaria y cotidiana que tiene Pacheco en el ámbito de su propio taller.

Hay que tener en cuenta, además, que la ejercitación práctica y la destreza manual no sólo implican habilidad ejecutiva u operativa para llevar a efecto materialmente la obra pictórica, sino también la capacidad para conferir a la imagen una serie de cualidades estético-expresivas, asociadas al concepto de buena manera [v. buena manera (2)]. [V. contextos 1c y 1b].

Por su parte, el contexto 1f de Carducho resulta clarificador respecto de la función educativa y reguladora que se atribuye a la formación: al igual que sucede con otras facultades de orden intelectivo [juicio (1b), elección (1a), elección (1b), invención (2), etc.], determinadas y configuradas según lo que dogmática y preceptivamente se considera mejor y más perfecto, tampoco la educación de la mano es absolutamente neutra o aséptica. De tal manera que también en este contexto nos situamos en la dialéctica, vigente durante todo este periodo, entre la libertad e individualidad del artífice, y los principios académicos de normativización reglamentación y subordinación a unos criterios estético-formales establecidos.

Así pues, la práctica, en cuanto categoría calificativa y crítica, es indicativa tanto del virtuosismo del artífice, debido a la destreza manual que presupone, como de su formación, estudio y competencia profesional, basada precisamente en dicha preparación y ejercitación regulada. Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributiva, consúltese práctico (1) en el ámbito [AB-2.1]. Asimismo, y como ocurre con otras facultades, también la práctica puede transferirse al propio objeto artístico, reconfigurándose en una propiedad de la imagen pictórica, así como en una de las categorías calificativas que la evalúan positivamente en los discursos de enjuiciamiento crítico, señalando la habilidad y capacidad de su autor. Al respecto, consúltese práctica (4) en el ámbito [TE-12].

Por lo que concierne al uso metafórico de la expresión *luz del disegno*, traducida literalmente de Vasari -*lume del disegno*-, además de situarse dentro del espectro semántico propio de la metáfora de la luz -recurrente en los discursos analizados, y muy especialmente en el de Pacheco-, ésta puede aludir a dos aspectos, dependiendo de a qué concepto de disegno -externo o interno- se esté refiriendo Vasari: así, se puede interpretar que esta práctica contribuye a la habilidad del artífice para llevar a efecto material el dibujo, en cuanto entidad física y visible; o bien, que facilita la concepción e ideación de esa imagen mental que es el disegno interno, de acuerdo con el origen empírico-visual del concetto vasariano, fundamentado en las experiencias visuales adquiridas durante la ejercitación práctica, y en consonancia también con la conformación del juicio a partir de una educación visual basada en la contemplación y asimilación del buen natural y de las buenas formas artísticas precedentes. Dentro del contexto general en el que esta cita se integra, Pacheco parece estar pensando en el primero de los significados comentados.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: **a)** "Las manos (Pintor externo) no hacen mas que copiar la pintura que le da la memoria, o imaginativa, y como primeros instrumentos obran, y procuran reducir a materia visible aquellas ideas, que están en el discurso del entendimiento concebidas: y si las manos fueren doctas en ser bien habituadas, con facilidad copiarán, bien y legalmente, el objeto que está en la imaginativa; pero no así las poco diestras, y mal habituadas. De que se sigue, que aunque el entendimiento se haya doctrinado por los medios que en su lugar he dicho, si la mano no estuviere cursada y diestra [...]" CAR/Dia, p. 189. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : PRÁCTICO (1) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : PRÁCTICA (4) Complementa a : CAUDAL (2a) (met.) INVENCIÓN (2) ARTE (5) CAUDAL (2b) (Pac.) ELECCIÓN (1a) NOTICIA (2) JUICIO (1b) ERUDICIÓN (1) INGENIO (2) PRUDENCIA (2) ELECCIÓN (1b) Concepto equivalente : PRATICA (2) (Leo.) PRATICA (Vs.) Conceptos vinculados : DESTREZA (1b) Conceptualizaciones metafóricas asociadas : luz del dibujo (1) (met.) Destreza para : EJECUTAR BUENA MANERA (2) FACILIDAD (1b) (Pac.) Efecto de : PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : EJECUCIÓN Instrumentos metodológicos : DEBUXO (7) IMITACIÓN (7) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.3.12 Vasari M-2.3.11 Varchi M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.3.6 Leonardo Poseída por : PINTOR PRÁCTICO (2) PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR TIPOS DE TEORÍAS : T-3.3 Metodología didáctico-pedagógica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica Vinculaciones conceptuales : DILIGENCIA (1) (Pac.) DEBUXO (4) (Pac.) MAESTRÍA (1) RESOLUCIÓN (1) FACILIDAD (2b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.1/I] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de calificación. NATURALEZA : adquisición y aprendizaje. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PRÁCTICA (2b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] y cuando en esto haya hecho buen uso y asegurado la mano, retrate cosas naturales, y en esto trabaje lo posible, por alcanzar una buena y segura práctica* [...] Y téngase por cierto que la práctica* que nace del estudio de muchos años, es la verdadera luz del debuxo, y lo que hace excelentes los hombres [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 346. **F.O.:** VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 170-171. **1b.:** "[...] porque aunque es verdad que para ser uno pintor (conforme al estilo que se tiene en aprender otras artes) debiera saber muy bien la teórica, como fundamento sobre que se edifica la práctica* (según enseña Leonardo de Vinci), y que ha dicho antes él mesmo: `Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas, y luego imitar las obras de mano de valientes maestros, para vestirse de la buena manera´. Con todo (siguiendo sus documentos), es cosa más segura y recebida (por la poca capacidad de los sugetos), el comenzar por la práctica o ejercicio de la mano, y por una sencilla imitación [...]" PAC/Art, cap. 12 (I). **F.O.:** argumentación basada en LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works* , n. 483, vol. I, ed. de J. P. Richter (1883), p. 243. **1c.:** "Qué sea diligencia, ya se ve: saber dibujar y pintar un hombre en todas edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país, y componer y adornar estas cosas, en lo general, con buena proporción, manera y práctica*: que es de muy pocos [...]" PAC/Art, cap. 12 (I). **1d.:** "Discurriendo pues (para mayor claridad) sobre lo dicho, toda la fuerza y perfección de la pintura después de la práctica* y destreza en la mano, adquirida del continuo exercicio del disegno (como se ha dicho) consiste en el gran conocimiento y uso de la perspectiva [...]" PAC/Art, cap. 8 (II). **1e.:** "Porque si la doctrina adelgaza el entendimiento, el ejercicio perfecciona la mano, y así requiere no menos tiempo que estudio. Sentencia es de un valiente pintor que la práctica* deve essere edificata sopra la buona teorica. Por lo cual, con los doctos pintores no vale esta opinión de muchos, que tal vez sale felizmente una pintura con pequeño cuidado del artífice [...]" PAC/Art, cap. 12 (II). **1f.:** "[...] y así es forzosa la ejecución activa y visible, porque la docta pintura, no sólo es producida de un hábito especulativo del entendimiento bien disciplinado; mas también práctica* el de las manos, adquirido de largo ejercicio, y experiencias bien reguladas, de suerte que juntas cooperen, el uno, atendiendo al entender, saber y juzgar; y el otro, a obedecer y ejecutar cuidadoso y diligente, y reducir a acto lo que el entendimiento tiene concebido [...]" CAR/Dia, p. 205. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica**: léxico general especializado; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ("tener práctica"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **equivalente**: pratica [it.] **otros usos terminológicos**: práctica (1): una de las partes de la pintura en cuanto disciplina artística, en concreto la relativa al ejercicio o actividad empírico-material, complementaria de la teórica (2); práctica (2a): sinónimo de destreza (1b), la facultad que alude a la habilidad manual del artífice para llevar a cabo la ejecución de las obras pictóricas; práctica (3): una de las fases del proceso educativo y formativo del artífice consistente en el estudio y ejercitación de la mano mediante la copia e imitación del natural y de obras artísticas precedentes, a través del cual se adquiere, no sólo destreza manual, sino otras capacidades de orden intelectivo que

	tienen su base en la experiencia visual, como el "juicio (1b)", la "elección (2b)", etc.; práctica (4): categoría de calificación crítica que se aplica aquellas imágenes artísticas que han sido realizadas con práctica (2b); práctica (5): la teoría práctica formulada y sistematizada por Lomazzo, esto es, la teoría de índole más pragmático que se encarga de sistematizar las normas que orientan la ejecución; citada y referida por Pacheco como parte de la dimensión intertextual de su tratado; práctica (6a) (tener): sinónimo de destreza (3b), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de práctica (2a) o destreza (1b); práctica (6b) (tener): o práctico (1), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de práctica (2b). **indicación de uso:** discurso crítico; discurso didáctico y metodológico; discurso técnico.
luz del dibujo (1) [met.] [Pac.]	**contexto:** véase el contexto terminológico 1a. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de unidades sintagmáticas o expresiones lingüísticas de carácter metafórico que asumen un valor terminológico en el discurso al designar conceptos concretos y específicos del dominio pictórico-artístico. **tipología terminológica**: término metafórico en función terminológica (figuras y recursos retóricos). **connotación**: positiva y calificativa, asociada al espectro semántico de la voz luz en su uso metafórico. Sobre sus posibles significados, véase lo dicho en la *explicación* del concepto. **equivalente**: lume del disegno [it.] **otros usos terminológicos**: luz del dibujo (2) [met.] [Pac.]: expresión metafórica utilizada por F. Pacheco para describir la manera de Miguel Ángel [v. "manera de Miguel Ángel (macroconcepto)"]. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRATICA	**contexto: I a.:** "Quando poi avrà in disegnando simili cose fatto buona pratica* ed assicurata la mano, cominic a ritrarre cose naturali [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 170-171.
lume del disegno [met.] [Vs.]	**contexto: II a.:** "E tengasi per fermo, che la pratica che si fa con lo studio di molti anni in disegnando, como si è detto di sopra, è il vero lume del disegno*, e quello che fa gli uomini eccellentissimi". VASARI, *Le Vite*, vol. I, pp. 170-171.

PRATICA (2) (Leo.)

descripción: véase práctica (2b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRÁCTICA (2b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4.1/I]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRATICA (2)	**contexto: 1a.:** "Il giovane debe prima imparare prospettiva, poi le misure d´ogni cosa, poi [disegni?] di mano di bon maestro, per suefarsi a bone membra, poi di natura per confermarsi le ragioni delle cose imparate, poi vedere uno tempo l´opere di mano di diversi maestri, poi fare avito al mettere in pratica e operare l´arte". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works* , n. 483, vol, I, ed. de J. P. Richter (1883), p. 243.

PRATICA (Vr.)

descripción: véase destreza (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : DESTREZA (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.4/I]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRATICA	**contexto: 1a.:** "Percioché, otra quello che i Greci chiamano idea [,..] e più volgarmente modello, ciò è quella imagine che si forma ciascuno nella fantasia, ogni volta che vuole fare che che sia, si ricerca ancora l´arte e la pratica*; onde chi non ha queste potrebbe immaginar bene et operare male [...]" VARCHI, *Lezzione* (1549).

PRATICA (Vs.)

descripción: véase práctica (2b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS GF-23.1.2.4.1 Facultades empírico-manuales (generales)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRÁCTICA (2b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-21.1.2.4.1/I]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
lume del disegno [met.]	**contexto: 1a.:** "E tengasi per fermo, che la pratica che si fa con lo studio di molti anni in disegnando, como si è detto di sopra, è il vero lume del disegno*, e quello che fa gli uomini eccellentissimi". VASARI, *Le Vite*, vol. I, pp. 170-171.
PRATICA	**contexto: 2a.:** "Quando poi avrà in disegnando simili cose fatto buona pratica* ed assicurata la mano, cominic a ritrarre cose naturali [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 170-171.

PRESTEZA (1b) (Pac.)

descripción: en general, es la capacidad para ejecutar, decidir o pensar una cosa rápida y velozmente. Aplicado a la pintura, constituye la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual (ambivalente) consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo con rapidez el ejercicio pictórico, tanto en su fase ideativa y especulativa como en la de ejecución material.

explicación: como se puede verificar en los contextos terminológicos registrados [v. 1b, 2b, 3a], la presteza que aquí definimos, pese a implicar necesariamente destreza manual para ejecutar con rapidez lo que se ha concebido, se encuentra más estrechamente asociada a la rapidez de ingenio, invención o especulación, constituyéndose por tanto en una facultad de carácter prioritariamente intelectivo y mental. Es, pues, esta aptitud de los artífices, su rapidez de invención e ideación, y la capacidad para resolver en poco tiempo cualquier planteamiento o problemática artística, lo que se valora cuando se utiliza este concepto como categoría calificativa en los discursos de enjuiciamiento crítico. Asimismo, y debido al dominio que presupone del arte que se ejercita, la presteza funciona también como síntoma de la genialidad y suficiencia del artífice [v. contexto 2b]. En consecuencia, esta idea de presteza, próxima a la noción de facilidad (1b) (v.), difiere en cierto modo de la prontezza o prestezza vasariana, más vinculada a la ejecución material, ya que la prestezza en el discurso teórico-crítico de Vasari alude principalmente a la rapidez con la que se ejecuta la pintura (v. Montijano (2000), p. 346); una noción que también encontramos en los discursos analizados, pero asociado a otra idea de presteza [v. presteza (3)].

Por su parte, aunque, como decimos, existe una clara proximidad semántica respecto de la facilidad (1b), hasta el punto de que en numerosas ocasiones el término presteza se utiliza como sinónimo de facilidad y los contextos suelen ser ambiguos en este sentido [v. contextos 2a y 2b], existen ligeras matizaciones que hacen conveniente su distinción desde el punto de vista conceptual. Así, si definimos dicha facilidad (1b) como la capacidad que posee el artífice para resolver cualquier proyecto artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, podemos decir que tener facilidad implica tener también presteza y que, por tanto, la presteza constituye uno de los componentes de la facilidad (1b); o, si se quiere, una de las destrezas requeridas para tener facilidad. Esta facilidad, pues, se nos presenta como un concepto más amplio, y la presteza como un concepto más circunscrito a la capacidad de rapidez y agilidad propiamente dicha, sobre todo de ideación y especulación, aunque también de ejecución [v. contextos 1b, 2a y 3a].

Añadamos, además, que se puede actuar rápida y velozmente, pero mal. Por eso, en cuanto capacidad del artífice, es decir, en cuanto facultad o destreza pictórico-artística que poseen determinados artistas, debe distinguirse de la presteza en cuanto manera de obrar o forma de actuación, que no es otra cosa que la ejecución rápida y veloz de las pinturas. En este sentido, nos encontramos con una diferencia valorativa, ya que, mientras que el "tener presteza" siempre implica una estimación positiva, en la medida en que atribuida a un artífice supone que a éste se le reconoce la aptitud para obrar bien y prestamente, la ejecución rápida de las obras pictóricas, en ausencia de dicha capacidad de presteza y facilidad, puede ser perjudicial y contraproducente [v. contexto b)]. Por eso, en los discursos se insiste en que ésta sólo se acepta en aquellos artífices que tienen la capacidad adecuada para obrar de tal manera [v. contextos 1a y 1b].

Adviértase, pues, cómo el concepto de pintor instruido y diligente [v. diligencia (1) (Pac.)] que se propugna en estos discursos determina, al igual que en otras ocasiones, el modo en que esta facultad se entiende: pese a aceptarse en ella un componente ineludible de talento natural [v. contexto 2a], la presteza no es sólo producto de las cualidades innatas del artífice, sino que, bien entendida, es el resultado de un proceso de aprendizaje [v. contexto c)] mediante el cual éste adquiere la formación adecuada y los recursos suficientes para resolver rápidamente -esto es, con presteza- cualquier tipo de planteamiento artístico y, sobre todo, lo capacita para hacer un uso conveniente de ella; base formativa, por tanto, sin la cual la presteza, la rapidez de ideación y ejecución, puede resultar peligrosa e inadecuada [v. contexto 1a y 1b].

No obstante, la facultad de la presteza, pese a ser objeto de una estimación positiva y constituirse en criterio de calificación artística, merece un juicio relativo: el artífice sólo puede hacer un uso limitado de dicha capacidad, en determinadas circunstancias y en obras que así lo requieran, como las efímeras. Para otro tipo de obras, en cambio, se sigue primando el ejercicio reflexivo y especulativo que convierte la práctica pictórica en una actividad intelectual de pleno derecho [v. contexto 1a]. En este sentido, rige la misma valoración relativa que para la facilidad (1b).

Asimismo, la idea de presteza, al igual que la de facilidad, experimenta a lo largo de los discursos ciertas variaciones semánticas o confluencia con otros conceptos, que van matizando y reconfigurando este significado que acabamos de exponer. Una de estas ambigüedades conceptuales -y por tanto también terminológicas- es la que se produce, precisamente, con la noción de facilidad (1b), debido a la contigüidad nocional antes señalada, y cuyas ligeras distinciones de sentido hemos tratado de clarificar en las líneas precedentes.

Pero también debemos distinguir esta presteza (1b) de otra idea de presteza, la que hemos codificado como "presteza (2a)" [v. facilidad (2b)], y que se ajusta más directamente a la idea vasariana de prestezza. Es decir, tener presteza (3) supone poseer la habilidad y capacidad para llevar a efecto una ejecución rápida, suelta y ágil, con gracilidad y desenvoltura, lo cual, desde el punto de vista visual y material, se asocia a su vez al sistema venecianista de pinceladas cortas, ligeras y coloristas. Se trata, en consecuencia, de una facultad fundamentalmente de carácter empírico-manual, que califica y valora la destreza manual de los artífices, pero que como tal debe distinguirse de la rapidez resolutiva que también se asocia a la presteza (1b): esta presteza, según hemos dicho, al ser un concepto ambivalente, implica, junto a la agilidad mental, la capacidad para ejecutar rápidamente la idea concebida, pero sólo implica eso, habilidad para llevar a cabo la ejecución de un modo rápido y con resolución [v. resolución (1) (Pac.)], no necesariamente un tipo de pincelada o de trazos gestuales determinados, como sí parece encontrarse implícito en la idea de presteza (3). Este tipo de presteza se nos aparece, por tanto, como el modo de ejecución más vinculado a lo que hemos denominado facilidad (2a), esto es, la capacidad que posee el artista para conferir a sus obras un cierta cualidad estética, natural y no afectada, asociada a la gracia, apoyándose sobre todo en el atractivo de este tipo de ejecución desenvuelta, ligera y grácil. Al respecto, consúltense los registros conceptuales facilidad (2a) y facilidad (2b).

Además, en relación con esta rapidez de ejecución que implica tanto la presteza (1b) como la presteza (3), aunque esta última sea cualitativamente distinta, encontramos en los discursos otro motivo de ambigüedad conceptual y terminológica, en este caso detectada por los propios autores. Efectivamente, nuestros teóricos advierten y denuncian lo que ellos entienden como una tergiversación intencionada de estas nociones, tergiversación a la que cierto sector del ámbito pictórico recurre apoyándose precisamente en esta contigüidad semántica y terminológica. El concepto asume, entonces, en los discursos analizados claras connotaciones negativas. En opinión de Pacheco y de Carducho, lo que algunos llaman facilidad o presteza, amparándose en la semejanza con el modo de pinceladas sueltas y rápidas de la pintura colorista veneciana, no es más que la justificación engañosa de quien quiere producir mucho y rápido, pero sin atender al estudio, diligencia y trabajo que toda obra pictórica en cuanto ejercicio del intelecto y de la especulación requiere, además de funcionar como artificio que oculta la ausencia del dibujo y el desconocimiento de la preceptiva que permiten la construcción cierta y correcta de la imagen representativa. Todo lo cual redunda en el deterioro de la calidad de las pinturas y en la devaluación de la propia actividad pictórica [v. contexto a)]. Esto es lo que hemos codificado como facilidad (2c) -o "presteza (2b)"-. En relación con este aspecto y sus implicaciones, consúltese, pues, dicho registro conceptual y sus contextos terminológicos, así como el registro pintura a borrón (1) (macroconcepto).

Por lo que respecta a su proyección en el objeto artístico propiamente dicho, al igual que sucede con la facilidad (1b) y con la resolución, no hemos constatado el uso de este concepto como categoría calificativa o crítica de las imágenes pictóricas; el juicio admirativo procede también en este caso del propio proceso de resolución mental y material, presto y rápido, que lleva a cabo el artífice. No debe confundirse, por tanto, con la presteza en cuanto cualidad estética asociada a la agilidad y desenvoltura de ejecución del colorido ("lo prestamente colorido"), es decir, la relacionada con la presteza (2a).

Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributiva, consúltese pronto (1) en el ámbito [AB-2.1]. Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, véase la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "Pero dirá toda la muchedumbre de los que trabajan por la facilidad de la pintura, atendiendo más al provecho de la ganancia que al honor de la ciencia (cosa que lamentaba el otro sabio hablando de su tiempo, casi por las mesmas palabras, diciendo: `Ahora más se trabaja por la riqueza que por la virtud´) que harta autoridad tiene los maestros a quien sigue; y que es valentía pintar mucho y ser largos sin tantas fatigas: y que los venecianos siguen este modo, y entre ellos hay muchos valientes, y particularmente el Basán, que tiene facilidad; y que sus borrones valen más que lo muy acabado de otros [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414.

b) "Esta inconsiderada destreza reprendió Apeles cuando uno destos, confiadamente, le mostró una pintura, y le encareció la brevedad, diciéndole: `aunque callaras, tu obra dice cuán presto la has pintado´". PAC/Art, cap. 11 (II).

c) " Algunos escrupulosos les parece que se puede usar de la cuadrícula, o red (que habemos alabado), en los retratos grandes, y en los chicos, del antojo que reduce a menor el natural; y me parece falta de libertad, o de debuxo, para usarlo de ordinario; antes es bien se haga el artífice en el mirar y aprehender pronto y diestro, pues en el buen ojo está librado el acierto". PAC/Art, cap. 8 (III).
Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : PRONTO (1) Concepto equivalente : PRESTEZZA (Arm.) PRESTEZZA (Leo.) Concepto priorizado : DILIGENCIA (1) (Pac.) ARTE (5) PRUDENCIA (2) Conceptos vinculados : DESTREZA (1b) Destreza para : OBRAS EFÍMERAS Destreza requerida : ARTE (5) Efecto de : TALENTO (1) ESTUDIAR (3a) PRÁCTICA (3) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica Poseída por : BUEN PINTOR Potencia asociada : INGENIO (3) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador Vinculaciones conceptuales : FACILIDAD (1b) (Pac.) RESOLUCIÓN (1) Vinculado a : NATURAL (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/u] CONNOTACIÓN : positiva, aunque condicionada al tipo de obra. NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato. RANGO DE EXIGENCIA : recomendada.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PRESTEZA (1b) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] Mas, viniendo a tratar en particular lo que pertenece a este grado, de la libertad y señorío que le concedemos a este sujeto, junto, con la presteza*: `Debe usar con prudencia (según dice un autor italiano) y en urgentes necesidades; como en arcos triunfales, fiestas túmulos o cosas deste género, que suelen de improviso ordenar las repúblicas, en recebimientos, y muertes de grandes Príncipes y Monarcas; con cuya solicitud, presteza y aplauso del pueblo, se suele adquirir fama de valientes pintores y ganar honrados premios´[...]" PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **F.O.:** ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), pp. 71 y 73. **1b.:** "[...] que siendo mancebo de veintisiete años y estranjero, descubrió la facilidad y bizarría de su ingenio en un arco triunfal que le cupo en suerte, siendo admirado y envidiado de los italianos. El acertar en estas ocasiones, es `por haber (como dice Leonardo de Vinci) aprendido primero la diligencia que la presteza* (Sentencia digna de su autor)". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 273. **F.O.:** LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works* , n. 491, vol. I, ed. de J. P. Richter (1883), p. 247. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino

	procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la terminología italiana [prestezza] para la designación de los conceptos específicos artístico. De este modo, la nueva significación asumida por la lexía, propia de este ámbito de especialidad, da lugar a un neologismo semántico que funciona como término específico del vocabulario pictórico-artístico. **expresiones frecuentes y significativas**: "prontitud de invención" [v. contexto 2b]. **tipología terminológica**: léxico general especializado (neología semántica); término artístico de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ["tener presteza"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación**: relativa. En determinadas circunstancias, constituye un término calificativo y positivo. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación* del concepto. **otros usos terminológicos**: presteza (1a): sinónimo de facilidad (1b), la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz, con perspicacia e ingenio, tanto por lo que respecta a la ideación como a la ejecución; presteza (2a): sinónimo de facilidad (2b), destreza de carácter empírico-manual consistente en la habilidad que posee el artífice para llevar a efecto la ejecución del colorido, con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil; presteza (2b): sinónimo de facilidad (2c), en opinión de Carducho y Pacheco, desvirtuación del concepto de facilidad (2a) y facilidad (2b); según estos autores, no se trataría, en realidad, de una habilidad del artífice -aunque algunos sectores la reivindiquen como tal-, sino de un artificio por el que se oculta la falta de diligencia y estudio, la ausencia del dibujo y el desconocimiento de la preceptiva pictórica codificada como buena; presteza (3): el sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas; presteza (4) ("lo prestamente colorido"): sinónimo de facilidad (3b), categoría estético-formal y crítica que se atribuye a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por la desenvoltura, gracilidad y ligereza con que ha sido ejecutado el colorido, asociada al modo veneciano de pinceladas cortas, ágiles y sueltas. Relacionada, por tanto, con, la presteza (2a); presteza (5) -o presto (1)-: sinónimo de facilidad (4b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (1a); presteza (6) (tener): sinónimo de facilidad (5b), propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de presteza (2a). **equivalente**: prestezza [it.] **restricción de uso:** uso terminológico del vocabulario teórico-crítico de F. Pacheco. **indicación de uso:** en el discurso de Carducho, no hemos constatado el uso del término presteza ni de su sinónimo prontitud con este sentido. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
PROMTITUD [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "Observa, en las acciones naturales que hacen los hombres de promtitud*, nacida de la poderosa afición de sus afectos, y haz, prestamente memoria con el debuxo en tu librete [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 342. **2b.:** " Y tomándolo Micael, y apartándose a una parte cómoda, se asentó y, suspendido un poco, se puso luego a debuxar; y acabando en breve, llamó al mancebo, que estaba algo distante, y se lo entregó: fue tal y tan maravilloso el disegno, que parecía obra de mucho más tiempo. De que se puede juzgar el señorío y promtitud* de su invención". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 274. **F.O.:** ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), pp. 75-76. (Término traducido libremente por Pacheco). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **indicación de uso:** alterna indistintamente con prontitud, que es la variante ortográfica, y con presteza. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase PRESTREZA(1b) [Pac.]

PRONTITUD [Pac.] [ort.]	**contexto: 3a.:** "[...] pasaremos adelante en confirmación desta prontitud*. Gerónimo Fernández, nuestro arquitecto y escultor famoso, vimos que en todas las dificultades de artífices que se ofrecían, así de arquitectura como de escultura y pintura, con un lápiz de que siempre andaba prevenido hacía facilísima demostración de la verdad de lo que se trataba, allanando y difiniendo las dudas y dificultades con gran prontitud*, que es una singular ventaja". PAC/Art, cap. 12 (I), p. 274. **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **tipología terminológica**: variante ortográfica de PROMTITUD (v.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRESTEZZA	**contextos: I a.:** "Non si niega già per noi, che questa via del far presto non sia di mestieri per qualche urgente bisogno, sí come per Archi trionfali, per feste, per scene, e per tali cose improvise ordinate spesse volte dalle Republiche, e da´gran Signori con molta sollecitudine, e prestezza*, e da esse se ne suole appresso de´popoli acquistar fama di valentissimi houmini [...]" ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), p. 71. **II b.:** "[...] così dico a te il quale le natura volgie e questa arte, se vuoi aver vera notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quelle e non andare alla seconda, se prima non ai bene nella memoria e nella pratica la rpima; E se altro farai, gitterai via il tempo o veramente allungherai assai lo studio; E ricordoti ch´impari prima la diligenza che la prestezza*". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works* , n. 491, vol., ed de J. P. Richter (1883), p. 247.

PRESTEZZA (Arm.)

descripción: véase presteza (1b) (Pac.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRESTEZA (1b) (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/u]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRESTEZZA	**contexto: 1a.:** "Non si niega già per noi, che questa via del far presto non sia di mestieri per qualche urgente bisogno, sí come per Archi trionfali, per feste, per scene, e per tali cose improvise ordinate spesse volte dalle Republiche, e da´gran Signori con molta sollecitudine, e prestezza, e da esse se ne suole appresso de´popoli acquistar fama di valentissimi houmini (...)" ARMENINI, *De Veri Precetti* (1587), p. 71.

PRESTEZZA (Leo.)

descripción: véase presteza (1b) (Pac.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS SUBORDINADOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRESTEZA (1b) (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/u]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRESTEZZA	**contexto: 1a.:** "(...) così dico a te il quale le natura volgie e questa arte, se vuoi aver vera notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quelle e non andare alla seconda, se prima non ai bene nella memoria e nella pratica la rpima; E se altro farai, gitterai via il tempo o veramente allungherai assai lo studio; E ricordoti ch´impari prima la diligenza che la prestezza". LEONARDO, *Trattato*, en *The Literary Works* , n. 491, vol., ed de J. P. Richter (1883), p. 247.

PRIMA ETÁ (Vs.)

descripción: véase primera edad de la pintura moderna (Car.).

explicación: adviértase la adecuación del concepto que lleva a cabo Carducho, adaptando las edades artísticas de Vasari, que comprende las tres artes principales -arquitectura, escultura y pintura-, al contexto particular de la pintura. Se trata, por tanto, de una equivalencia sólo parcial.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS ETÀ (1b) (Vs.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : EDAD (1b) (Car.) Equivalente conceptual de : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/i].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRIMA ETÀ [Vs.]	**contexto: 1a.:** "[...] in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di questi arti sino al secolo che noi viviamo, per quella minfestissima differeza che in ciascuna di loro si conosce. Con ciò sia che nella prima e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato acompagniato da tanta imperfezzione, che e´non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo el meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non su piò se non dire bene e darde un po´piú gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regloa dell´arte, non hanno meritato l´opere stesse [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.
PRIMI LUMI [Vs.]	**contexto: 2a.:** "Erano per l´infinito diluvio de´mali... quando, como Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l´anno MCCXL, per dar e´primi lumi all´arte della pittura, Giovanni, cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que´tempi di Cimabui... se bene imitò que´Greci, aggiunse molta perfezzione all´arte, levandole gran parte della maniera goffa [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 197-198.

PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho según el modelo vasariano y que constituye el primer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Edad Moderna [v. nuestra edad]. Cronológicamente comprende el siglo XIV y tiene su figura más representativa en Giotto. Se concibe y codifica como el periodo en el que se produce la "rinacista" o Renacimiento de las artes, esto es, el redescubrimiento de los modos artísticos de la Antigüedad clásica [v. Antigüedad (1b)] olvidados durante la Edad Media [v. tiempo medio], en particular, la imitación de la naturaleza. Asimismo, se define como el inicio de un proceso de desarrollo progresivo que llegará a su culminación en la tercera edad de la pintura moderna (v.) Cualitativamente, se valora y enjuicia siguiendo el criterio relativista de Vasari: época válida en su contexto histórico, relevante por lo que supone para el desarrollo posterior, aunque artísticamente inferior en relación con los periodos y logros subsiguientes.

explicación: al igual que ocurre con las edades de la pintura antigua [v. edades de la pintura antigua (Car.)], estas épocas que se codifican no constituyen únicamente periodos histórico-artísticos con unas características estilísticas y formales determinadas, sino que también representan fases -en este caso, la primera- de esa evolución ascendente experimentada por las artes durante la Edad Moderna, circunstancia ésta que explica el carácter relativo que caracteriza al sistema de enjuiciamiento crítico heredado de Vasari [v. contexto 1a].

A su vez, se mantiene la idea que vincula esta etapa con el inicio de la recuperación de las artes, identificada en este periodo concreto en el redescubrimiento de la naturaleza, la revalorización del naturalismo y la consecución de la verosimilitud representativa. No obstante, en España no se hablará de renacer hasta la primera mitad del siglo XVI [v. tiempo del emperador Carlos V], de ahí que las referencias a esta edad siempre nos remitan al contexto italiano.

Con todo, y pese a seguir casi al pie de la letra el modelo historiográfico vasariano, Carducho atribuye a los pintores de esta edad los caracteres estilísticos que Vasari aplica a los de la segunda edad [v. mala manera (1b) (Car.)], e incluye en este primer grupo a pintores que el teórico italiano sitúa en el segundo, como P. Ucello [v. contexto 1a)]. Puede ser, por tanto, que los límites historiográficos de uno y otro acusen ligeras diferencias o que Carducho reconozca en los pintores de la primera edad las mismas características que se aprecian en los de la segunda.

Asimismo, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte de esta manera de la reflexión teórica de carácter metadisciplinar.

En relación con el esquema comparativo que se establece entre las edades de la pintura antigua y las edades de la pintura moderna, consúltense los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura moderna (Car.). Para más información sobre la modernidad artística que se inicia con esta etapa, consúltese el registro conceptual nuestra edad. Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "Tienen aquellos señores puesta pena de la vida al que sacare de sus Estados pinturas hechas desde el año 1350, que ha sido el tiempo en que han lucido tan grandes Maestros, especuladores de las Artes [...]" CAR/Dia, p. 71.

b) "Los que pone el cardenal Paleoto en su libro de las imágenes, mezclando otros algunos. De un pintor romano llamado Pedro Cavallino, discípulo de Gioto, se ascribe, que, además de la excelencia de l´arte que comenzó a ilustrarse en su tiempo [...]" PAC/Art, cap. 9 (I). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR MODERNO (1a) PINTOR VIEJO MODERNO Ámbito geoespacial asociado : ITALIA FLORENCIA Complementario de : PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico anterior : tiempo medio Concepto cronológico posterior : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto equivalente : TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.) PRIMA ETÁ (Vs.) Concepto priorizado : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto subordinado : tiempo medio Maneras desarrolladas y escuelas activas : MALA MANERA (1b) (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Modelo historiográfico vasariano M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD Subperiodos o subedades : TIEMPO DE GIOTTO tiempo de Cimabue TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/i]. CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a:** "[...] En el año de nuestro bien de 1240 nació en Florencia Iuan de Chimabue, de padres nobles, y el que dio principio a la primera edad*. Aprendió este Arte aventajándose a sus Maestros Griegos, aunque siempre en aquella poca noticia de la buena pintura: mas no por eso se le puede quitar el agradecimiento que Aristóteles dice deberse a los que comenzaron a dar buenos principios a las facultades. Tuvo algunos discípulos en aquella Ciudad, el uno dellos fue Giotto [...] Y dando ya como Aurora alguna luz a aquellas tinieblas, salieron algunos buenos pintores, como Estefano, Paulo Uchelo, y otros muchos dignos de memoria por primeros [...] asentaban reglas y preceptos, cada cual los que podrían y con afectuosos y vigilante estimulo conducían sus obras gloriosamente, si bien con manera seca y perfilada; efectos del temor de no perder de vista los preceptos, e ideas concebidas; que tal vez es dañosa la demasiada atención, si bien lo que falta en hermoso y esparcido, gana en lo corregido y exacto del Arte". CAR/Dia, cap. 2, pp. 119-120. **F. O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. III, pp. 377-382.

	procedencia: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los conceptos especializados pictórico-artísticos. De esta manera, al asumir la expresión una significación propia del ámbito pictórico, se configura un neologismo semántico que se integra como un término específico de su vocabulario particular. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante la determinación de carácter secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de la primera edad"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **equivalente**: prima età [it.] **connotación**: véase lo dicho en el campo "tipo de construcción y estructura". **estatuto del término**: término codificado explícitamente por Carducho en el marco de un vocabulario todavía preliminar y algo fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
TIEMPO DEL PETRARCA [Ces.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] y no me maravillo que durase tanto si estaba en tabla, y al temple bien labrada, porque yo he visto alguna de Cimabue bien conservada, que ha casi los mesmos años; y otra pintura del tiempo del Petrarca*, a fresco, harto bien tratada [...]" PAC/Art, cap. 4 (I), p. 112. **F. O.:** trascripción literal de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352). **procedencia**: recurso al léxico general conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura** : unidad sintagmática o expresión terminologizada que se construye determinando la noción general tiempo (1) (v.) con un genitivo de especificación. Se hace así terminológicamente explícito un tipo de ordenación secuencial del devenir artístico que utiliza como referencia y criterio temporal la cronología biográfica del personaje que se toma como punto de referencia, tendiendo, por tanto, a conceptualizar dicho devenir en función de los intervalos vitales de las figuras artísticas o históricas más significativas. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico; en forma sintagmática ("[...] de tiempo del Petrarca"]: término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico. **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. Asimismo, la referencia a Petrarca por parte de Céspedes para aludir a esta época enfatiza el contexto ideológico del humanismo que, según se entiende, envuelve este periodo de la modernidad artística; lo cual, a su vez, se ajusta a la propia formación humanística del teórico cordobés. **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. Debido a la escasa ocurrencia de la expresión, resulta difícil determinar su grado de lexicalización y la sustantividad que en la época podría haber tenido como designación de dicho periodo histórico. En cualquier caso, en el contexto registrado asume un

	claro valor terminológico. Por su parte, el tipo de construcción utilizada sí forma parte de las habituales en la designación de este tipo de conceptos y unidades temporales. **indicación de uso:** discurso teórico. **comentario:** presuponemos que Céspedes se está refiriendo con esta expresión al siglo XIV en su mayor parte -marco temporal de la *primera edad*-, habida cuenta de la cronología de Petrarca, 1304-1373.
TRECENTO [act.]	

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRIMA ETÀ [Vs.]	**contexto: I a.:** "[...] in tre parti, o vogliamole chiamare età, da la rinascita di questi arti sino al secolo che noi viviamo, per quella minfestissima differeza che in ciascuna di loro si conosce. Con ciò sia che nella prima* e più antica si sia veduto queste tre arti essere state molto lontane da la loro perfezzione, e come che elle abbiano avuto qualcosa di buono, essere stato acompagniato da tanta imperfezzione, che e´non merita per certo troppa gran lode; ancora che, per aver dato principio e via e modo el meglio che seguitò poi, se non fusse altro, non su piò se non dire bene e darde un po´piú gloria che, se si avesse a giudicare con la perfetta regloa dell´arte, non hanno meritato l´opere stesse [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.
PRIMI LUMI [met.][Vs.]	**contexto: II a.:** "Erano per l´infinito diluvio de´mali... quando, como Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l´anno MCCXL, per dar e´primi lumi* all´arte della pittura, Giovanni, cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que´tempi di Cimabui... se bene imitò que´Greci, aggiunse molta perfezzione all´arte, levandole gran parte della maniera goffa [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 197-198.

PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)

---

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho que constituye el primer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como el periodo en el que se da inicio la actividad pictórica a partir de la captación y delineación en una superficie de las sombras, señales, etc. proyectadas por los objetos, siguiendo desde entonces un desarrollo progresivo que llevará hasta la plena conformación del arte la pintura en cuanto tal.

explicación: esta primera edad que distingue Carducho parece corresponderse con las fases iniciales del arte pictórico que, siguiendo igualmente a Plinio, recoge Pacheco en su discurso para argumentar y fundamentar la prioridad cronológica de la pintura y, por tanto, su superioridad y nobleza respecto de la escultura en particular y del resto de las artes en general (*Arte...*, pp. 90-91). Así pues, esta primera edad se prolongaría desde los inicios propiamente dichos de la pintura, con la llamada adumbración -o captación de las sombras -, que es a lo que parece referirse Carducho cuando habla de "indicios y señales" [v. etapa de la adumbración], hasta la quinta, en la que el arte de la pintura llega a su plena constitución como tal, al introducirse como parte del mismo las distinciones cromáticas y lumínicas [v. etapa de la quinta pintura].

Asimismo, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta primera edad funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos o procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte, por tanto, de la reflexión teórica y epistemológica metadisciplinar. En relación con este aspecto, véanse las etapas de la pintura registradas en el grupo conceptual etapas de constitución pictórica. Por lo que respecta a su valoración cualitativa, se mantiene el criterio relativista de Vasari, aplicable a todas las edades; esto es, puesto que el devenir pictórico-artístico se entiende de manera progresiva y evolutiva, la etapa se califica positiva en su contexto concreto y en función de sus logros y conquistas artísticas, pero cualitativamente inferior a las etapas subsiguientes. Hay que tener

en cuenta, además, que esta primera edad, puesto que no llega a desarrollar la pintura a color, suele considerarse también como una de las fases previas a la plena conformación del arte pictórico en cuanto tal (v. *Arte...*, p. 91). Para más información sobre esta división y concepción de la pintura antigua, su equiparación con la edad moderna y las distintas aproximaciones de Carducho y Pacheco, consúltense los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura antigua (Car.).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: a) "[Tres edades de la pintura antigua]. He considerado con el Vasari en el progreso deste Arte, tres términos o tres edades. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre. El segundo de conocimiento, gusto, y posesión della, ya hecha Arte perceptible. El tercero, ya ilustrada con las reglas y preceptos científicos y demonstrables, con ser de nobleza y estimación; y para nuestro propósito basta esta noticia que te he dado del origen y progreso de la Pintura en la Antigüedad [...]" CAR/Dia, p. 117.

> **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas por Carducho al margen del texto.

b) "[...] que como en la antigüedad fueron termino de otras tres edades Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel". CAR/Dia, p. 122.

> **F. O.:** informaciones tomadas de Plinio (*Historia Natural*).

c) "Últimamente se fue la misma arte distinguiendo y halló luz y sombras, y los colores se fueron levantando y avivando entre sí, con la diferencia y variedad, y el primero que, según Aratho, los halló fue Cleophanto, Corintho". PAC/Art, cap. 2 (I), p. 91.

> **F.O.:** informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Edades de la pintura antigua (faceta) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ANTIGUO (1b) PINTOR GRIEGO Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Complementa a : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto cronológico posterior : SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto priorizado : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto relacionado : GRECIA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano

	M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/f] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto conceptual a). **tipo de construcción y estructura**: determinación sintagmática de carácter evolutivo-secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana. **tipología terminológica**: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto. **equivalente**: traducción y adaptación de las unidades terminológicas italianas de origen vasariano *primera età, seconda età, terza età*.

PRUDENCIA (2)

descripción: en general, sensatez y cordura que poseen los individuos para discernir con raciocinio lo que es bueno o malo, mejor o peor en sus actuaciones y reflexiones. Aplicado, pues, al ámbito pictórico, es la facultad de carácter intelectivo que capacita al artífice para razonar juiciosamente, con discernimiento, mesura, y moderación, cómo construir la imagen pictórica. Apoyándose para ello en su entendimiento y en su juicio, así como en su bagaje doctrinal adquirido, pero siendo capaz, a su vez, de trascender dichos preceptos y reglas.

explicación: tal y como se puede verificar en los contextos b), 1d, 1e y 1f, la prudencia -juicio o discreción-, cualidad altamente valorada en el contexto ideológico-cultural y social del siglo XVII, constituye una de las facultades de orden intelectivo y racional que pueden poseer los hombres en general. Para Santo Tomás, por ejemplo, que tanta influencia ejerce sobre nuestros teóricos, la prudencia (*prudentia*) es el equivalente de la sabiduría aristotélica, definiéndola como "[...] la consejera sobre aquellas cosas que conciernen a la guía del hombre [...]" (Abbagnano (1995), p. 1027). Esta formulación filosófica trasciende al conocimiento general, y así Covarrubias define al prudente como "el hombre sabio que pesa todas las cosas con acuerdo", y en el *Diccionario* de Terreros (vol. III, p. 234), la prudencia aparece definida como "una de las virtudes cardinales, que enseña a gobernar según razón las acciones y costumbres".

Existe, pues, una clara relación entre la prudencia y el conocimiento (*cognitione*) adecuado y oportuno de las cosas, que es lo que permite al sujeto conducirse por el mundo apropiadamente -su contrario es, precisamente, la necedad [v. contexto a)]-; la actividad del raciocinio; el buen criterio que confiere el sentido común; y el ejercicio del discernimiento, propio del juicio [v. juicio (2) en el ámbito [GF-24] (sección 3.3)]. Pues bien, todos estos valores son los que también concurren en la prudencia que se requiere del artífice para proceder convenientemente durante el proceso de creación pictórico-artística.

Como facultad aplicada al ámbito del arte, supone, según se ha dicho en la descripción, la capacidad para decidir cómo llevar a cabo la imagen pictórica, resolviendo racionalmente y con sentido, las distintas problemáticas o complejidades que todo proceso de elaboración artística implica, para lo cual es necesario un profundo conocimiento de lo que concierne a la propia disciplina [v. contextos 1c y 3e]. El artífice prudente es, en consecuencia, aquél que aplica la razón en sus

actuaciones artísticas, interviene con cordura [v. contexto c)], de manera juiciosa y con un cierto sentido de la mesura y moderación [v. contexto 1j], valores que se encuentran asimilados igualmente en la noción tanto filosófica como general de prudencia.

Pero también la prudencia se entiende como una cualidad que, en virtud de dicha sensatez, juicio y cordura, capacita al artífice para corregir o matizar los resultados de la simple aplicación de las reglas y preceptos, situándose, incluso, por encima de ellos [v. contextos 1a, 3b y 4a]. En este sentido, nuestros teóricos siguen la tradición de la teoría italiana del siglo XVI, que ya había propugnado, en su formulación del concepto de juicio (*giudizio*), la capacidad y la necesidad que tenía todo artífice de calibrar, apoyándose en su buen sentido y en su criterio estético - no medible objetivamente- la mejor manera de llevar a cabo la representación pictórica, frente a la objetividad de las mediciones matemáticas y la corrección cierta -científica- de las reglas y preceptos. [En relación con este aspecto, véase también juicio (1b)].

Este valor incuestionable que se concede a la prudencia -discreción o juicio- del artista como criterio efectivo y actuante durante el proceso de creación pictórica, superordinándolo, pues, a la aplicación estricta de la preceptiva o a la rigurosidad cierta del cálculo matemático, es indicativo de la relativización que durante el siglo XVI experimenta el carácter absoluto de las reglas, que nuestros teóricos también recogen. No obstante, de acuerdo con su concepción académica de la pintura -todavía de raigambre manierista- y el concepto de pintor instruido y bien formado que defienden en sus discursos, éstas no se rechazan por completo, sino que se asume que el conocimiento de los preceptos y de la doctrina artística -tal y como se puede comprobar en el texto trascrito de Lomazzo [v. contexto 1b]- es necesario también para poder actuar con prudencia [v. contextos 1f, 1h, 3b y 3c], y sólo cuando éste se ha asimilado le es posible al artífice actuar con una mayor libertad. De hecho, el propio Pacheco advierte en un momento de su discurso del peligro que comporta, amparándose precisamente en el valor concedido a la prudencia, un ejercicio absolutamente libre del artífice [v. contexto 3b]. [Sobre esta cuestión, véase también manera de obrar libremente (1) y manera de obrar libremente (2a), pertenecientes al ámbito [SM-37] (sección 3.3.), en concreto las notas 16 y 17].

Por lo que respecta a su condición, por tanto, la prudencia puede ser una facultad innata del sujeto [v. contexto a)], pero también es susceptible de formación y desarrollo [v. contexto 1f], proceso formativo en el que no hay que descartar, como acabamos de decir, el conocimiento de las reglas y de los preceptos.

Asimismo, la aplicación de la prudencia no se circunscribe a las actividades más puramente intelectuales o especulativas, sino que también se ejerce en aquéllas directamente relacionadas con la ejecución material [v. contextos 1k, 2a y 2b], teniendo una especial incidencia en la consideración de los valores más expresivos que conforman la imagen pictórica, esto es, los que no son cuantificables de manera objetiva, como la disposición y matización del colorido, la consecución de la suavidad, de la gracia, la dulzura, etc. [v. contextos 1a, 1g, 1h, 1k, 2b, 2a y 2c], tal y como se puede encontrar también en la tradición teórica italiana precedente.

En consecuencia, la prudencia, en cuanto cualidad del artífice, fluctúa entre la aptitud para operar intelectual y racionalmente en los procesos de discernimiento -como facultad racional que es-, teniendo por trasfondo el bagaje doctrinal y preceptivo adquirido, y la posesión de lo que podríamos llamar un criterio o juicio estético, de carácter más intuitivo y sensorial, menos medible desde un punto de vista estrictamente intelectual.

Con todo, la prudencia, en cuanto que atributo de la razón, es también la que permite sujetar y canalizar adecuadamente el instinto y las inclinaciones naturales de los artífices [v. contexto 1i], lo cual nos sitúa en el contexto de esa disyuntiva que oscila entre el valor que se otorga a lo instintivo, intuitivo y natural en el proceso de creación pictórica, y la necesidad de ajustarse a unos principios y a unas pautas determinadas de actuación, que mediatizan cualquier tipo de comportamiento "artístico" más espontáneo o visceral. Sobre esta cuestión, pueden consultarse también los conceptos de la subcategoría [GF-23.2].

Por otra parte, esta prudencia también puede tomarse prestada de otros, en el caso de que la propia no se sienta demasiado firme o simplemente cuando se carezca de ella [v. contexto 1l]. Esta recomendación a dejarse guiar por los pareceres ajenos nos sitúa ante una de las problemáticas abordadas por la teoría artística precedente: la legitimidad de los no artífices para opinar en materia de arte y, conjuntamente, la cuestión de cómo fundamentar o legitimar dicho juicio [v. contexto 2c y 3c]. En definitiva, lo que se plantea es el problema de la valoración o enjuiciamiento crítico, alcanzado en este sentido tanto al externo como al interno, puesto que el artista también necesita de una capacidad crítica propia. En relación con este aspecto, remitimos al registro conceptual juicio (1b). Lo que aquí nos interesa destacar es que la prudencia se asume como una las capacidades requeridas para llevar a cabo dicho enjuiciamiento, y si bien Durero, en el texto trascrito en el contexto 2c, se pregunta aún por la discreción que será suficiente para ello, y Pacheco en los textos 1l y 2b -siguiendo en este

último a Lomazzo- nos habla ya de "reglas" de juicio, en el contexto 3c reconoce que es necesario un profundo conocimiento de la propia disciplina, cuya interiorización y asimilación queda reservada a unos pocos sujetos.

Por lo que concierne al aparato conceptual italiano, podemos afirmar, si seguimos a Méndez y Montijano (1998, p. 201, nota 45), que nos encontramos ante un concepto más amplio que la noción de *discrezione* presente en la literatura artística italiana de los siglos XVI y XVIII. Según estos autores, la *discrezione* se entiende como "prudencia, medida, libertad y oportunidad de los artistas en corregir o esconder los defectos del natural"; así pues, la discreción, en el contexto teórico español, utilizada como sinónimo de prudencia (2), abarcaría un espectro semántico mayor y una actividad cognitiva o racional más amplia que la simplemente relacionada con la imitación del natural.

No hay que olvidar tampoco que, dentro del marco ideológico del liberalismo artístico que rige durante el periodo que consideramos, la necesidad de poner en práctica esta facultad, requerida por el ejercicio pictórico, contribuye al ennoblecimiento de la Pintura y del propio artista, al entenderse como una actividad en la que intervienen las operaciones intelectuales y el raciocinio del sujeto [v. contexto 1e], de ahí que también en los discursos de enjuiciamiento crítico funcione como una de las categorías calificativas que evalúan positivamente a los artífices. Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributiva, consúltese también prudente (1b) en el ámbito [AB-2.1].

Aunque comparten la misma capacidad de discernimiento y el mismo ejercicio valorativo, podemos establecer una distinción con lo que hemos definido bajo el término juicio (1b). Se percibe una variación de sentido entre esta idea de juicio que acabamos de definir, en cuanto capacidad racional asociada a la cordura, al sentido común y al discernimiento [v. en la *indicación de uso* del término juicio (1a) los significados dados por Covarrubias y Terreros], y el juicio crítico propiamente artístico, esto es, el criterio que llega a poseer el artífice, adquirido durante un proceso formativo determinado, que lo mediatiza, educa y modela, y que le otorga la capacidad para poder decidir en cuestiones específicamente pictórico-artísticas, según unos parámetros consensuados como buenos y verdaderos, y que son los que fundamentan, precisamente, el criterio para ejercer de manera conveniente dicho juicio artístico. No obstante, en algunos contextos, la noción de juicio parece asumir esta dualidad semántica [v. contextos 3b y 3c]; en otros, en cambio, se nos presenta más claramente disociada [v. contextos 3a y 3d]; asimismo, también encontramos contextos en los que el empleo del término resulta simplemente ambiguo, pudiendo referirse a cualquiera de las ideas apuntadas [v. contexto 4a y 4b]. Por su parte, esta dualidad semántica también es la que parece comportar la noción italiana de *giudizio* empleada por Vasari y la literatura artística manierista en general, definida por J. M. Montijano (2000, p. 315) como "criterio, sentido de la mesura, razonamiento de un artista frente a las reglas, proporciones o instrumentos con los que pueda contar".

A su vez, y al igual que sucede con otras facultades y destrezas, también la prudencia revierte sobre el propio objeto artístico, reconfigurándose en una de las propiedades de las imágenes pictóricas -prudentes o dotadas de prudencia- y en una de las categorías calificativas operativas en el discurso crítico. En relación con esta cuestión, consúltese prudencia (4) en el ámbito semántico-nocional [TE-12]. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: a) "[...] mas no por eso se ha de entender, que si uno se hallase con todas las señales de pésimo, sea fuerza, e infalible ser malo: como tampoco teniendo señales de fuerte, y prudente, le será imposible ser pusilánime y necio. Lo uno, porque con su libre albedrío puede vencer todas las malas inclinaciones: esto es infalible, y de fee. Lo otro es, que podrá ser tenga alguna porción buena, o mala, que sea más poderosa, y que todas las demás juntas, y que las venza y sujete. Y así no hay cosa que en rigor nos pueda obligar a entender sea infalible lo que las señales muestran: antes el prudente con la razón las vence". CAR/Dia, p. 403.

b) "[...] que entendida esta generación de la virtud, y de la ciencia, es lo mismo que lo que dijo después el Pontífice; pero no deja jamás su ser, ni de asistir su nobilísima, e ingeniosisíma esencia de grande estimación, como lo ha sido de los más prudentes, de los más sabios, y de los más santos". CAR/Dia, p. 141.

c) "También hace los dibujos para cortar estampas de buril en cobre, en madera, de dos, o tres tintas, y de agua fuerte; y destas acciones toma nombre de dibujante, colorista, paisista, retratador, copiador, platico, atentado, seco, crudo, inventor, cuerdo, prudente*, noble [...]" CAR/Dia, p. 307.
Véanse también los contextos terminológicos .

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES FACULTADES Y DESTREZAS GENERALES INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : PRUDENTE (1b) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : PRUDENCIA (3) Complementario de : CAUDAL (2ª) (met.) INGENIO (2) ARTE (5) ELECCIÓN (1ª) DESTREZA (1b) MANERA (1) PRÁCTICA (2b) Concepto equivalente : PRUDENZA (Lom.) DISCREZIONE (Vs.) COGNITIONE (Dur.) Concepto opuesto de : INSTINTO NECEDAD Concepto subordinado : FACILIDAD (2b) PRESTEZA (1b) (Pac.) FACILIDAD (1b) (Pac.) INSTINTO Destreza para : ELECCIÓN (1b) Destreza requerida : ARTE (5) JUICIO (1b) Efecto de : TALENTO (1) ESTUDIAR (3ª) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-2.3.7 Lomazzo M-1.5 Concepción académica y academicista de la pintura M-2.3.12 Vasari M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.1.1 Concepto de pintura intelectualista y erudita M-2.2.2 Normativización y reglamentación pictórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad Poseída por : PRUDENTE (3) BUEN PINTOR PERFECTO PINTOR (Car.) Potencia asociada : ENTENDIMIENTO (2) (macroconcepto) RAZÓN (2) (macroconcepto) JUICIO (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 Pragmateia o metodología teórica T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-2.2. Teoría de la nobleza orientada al liberalismo pictórico Vinculado a : NATURAL (2)

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/m] CONNOTACION : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato. RANGO DE EXIGENCIA : recomendada.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
PRUDENCIA (2)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] la tercera es la parte que trata de la diminución de los colores en todo aquello de que se ha de hacer demostración. Y desta última no hay regla infalible, porque cae (como se ha dicho) debajo de la prudencia* del artífice [...]" PAC/Art, cap. 8 (II), p. 386. **1b.:** "La práctica da reglas de prudencia* y de juicio; enseñando cómo se ha de poner en obra lo que se ha dicho, o imaginado generalmente". PAC/Art, cap. 1 (II), p. 280. **F.O.:** LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34. **1c.:** "A los mancebos y nuevos pintores, por la mayor parte, es a quien sucede errar, porque no son perfectos artífices (según el dicho del filósofo, que puede más la fortuna donde la prudencia* es menor), porque a la perfección de l´arte conviene la doctrina, esto es, el conocimiento universal de las cosas pertenecientes a esta profesión y el uso y ejercicio de la mesma arte [...]" PAC/Art, cap. 12 (II), p. 425. **F.O.:** VARCHI, *Lezzione* (1549), p. 26. (El texto entre paréntesis es añadido de Pacheco). **1d.:** "[...] habemos de suponer que en cualquier individuo de la Naturaleza se puede considerar una de cuatro cosas [...] La cuarta que se considera en un hombre (que, es la más principal) es el entendimiento, la discreción*, juicio* y prudencia*, aliento, vigor y fuerzas corporales. Cosas por los hijos que podemos decir que uno es más hombre que otro, y que se toman por edad". PAC/Art, cap. 4 (II), pp. 328-329. **F.O.:** texto del jesuita Gaspar de Zamora, fechado en 1614. Aparece en los *Tratados de erudición*, BNM, Ms. 1713, fols. 142r-165v. **1e.:** "Con muchos ejemplos se pudiera autorizar cuánto se perfeccionan los pintores con el ejercicio de su noble arte, a quien llamó Tulio arte de la prudencia* que es lo mesmo que del entendimiento [...]" PAC/Art, cap. 1 (III). **1f.:** "Antes como el entendimiento no envejece con la edad, y la contemplación le hace más sabio, gobernará la potencia operativa, y las manos más doctamente, y con más prudencia*, mediante lo cual se aventajará cada día más: al contrario del que ha pintado con sólo el hábito, y favor del natural, y con poco, o ningún estudio [...]" CAR/Dia, p. 276. **1g.:** "Conviene para remediar con arte estos defectos con científico conocimiento de la causa esforzar los ángulos, haciéndolos más agudos, con las entradas y salidas de las líneas que serán más poderosas y fuertes, y las colores más puras, y desunidas las unas de las otras, midiendo con arte y prudencia* lo que pide el efecto de la distancia, la virtud visiva, y la calidad luminosa de la luz [...]" CAR/Dia, p. 264. **1h.:** "Pero dónde, o en quién verá aquella Magestad severa? [...] Los conceptos de las sombras y luces? la diversidad, adjetivación y concordancia de colores? la diversidad de los hábitos para distribuirlas con cordura y prudencia* sabia, si no ha estudiado estas partes? [...]" CAR/Dia, p. 185.

	1i.: "[...] que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, Religión [...] Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia* no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto [...]" CAR/Dia, p. 274. **1j.:** "[...] y todo esto tiene infaliblemente cualquiera cuerpo redondo, mas no por eso, porque un cabello sea redondo será fuerza imitar todas las cosas que tiene de luces, sombras, reflejos, y medias tintas: porque si bien es verdad que la comprehende, son tan mínimas, que son incomprehensibles al sentido; y así será prudencia* el disimular esta imitación por impertinente [...]" CAR/Dia, p. 267. **1k.:** "[...] que en la primera y más alto por diversos efectos que hace la luz con los colores, fueron excelentes Rafael de Urbino, Leonardo de Vinci, Antonio Corregio y Ticiano, los cuales con tanta arte y prudencia* imitaron la luz y los colores, que sus figuras parecen antes naturales que artificiales [...]" PAC/Art, cap. 1 (I). **1l.:** "También pueden los doctos, aunque no sepan pintar, juzgar en la elección y disposición de una historia, admitiendo lo más conveniente en letras y razón y guiar a los pintores en esta parte, juzgando con reglas de prudencia* pueden dar parecer en los trajes, en la hermosura y gentileza; mejor que un pastor, en la perfección de los animales, cuál es mejor caballo y más digno de imitar; en la elección de los vasos de oro y plata, cuál es más gracioso; y más conforme al uso, en los edificios y, en lo general, de todo lo demás; y su parecer estiman y siguen muchas veces los grandes pintores acerca del decoro [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia** : confluencia entre el léxico general y el vocabulario filosófico (préstamo terminológico). **expresiones frecuentes y significativas**: coocurre con "arte". **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener prudencia"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). **connotación** : positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: prudencia (1): sinónimo de conveniencia (1) y de propiedad (1), esto es, una de las categorías estético-formales y críticas vinculadas a la noción de decoro que supone la acertada adecuación de la representación pictórica al orden argumental, expresivo y retórico-narrativo de lo representado, así como a la calidad y condición de los personajes; prudencia (3): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas que han sido realizadas con prudencia (2); prudencia (4): motivo iconográfico que representa la virtud moral de la prudencia; prudencia (5) -o prudente (1b)-: propiedad y atributo de los artífices que se aplica aquéllos dotados de prudencia (2). **equivalente:** prudenza [it.] **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico; discurso laudatorio.
DISCRECIÓN (2) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "[...] Conviene también que el pintor atienda a hacerlas diminuir con la dulzura de los colores, lo cual nace de gran juicio* y discreción* [...]" PAC/Art, cap. 7 (II), p. 385. **F.O.:** VASARI, *Le Vite* (1568), vol. 1, p. 176. **2b.:** "Son estas luces de diversas calidades, y así hacen varias impresiones en los colores; porque unas son primarias, otras redundantes, o son de cuerpos celestes, o de fuegos artificiales, y así requieren grandísima discreción* en el fingir y sitiar la luz, para que los cuerpos descubran sus golpes y sentidos con suavidad y hermosura, en la pintura". PAC/Art, cap. 8 (II), p. 388.

	2c.: "Si alguno pregunta, ¿qué razón de hermosura hay en las imágenes? Dirán por ventura muchos: las que los juicios de los hombres aprobaren. Cosa que otros no concederá: ni a mí me parece justo, si el juicio se permite a los necios. Pero ¿quién determinará la discreción* que es bastante?" PAC/Art, cap. 7 (II) p. 371. **F.O.:** DURERO, *Della simmetria* (1591), lib. III, fols. 100v.-102r. Véase también el contexto 1d. **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **expresiones frecuentes y significativas** : suele coocurrir con "juicio". **equivalente:** discrezione [it.]; cognitione [Lat.] **indicación de uso:** alterna indistintamente con prudencia (2), aunque se observa que el uso de este último término es más frecuente (12 ocurrencias frente a 6). Covarrubias y Terreros también lo recogen con este sentido: en el *Tesoro* de Covarrubias se define como "la cosa hecha o dicha con buen seso"; y el *Diccionario* de Terreros (vol. III, p. 234) nos da, entre los sinónimos de prudente, el de discreto y juicioso. En el discurso de Carducho, sin embargo, no hemos constatado el uso de este término con el sentido descrito. **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase PRUDENCIA (2).
JUICIO (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 3a.:** "De suerte que es muy propio o forzoso al estudio de la pintura el de las letras, para valerse de los historiadores y poetas y de todas las facultades en infinitos casos. Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplirá muncho el buen juicio* y la mucha comunicación con los sabios en todas facultades [...]" PAC/Art, cap. 1 (II), p. 284. **3b.:** "[...] Esta parte en la pintura, como procede más del buen juicio* del pintor que de los preceptos de su arte, es tan poco usada aún de los valientes pintores, que de ordinario quieren caminar libres en sus pensamientos. Y de aquí vemos en las obras de munchos, más valentía que decoro [...]" PAC/Art, cap. 2 (II), p. 300. **3c.:** "Tres insignes varones conocí y traté, de los mayores deste tiempo, que, como no redunda en menoscabo de sus letras y grandes ingenios la falta de conocimiento en la pintura ni ellos están obligados a tanta puntualidad en arte ajeno, con su ejemplo amainarán las velas los presumidos: el primero es Arias Montaño, el segundo, Fernando de Herrera, el tercero, el Maestro Francisco de Medina; y, por decir verdad, éste fue el hombre de mayor conocimiento y buen juicio* en la pintura de cuantos he conocido y comunicado [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **3d.:** "Este famoso pintor fue de tanta consideración y juicio* que parece quiso sobrepujar a lo que escribe Plinio: que en haciendo los pintores número de cien rostros, o menos, comúnmente se parecen algunos el uno al otro no pudiendo alcanzar aquella diferencia que muestra el natural, que entre mil no se parece uno a otro; mas, en esta grande obra, habiendo más de trescientos rostros enteros, ninguno se parece al otro, haciendo todos diferentes efectos y estando todos con gran devoción". PAC/Art, cap. 4 (III). **F.O.:** VAN MANDER, *Le Livres des peintres*(1604), pp. 61-62. (Traducción libre de Pacheco). Véanse también los contextos 1d y 2a. **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: léxico general. **expresiones frecuentes y significativas** : suele coocurrir con "discreción".

	tipología terminológica : léxico general especializado; término artístico de aplicación general; término teórico-científico; en función atributiva ["tener juicio"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus destrezas). En algunos contextos, funciona como un término encomiástico. **connotación** : positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos** : juicio (1b): la capacidad crítica propiamente artística que poseen los artífices, adquirida mediante la práctica del dibujo, la ejercitación de la visión y el conocimiento de los preceptos, a través de la cual pueden discernir el modo más adecuado de llevar a cabo sus obras de acuerdo con los principios de la buena manera y, sobre todo, seleccionar qué imitar y cómo; juicio (2): una de las potencias del alma de naturaleza intelectivo-cognitiva, mediante la cual el sujeto juzga o emite juicios, se trata, pues, de la facultad del discernimiento y del criterio; juicio (3), resultado y producto de la acción de juzgar, sobre todo en relación con la valoración crítica que se hace de las obras artísticas; juicio (4), conjunto iconográfico que representa el motivo bíblico del Juicio Final; juicio (5a): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1a); juicio (5b): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1b); juicio (6): categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas, con las que se describe y evalúa, fundamentalmente, la oportuna elección de la invención, la adecuada disposición figurativa y la acertada construcción formal, reflejo y producto del buen juicio de su autor. **equivalente** : giudicio [it.] **indicación de uso:** Covarrubias y Terreros también recogen el término juicio con el sentido dado en la descripción. Así, Covarrubias (*Tesoro*) define el juicio como "seso y cordura" y Terreros (*Diccionario*, vol. II, p. 399), entre las acepciones del juicio, nos ofrece la siguiente: "asiento, prudencia, buen sentido", definiendo lo juicioso como lo "sensato y prudente".
JUIZIO [Car.] [ort.]	**contextos: 4a.:** "Mas dejando a que cada uno siga el dictamen que le pareciere más ajustado al buen juizio*, digo, que para un hombre bien proporcionado, apto para representar un personaje noble, grave, y mozo, veremos el parecer de los Antiguos, los cuales tuvieron por la mejor altura del hombre de seis pies geométricos, y que no pase de siete [...]" CAR/Dia, p. 409. **4b.:** "En esta Iglesia se hicieron las fúnebres honras de Micaelangel, que murió el año de 1564, de edad de 90, siempre de entero, y permanente juizio*, usando del hasta el último término, con mucha perfección (como lo escribe Georgio Vasari en su vida que describe en sus libros) y habiendo llegado su muerte en Roma (advierte la estimación del saber) [...]" CAR/Dia, p. 74. **tipología terminológica** : variante ortográfica de JUICIO (v.)

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRUDENZA	**contexto: I a.:** "La prattica dà regole di prudenza* e giuidicio, insegnando como si ha da mettere in opera quello che si è detto et imaginato generalmente [...]" LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34.
GIUDICIO(1a)	**contexto:** véanse los contextos I a. y II a.
DISCREZIONE	**contexto: II a.:** "Bisogna poi che´l pittore abbia risguardo a farle con proporzione sminuire con la dolcezza de´colori, la quel´è nell´artefice una retta discrezione* ed un guidicio buono". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 176.
COGNITIONE [lat.]	**contexto: III a.:** "Ora che protrebbe determinare la cognitione*, che deve essere in colui, il quale possa giuidcare bene questo? Perchiche io son di questo parere, che non sitrovi alcuno, il quale pur pensare con l´animo la perfettione d´un animale vilissimo, il che essendo così, come ptro io persuadermi, che si ritrovi alcuno, che possa giudicare questo nell´uomo, il quale..." DURERO, *Della smmetria dei corpi humani* (1591), lib. III, fols. 100v-102r.

PRUDENZA (Lom.)

descripción: véase prudencia (2).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.2.1 Facultades intelectivo-espirituales generales OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRUDENCIA (2)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.2.1/m]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
PRUDENZA	**contexto: 1a.:** "La prattica dà regole di prudenza e giuidicio, insegnando como si ha da mettere in opera quello che si è detto et imaginato generalmente [...]" LOMAZZO, *Trattato* (1585), p. 34.

QUEL TEMPO (1b) (Vs.)

descripción: véase aquel tiempo (1b).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES Edades de la pintura moderna (faceta) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : AQUEL TIEMPO (1b)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/f].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
QUELLO TEMPO (1b)	**contexto: 1a.:** "Nella seconda poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell´invenzoni e nel condurle con più disegno e con miglior maniere e con maggior e sproporzione che la grossezza di quel tempo* le aveva recada adosso. Ma chi ardirà di dire, in quel tempo* esseri trovato uno inogni cosa pefetto [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. II, pp. 80-81.

MENU SALIR

RESOLUCIÓN (1) (Pac.)

descripción: en general, facultad que poseen algunos individuos para resolver, con dominio y determinación, lo que se debe hacer y cómo, sin titubeos o dudas, teniendo también la capacidad y desenvoltura suficiente para solventar en poco tiempo cualquier dificultad. Con el mismo sentido, se aplica en el ámbito de la pintura por lo que concierne a la producción -ideativa y material- de las obras pictóricas. En consecuencia, se trata de una de las destrezas de carácter ambivalente con las que se califica la genialidad y el virtuosismo del artífice: implica, pues, maestría (1), dominio técnico y agilidad mental [v. presteza (1b) (Pac.)], siendo indicativa, a su vez, de cualidades connotadas positivamente, como la seguridad, la certeza y la firmeza, tanto práctica como intelectual.

explicación: constituye una de las propiedades o atributos de la facilidad y de la maestría [v. facilidad (1b) (Pac.), facilidad (2b) y maestría (1)], y, asimismo, se encuentra estrechamente vinculada a la presteza [v. presteza (1b) (Pac.)], ya que la capacidad de resolución la presupone. Como éstas, también se asocia en cuanto que categoría calificativo-crítica a la genialidad del artista, así como a la seguridad y dominio que éste detenta sobre su actividad y profesión, que es lo que le permite, precisamente, actuar con determinación, firmeza y desenvoltura, valores todos ellos implícitos en esta noción, y que, en consecuencia, son atribuidos al artífice cuando se le considera dotado de dicha cualidad resolutiva.

Se trata, además, de una de las capacidades o destrezas que se pueden clasificar como intelectivo-manuales (o ambivalentes), ya que, por una parte, se manifiesta en el ejercicio intelectivo y mental a través del cual se decide y resuelve lo que se ha de hacer; lo que implica, a su vez, poseer un conocimiento efectivo sobre la propia profesión artística -tanto teórico como técnico- a fin de poder determinar con certeza y seguridad no sólo lo que se ha de hacer sino también el mejor modo de hacerlo. Por otra parte, se manifiesta en el ejercicio material, lo que supone contar con la destreza manual adecuada para llevar a efecto la ejecución de la obra con la misma seguridad y práctica.

En cualquier caso, y aunque la resolución interviene, como hemos dicho, en los actos intelectivos, debemos señalar que en el discurso de Pacheco esta capacidad del artífice aparece más ligada al dominio propiamente técnico y a la ejecución material, como se puede comprobar en los contextos 1c, 1d y 1e. Sólo en el fragmento tomado de Vasari [v. contexto 1a] se alude explícitamente a la resolución como una de las destrezas vinculadas al ingenio: lo que Pacheco traduce como *prompta resolución* es lo que Vasari denomina en el texto original giudizio subito. De este modo, la resolución (1), en cuanto concepto dual, incluiría, además de las capacidades asociadas a la ejecución material, la capacidad resolutiva del ingenio.

La resolución constituye también una de las facultades a las que se les reconoce un indudable componente de innatismo, lo que no quiere decir que esa capacidad resolutiva no pueda ser susceptible de formación y desarrollo; así, cuanto mejor sea el conocimiento técnico y preceptivo, la experiencia visual y la práctica manual del artista, mayor será dicha capacidad de resolución. Es más, podríamos decir que a la luz de los contextos señalados la resolución es una de las categorías por las que se indica y valora la competencia profesional [v. diligencia (1) (Pac.)] y la maestría del artífice.

En el *Arte de la Pintura*, suele coocurrir con certeza y varonil [v. contextos 1b, 1c, 1d y 1e], lo que ayuda a clarificar los rasgos semánticos de esta noción. Por una parte, la certeza con la que actúa el artífice, esto es, sin dudas ni titubeos, sabiendo suficientemente lo que ha de hacer y cómo, sin posibilidad de error -capacidad que le viene conferida por el conocimiento de su profesión artística-,

contribuye a conformar esa idea de la resolución como una destreza que presupone seguridad y dominio; por otra parte, la resolución también se nos aparece asociada a una determinada calidad del espíritu, en la medida en que la decisión y firmeza con la que ha de actuar el artífice requiere un ánimo igualmente firme, valeroso y con el arrojo suficiente como para enfrentarse sin vacilaciones pusilánimes a cualquier problemática artística. Por eso, la resolución es una de las destrezas y capacidades requeridas para las obras pictóricas que presentan mayor dificultad de ejecución y mayores complejidades que resolver.

Por lo que respecta a su proyección en el objeto artístico, y al igual que sucede con la facilidad (1b) y la presteza (1b), no hemos constatado el uso de este concepto como categoría calificativo-crítica de las imágenes pictóricas en cuanto tal, esto es, como una de sus propiedades estético-formales, expresivas o representativas; el juicio se centra en el ejercicio propiamente dicho, mental y material, que lleva a cabo el artífice, que actúa y obra con resolución, pero sin que esto revierta en ninguna cualidad particular de la imagen artística.

Para más información acerca del uso y significado de este concepto en su función atributiva, consúltese resoluto en el ámbito [AB-2.1]. Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS EMPÍRICO-FÍSICAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVO-ESPIRITUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales (ambivalentes) OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : RESOLUTO Conceptos vinculados : CERTEZA (2) PRESTEZA (1b) (Pac.) DESTREZA (1b) INGENIO (2) GIUDIZIO SUBITO (Vs.) DILIGENCIA (1) (Pac.) CERTEZA (3) PRÁCTICA (2b) Destreza para : OBRAS EFÍMERAS FRESCO Efecto de : PRÁCTICA (3) ESTUDIAR (3a) TALENTO (1) Fases relacionadas : INVENCIÓN (7) EJECUCIÓN MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-1.6.4 Concepto del pintor profesional y racional Poseída por : BUEN PINTOR Potencia asociada : INGENIO (3) JUICIO (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-5 Teoría sobre la creación artística Vinculaciones conceptuales : FACILIDAD (1b) (Pac.) MAESTRÍA (1) Vinculado a : NATURAL (2)

ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.1/w] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : formación y desarrollo; componente innato. RANGO DE EXIGENCIA : recomendada.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
RESOLUCIÓN (1) [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] La tercera razón prueba que la escultura es muncho más dificultosa que la pintura, porque el yerro que en ella se hace no se puede enmendar y mudar con tanta facilidad, especialmente en el marfil, mármol, bronce y otras piedras, que no admiten piezas ensambladas, y si una figura se yerra, es menester hacer otra de nuevo. Y sin hacer primero modelo, quiere más que el ordinario juicio, y una absoluta maestría y prompta resolución* para compartir la historia o figura en la piedra, porque estos yerros no tiene remedio [...]" PAC/Art, cap. 3 (I), p. 98. **F.O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 95. (Traducción libre de *giudizio subito*). **1b.:** "La causa (a mi ver) deste justo sentimiento era porque lo varonil y esforzado de la pintura, la resolución* y uso del debuxo descaecía con la comodidad de poder quitar y poner fácilmente, como en el olio sucede; porque el temple es como la escultura en piedra que, si se yerra, no tiene enmienda". PAC/Art, cap. 2 (II), p.447. **1c.:** "[...] esto se hace de varias maneras: porque, unos bosquejan con poco blanco y negro, o con blanco y carmín revuelto con Sombra de Italia, y es modo fácil y acomodado para los que no tienen mucha resolución* y certeza, y quieren variar y apartarse de los debuxos, mudando lo que les parece [...]" PAC/Art, cap. 5 (III). **1d.:** "El capítulo pasado acabó en un lugar de Plinio, en que Apeles no tuvo gusto de pintar en paredes, ora fuese a temple, o fresco; y tiene su disculpa, porque tan gran artífice no rehusaría este trabajo por miedo de la dificultad de la arte, siendo el mayor pintor de su tiempo, como habemos dicho, y ésta, la pintura, más varonil y de mayor resolución*". PAC/Art, cap. 8 (III). **1e.:** "Viniendo pues a su execución: de todos los modos que los pintores usan, el pintar en pared a fresco es el más magistral, de mayor destreza y expedición. Consiste en pintar en un día y de una vez lo que de las otras maneras dura mucho y se puede retocar. Quiere gran certeza y resolución*; sus yerros no son remediables si no se vuelve a desencalar y derribar lo hecho. Es la pintura más varonil y más eterna y, así, a los que la exercitan bien se les debe mayor reverencia y estima, como a mayores maestros". PAC/Art, cap. 3 (III). **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: léxico general. **expresiones frecuentes y significativas**: suele coocurrir con certeza y con el adjetivo varonil. Al respecto, véase lo dicho en la *explicación* del concepto. **tipología terminológica**: léxico general especializado; término artístico de aplicación general; vocabulario término teórico-científico; en función atributiva ["tener resolución"]: término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionados con sus destrezas). **connotación**: positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: resolución (2) -o resoluto-, atributo o propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen resolución (1). **indicación de uso:** no hemos constatado en el discurso de Carducho el uso del término resolución con el sentido descrito. **indicación de uso:** discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

MENU SALIR

secolo che noi viviamo (Vs.)

descripción: Vasari insinúa que se anuncia una cuarta edad del arte renacentista, que parece presagiar una inflexión, un agotamiento de la *rinascita*. El autor percibe una especie de conciencia angustiosa creativa y artística, a la que él mismo pertenecería, y que será la que la crítica moderna denomine *manierista*. Esta angustia también se corresponde con el último período creativo de Miguel Ángel y del panorama artístico romano e italiano: la Contrarreforma y la estética postrentina, que necesita fijar valores seguros en todos lo ámbitos del ser humano, y entre éstos, lógicamente, se encuentran incluidos también los artísticos y estilísticos. (Véase Méndez y Montijano (1998), pp. 30-31).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/s]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
secolo che noi viviamo [Vs.]	**contexto: 1a.:** [...] e più presto de la qualità de´tempi che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età, de la rinascita di queste arti sino al secolo che noi viviamo* [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 268.

SECONDA ETÁ (Vs.)

descripción: véase segunda edad (de la pintura moderna) (Car.)

explicación: adviértase la adecuación del concepto que lleva a cabo Carducho, adaptando las edades artísticas de Vasari, que comprende las tres artes principales -arquitectura, escultura y pintura-, al contexto particular de la pintura. Se trata, por tanto, de una equivalencia sólo parcial.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS ETÀ (1b) (Vs.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : EDAD (1b) (Car.) Equivalente conceptual de : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/n].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
SECONDA ETÀ [Vs.]	**contexto: 1a.:** "Il che della pittura ancora dico e della scultura, nelle quali si vede ancora oggi cose rarissime de´maestri di questa seconda etá*, come quelle di Masaccio nel Carmine...Et il medesimo augumento* fece in questo tempo la pittura, de la quale l´eccellentissimo Masaccio levó in tutto la maniera di Giotto, nelle teste, ne´panni, ne´casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti, che eglio rinovò, e messe in luce quella maniera moderna, che fu in que´tempi e sino a oggi è da tutti i nostri artefici seguitata, e di tiempo in tempo con miglior grazia, invenzione, ornamenti, arricchita et abbellita [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 87-88.
ETÀ DEL AUGUMENTO [Vs.]	**contexto:** véase el contexto 1a.

SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho según el modelo vasariano, y que constituye el segundo periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Edad Moderna [v. nuestra edad]. Comprende concretamente el siglo XV, y tiene su figura más representativa en Masaccio (1401-1428). Se concibe y codifica como el periodo en el que se lleva a cabo la experimentación de carácter científico-matemático dentro del contexto de la imitación pictórica del natural, y como la época en la que se produce la consolidación de la manera artística iniciada por Giotto [v. tiempo de Giotto]. Cualitativamente, se mantiene la relatividad crítica heredada del sistema de enjuiciamiento de Vasari, esto es, se reconocen sus logros artísticos y las mejoras aportadas respecto de la etapa anterior (mejor inventiva, dibujo y acabado), pero se considera artísticamente inferior respecto de la tercera edad de la pintura moderna (v.), cumbre de todo el proceso.

explicación: al igual que ocurre con las edades de la pintura antigua [v. edades de la pintura antigua (Car.)], estas épocas que se codifican no constituyen únicamente periodos histórico-artístico con unas características estilísticas y formales determinadas, sino que también representan fases -en este caso, la segunda- de esa evolución ascendente experimentada por las artes durante la Edad Moderna, circunstancia ésta que explica el carácter relativo que caracteriza al sistema de enjuiciamiento crítico heredado de Vasari.

Carducho mantiene el mismo esquema del teórico italiano, señalando también a Masaccio como la figura más representativa del periodo [v. contexto 1a]. La única variación que observamos es que Carducho atribuye a los pintores de la primera edad las características estético-formales que Vasari aplica a los de la segunda, incluyendo en aquel primer grupo ciertos pintores que Vasari sitúa ya en la *seconda età* [v. contexto c)]. Puede ser, por tanto, que los límites historiográficos de uno y otro acusen ligeras diferencias o que Carducho reconozca en los pintores de la primera edad las mismas características que se aprecian en los de la segunda.

Por su parte, aunque en la obra de Pacheco no aparece una sistematización expresa y explícita de estas edades como en Carducho, en su discurso y en su desarrollo teórico-doctrinal subyace un esquema de pensamiento similar, como se puede ver en el contexto a) trascrito de Céspedes. Por lo que respecta a esta etapa, no se establecen interconexiones con el contexto español, al quedar todavía cronológicamente alejada del tiempo en el que se sitúa el renacer artístico en España [v. tiempo del emperador Carlos V].

Asimismo, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte de esta manera de la reflexión teórica de carácter metadisciplinar.

Para más información sobre la modernidad artística a la que corresponde esta etapa, consúltese el registro conceptual nuestra edad. En relación con el esquema comparativo que se establece entre las edades de la pintura antigua y las edades de la pintura moderna, véanse los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura moderna (Car.). Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "[...] hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfección [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 344-352). El fragmento de Céspedes está tomado a su vez de VASARI, *Le Vite*, proemio de la primera parte, p. 146.

b) "Tuvo algunos discípulos en aquella Ciudad, el uno dellos fue Giotto [...] Y dando ya como Aurora alguna luz a aquellas tinieblas, salieron algunos buenos pintores, como Estefano, Paulo Uchelo, y otros muchos dignos de memoria por primeros [...] asentaban reglas y preceptos, cada cual los que podían y con afectuosos y vigilante estímulo conducían sus obras gloriosamente, si bien con manera seca y perfilada; efectos del temor de no perder de vista los preceptos, e ideas concebidas; que tal vez es dañosa la demasiada atención, si bien lo que falta en hermoso y esparcido, gana en lo corregido y exacto del Arte. El año de 1417 nació en Florencia Masacho [...]" CAR/Dia, cap. 2, pp. 119-120. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR MODERNO (1a) PINTOR VIEJO MODERNO Ámbito geoespacial asociado : ITALIA Complementario de : SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico anterior : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto cronológico posterior : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto equivalente : SECONDA ETÁ (Vs.) Concepto priorizado : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto subordinado : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DE GIOTTO Maneras desarrolladas y escuelas activas: MODO DURO Y DESAGRADABLE (Car.) MALA MANERA (1b) (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Modelo historiográfico vasariano M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/n] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a:** "[Segunda edad] [...] El año de 1417 nació en Florencia Masacho [...] este con pasmo de todo el Arte reconocido la mala manera que hasta entonces se había practicado, y supo advertidamente elegir una buena, y dar luz para lo perfecto. Fue el primero que cual otro Cinón Cleoneo hizo escorzos, buenas

	proporciones, y tintas [...]; y el que dio principio a la segunda edad*, siendo Maestro de todos los buenos artífice que le sucedieron [...]" CAR/Dia, pp. 120-121. **F.O.:** contexto tomado de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 87-88. **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas al margen por el autor. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los conceptos especializados pictórico-artísticos. De esta manera, al asumir la expresión una significación propia del ámbito pictórico, se configura un neologismo semántico que se integra como un término específico de su vocabulario particular. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante la determinación de carácter secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de la segundad edad"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **equivalente**: seconda età [it.] **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: término codificado explícitamente por Carducho en el marco de un vocabulario todavía preliminar y algo fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
QUATTROCENTO[act.]	

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
SECONDA ETÀ [Vs.]	**contexto: I a.:** "Il che della pittura ancora dico e della scultura, nelle quali si vede ancora oggi cose rarissime de´maestri di questa seconda etá*, come quelle di Masaccio nel Carmine...Et il medesimo augumento* fece in questo tempo la pittura, de la quale l´eccellentissimo Masaccio levó in tutto la maniera di Giotto, nelle teste, ne´panni, ne´casamenti, negli ignudi, nel colorito, negli scorti, che eglio rinovò, e messe in luce quella maniera moderna, che fu in que´tempi e sino a oggi è da tutti i nostri artefici seguitata, e di tiempo in tempo con miglior grazia, invenzione, ornamenti, arricchita et abbellita [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 87-88.
ETÀ DEL AUGUMENTO	**contexto:** véase el contexto I.a.

SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho que constituye el segundo periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como aquél en el que, una vez inventada la pintura monócroma (*monocromato*), se desarrollan el color, las sombras, las formas, y adquieren consistencia los trazos y los contornos, es decir, los factores que permiten la identificación y diferenciación de los motivos figurativos. Su cumbre, según Carducho, es Cleoneo, inventor del escorzo.

explicación: de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, esta segunda edad de la pintura antigua también funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos y procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte, por tanto, de la reflexión teórica y epistemológica metadisciplinar. Por lo que concierne a su valoración cualitativa, se mantiene el criterio relativista de Vasari, aplicable a todas las edades; esto es, puesto que el devenir pictórico-artístico se entiende de manera progresiva y evolutiva, la etapa se califica positiva en su contexto concreto y en función de sus logros artísticos particulares, pero cualitativamente inferior respecto de las épocas subsiguientes, que la mejoran y perfeccionan. Hay que tener en cuenta, además, que esta segunda edad se considera también, no sólo como un periodo histórico-artístico concreto, determinado por ciertas peculiaridades diferenciadoras, sino como una de las fases en el progreso y constitución del arte de la pintura en cuanto tal, que llegará sólo a su plena conformación en la tercera edad de la pintura antigua [v. tercera edad de la pintura antigua (Car.)]. Para más información sobre esta división y concepción de la pintura antigua, su equiparación con la edad moderna y las distintas aproximaciones de Carducho y Pacheco, consúltense los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura antigua (Car.).

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "[Tres edades de la pintura antigua]. He considerado con el Vasari en el progreso deste Arte, tres términos o tres edades. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre. El segundo de conocimiento, gusto, y posesión della, ya hecha Arte perceptible. El tercero, ya ilustrada con las reglas y preceptos científicos y demonstrables, con ser de nobleza y estimación; y para nuestro propósito basta esta noticia que te he dado del origen y progreso de la Pintura en la Antigüedad [...]" CAR/Dia, p. 117.

> **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas por Carducho al margen del texto.

b) "[...] que como en la antigüedad fueron término de otras tres edades Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel". CAR/Dia, p. 122.

> **F. O.:** informaciones tomadas de Plinio (*Historia Natural*).

c) "Últimamente se fue la misma arte distinguiendo y halló luz y sombras, y los colores se fueron levantando y avivando entre sí, con la diferencia y variedad, y el primero que, según Aratho, los halló fue Cleophanto, Corintho". PAC/Art, cap. 2 (I), p. 91.

> **F. O.:** informaciones tomadas de PLINIO (*Historia Natural*).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Edades de la pintura antigua (faceta) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR GRIEGO PINTOR ANTIGUO (1b) Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Complementa a : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto cronológico anterior : PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico posterior : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto priorizado : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto subordinado : PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Conceptos relacionados : GRECIA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/n] CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto histórico.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véanse los contextos conceptuales, sobre todo el a). **tipo de construcción y estructura**: determinación sintagmática de carácter evolutivo-secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana. **tipología terminológica**: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto. **equivalente**: traducción y adaptación de las unidades terminológicas italianas de origen vasariano *primera età, seconda età, terza età*.

siglo de oro que gozó Italia (Pac.)

descripción: en relación con este concepto, véase tercera edad (de la pintura moderna) (Car.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Reinterpretaciones conceptuales : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/q] CONNOTACION : positiva y encomiástica.

TALENTO (1)

descripción: en general, don o dones naturales que poseen las personas, por los cuales disponen de la aptitud y capacidad potencial para el desarrollo de alguna actividad, física o intelectual. Aplicado al ámbito de la pintura, aptitud natural e innata, calificada positivamente, que posee el artífice para el ejercicio de la actividad pictórica.

explicación: el talento, aunque innato, necesita de ejercitación y desarrollo para alcanzar su plenitud como facultad o destreza del individuo, quien puede hacer uso de dicho talento o no. Esa es la diferencia que tradicionalmente se establece respecto del genio [v. ingenio (2)], que se entiende como un don irreprimible (v. Souriau (1998), p. 1018). En relación con este aspecto, consúltese el registro conceptual inclinación (2). De este modo, aunque considerado condición indispensable para el ejercicio y práctica de la pintura, el talento no justifica de por sí la condición artística de los artífices, sino que ésta requiere de un proceso formativo, en sí mismo conformador, lo que se ajusta, a su vez, plenamente al concepto de pintor instruido que se defiende en los discursos analizados. En consecuencia, y como ocurre con otros aspectos relacionados con la naturaleza y condición artística, los dos polos de la dialéctica: formación artística adquirida y naturaleza artística innata, se resuelven en equilibrio. En cualquier caso, el talento, natural y no adquirido, es la causa y condición de las cualidades que posee el individuo de manera innata para el ejercicio de su actividad, aunque después requieran ellas mismas de una formación adecuada para su conveniente desarrollo.

Según la doctrina de la melancolía, vigente durante todo el siglo XVI, existía una vinculación directa entre el humor melancólico y el talento artístico, de modo que este humor era el que determinaba, en realidad, el talento excepcional y las aptitudes para el desarrollo de la actividad pictórica [v. melancolía (2)]. Durante el siglo XVI, pues, se difundió la idea de que sólo el individuo dotado de humor melancólico podía reunir las potencialidades necesarias para poder llegar a ser un gran artista. No obstante, en la época en la que escriben nuestros autores, esta creencia ya se encuentra muy devaluada, y la melancolía, desprestigiada como condición inherente del sujeto creador, sólo se entiende como un estado anímico de carácter negativo, que no favorece el ejercicio creativo, y que incluso socialmente se descalifica como imagen tópica del artista.

Para las cuestiones relativas a la reflexión que lleva a cabo la teoría sobre la singularidad propia de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo, cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictórico-artísticos y cómo se complementa con el proceso formativo imprescindible y necesario para la configuración de la personalidad artística, consúltese el registro conceptual natural (2), donde se aborda expresamente y con detalle esta cuestión. Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: **a)** "No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase empero la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfecto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores". PAC/Art, cap. 12 (I). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : NATURAL (2) Atributos y propiedades vinculadas : TALENTO (2) Causa de : RESOLUCIÓN (1) PRUDENCIA (2) INGENIO (2) ARTE (6) BUENA MANERA (2) FACILIDAD (2a) PRESTEZA (1b) (Pac.) DESTREZA (1b) ARTIFICIO (1) JUICIO (1b) INVENCIÓN (2) MANERA (1) FACILIDAD (1b) (Pac.) Complementario de : ARTE (5) MAESTRÍA (1) DILIGENCIA (1) (Pac.) Influido por : TEMPERAMENTO SATURNINO MELANCOLÍA (1) HUMOR Inherente a : NATURAL DE PINTORES MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.2.2.5 Controversia genio poético vs racionalidad y profesionalidad M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico TIPOS DE TEORÍAS : T-5 Teoría sobre la creación artística T-4 Teoría sobre el sujeto-creador
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/u] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. NATURALEZA : innato; formación y desarrollo.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TALENTO (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "También en esta mesma fuente de antiguallas y natural todos los grandes hombres de Italia hicieron manera, cada cual conforme a su talento* y estudio". PAC/Art, cap. 5 (II), p. 349. **1b.:** "Y yo he conocido algunos, que tuvieron bizarro talento*, para pasar adelante con propios estudios y caudal, y por hallar siempre de qué valerse, no temieron el juicio y cargo de los más doctos en esta facultad; y se contentaron con el aplauso común que examina estas cosas muy superficialmente [...]" PAC/Art, cap. 12 (I). **1c.:** "Finalmente, todo el tiempo que estuvo en la corte, su Majestad y Ministros mayores hicieron mucha estimación de su persona y talento* [...] y de allí a Inglaterra, donde, acabadas las paces, el Rey Carlos I, honrando su persona y conocida nobleza, estimando su diligencia, su talento* y letras y eminencia en la pintura, le armó tercera vez caballero [...]" PAC/Art, cap. 8 (I). **categoría gramatical:** nombre. **género:** masculino.

	procedencia: confluencia entre el léxico general y el vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener talento"): término calificativo-crítico (vocabulario crítico de los artífices relacionado con su naturaleza y carácter). **connotación**: en función atributiva ("tener talento"): positiva y calificativa. Término calificativo. **otros usos terminológicos**: talento (2): atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de talento (1). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
INCLINACIÓN (3)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "¿Qué diremos, pues, del gran Ticiano, fuente del colorido, cuyos pinceles son otra naturaleza? Impidió a sus grandes obras, por ventura, la eminencia en el retratar? Tres veces retrató al invictísimo Emperador Carlos V, y los muchos que pintó vimos en otra parte. Nuestro Mase Pedro y Luis de Vargas retratadores valientes fueron. Luego (concluyendo este punto) justo es que quien se halla favorecido del cielo en esta parte, que la siga felicemente, con el ejemplo de tantos y tan grandes artífices. Y al que su natural inclinación* no le llama a este ejercicio con la igualdad que a los demás, se consuele con los famosos pintores que no trataron deste menester". PAC/Art, cap. 8 (III). **categoría gramatical:** nombre **género:** femenino **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario psico-filosófico. **tipología terminológica**: término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **otros usos terminológicos**: inclinación (1): sinónimo de afición (v.); inclinación (2): cualidad de índole psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana de manera innata, y que constituye una suerte de fuerza irreprimible que se le reconoce a ciertos artistas -especialmente a aquéllos caracterizados por su extraordinaria genialidad-, por la cual se sienten abocados irremediablemente al ejercicio de la actividad artística. . **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.

TEMPERAMENTO

descripción: en general, disposición que tienen las personas para reaccionar u obrar de uno u otro modo según la constitución de su naturaleza y ser particular. Aplicado al ámbito de la pintura, disposición connatural de índole psico-espiritual que poseen los artífices, según sea su naturaleza propia, que influye sobre su particular talante y carácter [ingenio (4)], y sobre el desarrollo de su ejercicio creativo. Desde el punto de vista de la especulación teórica, implica la reflexión acerca de la existencia o no de un temperamento peculiar determinante de la condición artística.

explicación: la teoría del temperamento, fundada por Hipócrates (s. V a. c.), se basa en la doctrina de los humores [v. humor]. Según esta teoría, la combinación de dichos humores en ciertas proporciones es lo que determina el tipo de temperamento predominante en el hombre. Se trata, pues, de una noción de origen médico, y como tal se va a transmitir a los siglos posteriores, aunque también forme parte de la especulación psico-filosófica. No obstante, la clasificación tipológica de los individuos según su temperamento a la que esta doctrina da lugar se encuentra bastante difundida y generalizada en el periodo que consideramos, formando parte del conocimiento común y general de la época [v. contexto a)].

Su aparición en el contexto de la teoría sobre las artes se produce cuando se reflexiona acerca de la naturaleza de los artistas y sobre la existencia -o no- de una condición natural propiamente artística. Esta asociación se da, fundamentalmente, a partir del temperamento melancólico -también denominado saturnino [v. temperamento saturnino]-, que es el que se entendió, sobre todo durante el siglo XVI, como el inherente y consustancial a la personalidad del artista. Puesto que, recurriendo a la doctrina aristotélica, se creía que existía una estrecha vinculación entre el humor melancólico y las aptitudes intelectuales y artísticas del hombre, se llegó a la conclusión de que el temperamento melancólico era la causa directa del talento creativo [v. talento (1)] y, por tanto, de la condición artística innata -independientemente de que se considerase que ésta debía formarse y conformarse convenientemente-. En cualquier caso, en el siglo XVII, esta vinculación entre la condición artística y el temperamento melancólico se encuentra ya bastante relativizada. [Al respecto, consúltese el registro conceptual melancolía (2)].

Asimismo, el temperamento plantea en el contexto de la teoría sobre las artes una doble controversia: **a)** por una parte, la dialéctica entre la individualidad y singularidad de la personalidad artística, esto es, todo el conjunto de rasgos psico-espirituales, inclinaciones, tendencias, gustos..., propios y personales -lo que se entiende por genio o ingenio (4) (v.)-, con su proyección inevitable en las obras creativas; y la necesidad de acomodarse a unas reglas y normas, de índole dogmática y preceptiva, y en consecuencia de carácter generalizante y universalista; **b)** por otra parte, la dialéctica entre la existencia de un temperamento propiamente artístico, natural e innato, que determina la condición artística en sí -se identifique éste o no con el saturnino- y la necesidad de un proceso formativo que conduzca al artista a una auténtica adquisición como tal.

Por lo que respecta a nuestros autores analizados, ambos debates se resuelven en una suerte de solución conciliadora. Al respecto, consúltese el registro conceptual natural (2), en el que se abordan expresamente estas cuestiones relativas a la singularidad de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas y la función que ésta desempeña en el proceso creativo. Para otros aspectos relativos a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual: a) "Mas, cuándo demás del perfecto debuxo junta el color semejante, entonces da la última forma a la figura, y hace que cada cual que la ve decierna más fácilmente de qué hombre es, y diga que es del Emperador Carlos V, o de Filipo su hijo, que es de hombre melancólico o flemático, de sanguíneo o colérico, que ama o que teme [...]" PAC/Art, cap. 1 (I). Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS MÉDICOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES
SUBCLASES	TEMPERAMENTO SATURNINO
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Componentes y rasgos anímico-psicológicos asociados : INCLINACIÓN (2) Define : INGENIO (4) AFICIÓN (Pac.) Definido por : HUMOR Influido por : MELANCOLÍA (2) Influye en : MANERA (3a) Inherente a : NATURAL (2) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.2.2.4 Controversia reglamentación vs libertad creativa M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía M-2.1.3.3 Marco de la Medicina

	M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-1.6.3 Concepto del pintor formado e instruido M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/w] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TEMPERAMENTO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Y no es contrario a esto haber unas veces más disposición y más prontitud en el obrar, por la templanza del órgano de l´alma y la igualdad del temperamento*; pero no es esta variedad causa para errar o acertar en lo esencial del l´arte, cuando la mano está sujeta al ingenio del artífice [...] quiere decir: no tiene el buen artífice conceto alguno que no comprehenda en sí un mármol, debajo de su superficie, y sólo a aquello llega la mano que obedece al entendimiento". PAC/Art, cap. 12 (II). **categoría gramatical:** nombre **género:** masculino **procedencia**: vocabulario médico y psico-filosófico. **tipología terminológica**: término médico y psico-filosófico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico. **indicación de uso:** discurso teórico.

TEMPERAMENTO SATURNINO

descripción: en el contexto de la medicina y de la filosofía psicológica, uno de los temperamentos de la naturaleza humana, concretamente el que se encuentra determinado por el humor de la melancolía [v. melancolía (1)], y que se caracteriza por ciertas peculiaridades fisiológicas, intelectuales y anímicas. Por lo que respecta al ámbito de las artes, durante el siglo XVI, sobre todo, y de acuerdo con la doctrina aristotélica, se consideró la causa directa de las aptitudes intelectuales y artísticas que poseía el hombre de manera natural, y, especialmente, del talento creativo. Asimismo, la doctrina neoplatónica, al identificar la melancolía con el furor o manía divina de Platón, hizo de él la condición de necesidad del artista inspirado. En consecuencia, la teoría quinientista interpretó el temperamento saturnino como el inherente y consustancial de la personalidad artística, idea que en el siglo XVII ya se encontraba devaluada y relativizada.

explicación: por lo que respecta a la significación que adquiere el temperamento saturnino y la melancolía en el dominio artístico, su vinculación con la personalidad de los artistas, la devaluación y relativización que experimenta posteriormente y el alcance concreto que asume en los discursos analizados, consúltense los registros conceptuales talento (1) y melancolía (2), en los que se aborda expresamente esta cuestión. Consúltese también el registro natural (2) para las cuestiones relativas a la singularidad de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas y la función que ésta desempeña en el proceso creativo.

Para lo concerniente a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "Causará las más veces estas diferencias la variedad de los sugetos que hay entre los hombres, y como cada uno aspira a imitar, o reengendrar su semejanza (y la pintura es parto del entendimiento que concibió de los sentidos, y afectos del cuerpo, potencia instrumental de aquel sugeto) se imita cuanto puede, solicitado de afectos del natural, o composición suya: y así verás, que si un Pintor es colérico, muestra furia en sus obras, y si flemático, mansedumbre, si devoto, religión, si deshonesto, Venus, si pequeño, sus pinturas enanas, si jovial, frescas, y esparcidas, y melancólicas, si es Saturnino*, si es escaso y limitado, lo muestra su pintura en lo apocado, y encogido. Todos estos efectos hacen sin duda, dejándose llevar de su natural y se imitará en sus obras, la condición en el modo, y el cuerpo en las mismas proporciones que tiene; si ya con el estudio, y prudencia no sugetare el instinto a la ciencia, como han hecho muchos, reconociendo con la razón el defecto [...]" CAR/Dia, p. 274.

b) "Mas volviendo a nuestro intento en la vida de San Gregorio papa, se cuenta de Joan un monje pintor, dicho Saturnino* que, entre otras virtudes suyas, era devoto de San Gregorio, y pintó su imagen en media de los dos apóstoles San Pedro y San Pablo [...]" PAC/Art, cap. 9 (I).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CONCEPTOS FILOSÓFICOS (PSICOLOGÍA) CONCEPTOS NEOPLATÓNICOS CONCEPTOS TEÓRICOS GF-23.2 Conceptos relacionados con la naturaleza y el carácter de los artistas OBJETOS PSICO-ESPIRITUALES TEMPERAMENTO
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Asociado a : NATURAL (2) NATURAL DE PINTORES Atributos y propiedades vinculadas : MELANCÓLICO (1) Humor predominante : MELANCOLÍA (1) Influye en : INCLINACIÓN (2) TALENTO (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.1.3.1.1.2 Marco platónico y neoplatónico M-2.2.2.6 Controversia temperamento artístico innato vs condición artística adquirida M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.1.3.3 Marco de la Medicina M-2.1.3.1.1 Marco de la Filosofía Poseída por : PINTOR SATURNINO Rasgos anímico-psicológicos : MELANCOLÍA (2) TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.2/w.q] NATURALEZA : connatural.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TEMPERAMENTO SATURNINO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véanse los contextos conceptuales. **tipología terminológica**: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto. **comentario:** por lo que respecta al término temperamento, véase el registro conceptual temperamento.

TEMPI DI CIMABUI (Vs.)

descripción: véase tiempo de Cimabue.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : tiempo de Cimabue
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/j].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPI DI CIMABUI [Vs.]	**contexto: 1a.:** "Erano per l´infinito diluvio de´mali... quando, como Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l´anno MCCXL, per dar e´primi lumi all´arte della pittura, Giovanni, cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que´tempi di Cimabui... se bene imitò que´Greci, aggiunse molta perfezzione all´arte, levandole gran parte della maniera goffa [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 197-198.

TEMPI NOSTRI (1a) (Vs.)

descripción: véase nuestra edad.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS ETÀ (1b) (Vs.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : EDAD (1b) (Car.) Equivalente conceptual de : NUESTRA EDAD
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/c]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPI NOSTRI (1a)	**contexto: 1a.:** "Ma lasciando ire questi, che bisogna referirsene ad altri e molte volte non convengano i giudizii e, che è peggio, né i tempi, ancora che io in ciò seguiti i migliori autori, vegnamo a´ tempi nostri*, dove abbiamo l´occhio assai miglior quida e guidice che non è l´orecchio. Non si vede capo, l´architettura da Buschetto greco ad Arnolfo tedesco et a Giotto? [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 269.

TEMPO

descripción: véase tiempo (1).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES HH-16.1 Conceptos temporales generales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TIEMPO (1)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.1/c].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPO	**contexto: 1a.:** "[...] ragionerò di questa cosa generalmente, e piú presto de la qualita de´tempi* che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età*, da la rinascita diquesti arti sino al secolo* che noi viviamo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81. **1b.:** "Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di si trovasse ne´tempi* moderni niun parie un solo Michelangnolo superiore". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165.
ETÀ (1a)	**contexto: 2a.:** "Sì come Omero è primo fra´poeti greci, Virgilio fra´latini e Dante fra´toscani, così Michelagnolo fra´pittori e scultori della nostra età*". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. 2b.: "Parrasio similmente, illustre pittore di quella età*, fece due figure: l´una della quali, contendento della vittoria [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 166-168. Véase también el contexto 1a
SECOLO	**contexto: 3a.:** "[...] perciochè egli [Michelagnolo] è stato il primo che in questo secolo* ha dimostro a´pittori i bei dintorni, glo scorti [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. Véase también el contexto 1a .

TEMPO DI COSTANTINO (Vs.)

descripción: véase tiempo del Emperador Constantino.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/v].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPO DI CONSTANTINO	**contexto: 1a.:** "[...] perché si vede negli edifizii che fecero, succedendo l´uno all´altro, gl´imperatori, che ogni giorno queste arti declinando, venivano a poco a poco perdendo l´intera perfezzione del disegno. E di ciò possono renderse chiara tesmimonanza l´opere di scultua e d´architettura, che furono fatte al tempo di Constantino *in Roma [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. I, pp. 172-173.

TEMPO DI GIOTTO (Vs.)

descripción: véase tiempo de Giotto.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : TIEMPO DE GIOTTO
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/k]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPO DI GIOTTO [Vs.]	**contexto: 1a.:** "Così si vede che la maniera greca, prima col principio di Cimabue, poi con l´aiuto di Giotto*, si spense in tutto e ne nacque una nuova la quale io volentieri chiamo maniera di Giotto, perché fue trovata da lui e da´suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata et imitata". VASARI, *Le Vite* (1568), p. 270.

TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho siguiendo el modelo vasariano y que constituye el tercer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la denominada nuestra edad (v.) (Edad Moderna). Comprende fundamentalmente el siglo XVI, desde Leonardo hasta la época de Vasari, y se concibe como el de máximo esplendor y perfección artística; fase final, pues, de ese proceso evolutivo iniciado en la primera edad de la pintura moderna (v.) Su figura culminante está representada por Miguel Ángel y la manera a la que se asocia es la llamada buena manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], esto es, el modo codificado como verdadero al que todo artífice debe aspirar.

explicación: al igual que ocurre con la tercera edad de la pintura antigua (v.), esta época no constituye únicamente un periodo histórico-artístico concreto con unas características estilísticas y formales determinadas, sino también la fase culminante de esa evolución ascendente experimentada por las artes durante la Edad Moderna [v. nuestra edad]. En este sentido, la denominación utilizada por Pacheco -*siglo de oro* [v. contexto 2a]- resulta bastante sintomática de cómo se conceptualiza y concibe en la época en la que escribe el teórico sevillano esta tercera edad, cargada ya con unos tintes casi míticos y auráticos. [Al respecto, véase también el registro conceptual tiempo del emperador Carlos V y su terminología asociada].

Asimismo, y al igual que sucede en la segunda edad de la pintura moderna (v.), los límites historiográficos de Carducho vuelven a ser flexibles, ya que, pese a que el escultor Donatello pertenece según la sistematización de Vasari a la segunda edad, Carducho lo sitúa en esta tercera en función de su importancia artística [v. contexto 1a]. Podría decirse, pues, que la conceptualización historiográfica de esta edad viene dada, más que por los límites cronológicos, por su alcance cualitativo y jerárquico.

Los teóricos españoles -Carducho codificándolo explícitamente y Pacheco implícitamente- mantienen aquí nuevamente el mismo esquema valorativo de Vasari, señalando a Miguel Ángel como la figura más representativa del periodo, lo cual constituye ya en tiempo de nuestros autores casi un topoi de la teoría artística. No obstante, en relación con esta valoración de Miguel Ángel en cuanto figura culminante de la época y de las artes en general, véase lo dicho en el registro conceptual nuestra edad, en el que aludimos a la relativización y matización que experimenta este criterio en los discursos de nuestros teóricos, especialmente en el de Pacheco.

En relación con el esquema comparativo que se establece entre las edades de la pintura antigua y las edades de la pintura moderna [v. contexto 1a], el discurso encomiástico que dicha comparación implica, el tipo de concepción historiográfica que presupone y el modo en que se resuelve la controversia entre lo antiguo y lo moderno, consúltense los registros conceptuales edades de la pintura (Car.), edades de la pintura moderna (Car.) y nuestra edad.

Asimismo, en el contexto b) y 1a se advierte cómo subsiste el pensamiento manierista de raíz vasariana que creía inevitable, una vez alcanzada la cumbre de la perfección, una decadencia post-miguelangelesca y, en consecuencia, presumía el inicio de una nueva época, que ya el propio Vasari presiente e insinúa. No obstante, los teóricos italianos del periodo denominan a esta etapa nostri tempi, questo secolo, etc., evidenciando así que esta terza età es la que ellos perciben como la propia de su contemporaneidad y actualidad, es decir, la que ellos viven y experimentan directamente. La posición, en cambio, de los españoles, que retoman en sus discursos los presupuestos teóricos y críticos de los italianos, es distinta, ya que ellos se encuentran situados en un tiempo cronológicamente posterior, que es desde el que escriben y desde el que llevan a cabo su reflexión

teórica. Por eso, esta tercera edad es ya para ellos una época pasada -como muy bien pone de manifiesto el propio tiempo verbal utilizado en los contextos, aunque a veces se la denomine también nuestros tiempos [v. nuestros tiempos (1b)]-, envuelta, a veces, en una especie de halo mítico propiciado precisamente por esa distancia temporal, pero cuyos valores estético-formales, codificados como los verdaderos y universalmente válidos, se pretenden revalorizar y perpetuar [v. contexto a)]. Es esta distinta perspectiva temporal, que matiza las consideraciones y la propia imagen que de esta época poseen nuestros teóricos, la que nos ha inducido a situar este concepto bajo el subgrupo . No obstante, en relación con la noción nuestros tiempos (1b) en cuanto periodo temporalmente más cercano y próximo a los autores, y la distinción teórica e ideológica respecto de las épocas pasadas que implica, consúltese dicho registro conceptual.

También resulta interesante reseñar otro aspecto en relación con esta etapa, y es el de su contextualización geográfica. Existe una estrecha vinculación entre esta *terza età* e Italia, favorecida por la propia circunscripción geoespacial de las Vite, hasta el punto de que en los discursos llegan a identificarse; así, los artistas que se citan como representativos y conformadores de dicha edad son casi todos italianos o italianizados -incluyendo la alusión a Durero, de raigambre igualmente vasariana-, y la propia expresión de Pacheco en el contexto 2a -*el siglo de oro que gozó Italia*- también resulta significativa al respecto. Con todo, y sin cuestionar la primacía jerárquica de Italia, así como su influencia decisiva en el desarrollo artístico de Europa, observamos un interés -no exclusivo de nuestros teóricos- por extrapolar los logros italianos a otros ámbitos nacionales [v. contextos c), d) y e)], en un deseo de construir un modelo historiográfico más abarcador y global, que pueda revertir, entre otras cosas, en un discurso elogioso y encomiástico de los propios contextos territoriales. Así, aunque en el fondo se reconozca que dichos logros se asocian a artistas formados en Italia [v. contexto f)], el prurito de lo nacional subyace. Por lo que concierne, precisamente, a la reinterpretación que desde la óptica hispánica se realiza de esta época y la interrelación que se establece entre los dos ámbitos -español e italiano- desde el punto de vista historiográfico, véase el registro conceptual tiempo del emperador Carlos V, concepto que podemos considerar como la formulación propiamente española de este periodo de desarrollo y esplendor dentro de un esquema histórico integrador.

Por otra parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte de esta manera de la reflexión teórica de carácter metadisciplinar. Para las cuestiones concernientes a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "Los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura, un Berruguete, Becerra, Machuca, el Mudo, mase Pedro, Luis de Vargas, gloria de nuestra patria, después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dejar de sí memoria eterna escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos. Con esto enriquecieron a España, con esto nos dieron luz admirable, con esto fueron estimados de los Príncipes y Reyes y Monarcas del mundo. En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino, que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

b) "No me atreveré a decir, si esta facultad de la Pintura, generalmente hablando, se ha bajado, o subido desde Micael acá; si bien para mí temo, no decline, y baje a toda prisa; no quiero manifestarme, por no dar materia a la calumnia; pero bien me atreveré a afirmar, que ninguno ha pasado de aquella raya del dibujo; si bien en la imitación, colorido, viveza, países, frutas, animales, y otras cosas (que aquellos tuvieron por accesorias, y de poca consideración) en algunos modernos se han aventajado". CAR/Dia, p. 133.

c) "Y por no cansarme en traer ejemplos antiguos, y extranjeros en agravio de los nuestros contemporáneos y naturales (que tan altamente pintan copiosas y doctas tablas) [...]" CAR/Dia, p. 208.

d) "[...] y a tener efecto, no tenía que envidiar los dichosos tiempos de Alejandro, ni las glorias de Protopenes, y Lisipo, ni a las de nuestros tiempos de Micael Ángel, Ticiano, Berruguete, Rincón, ni las de otros [...]" CAR/Dia, p. 441.

e) "[...] no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Ángel, de quien se leen muchas composiciones en verso: Leonardo de Vinci, el Bronzino, Jorge Vasari; Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba (como hemos visto en tantas partes); Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición con todos los antiguos, León Batista Alberto, Mase Pedro, y nuestro Luis de Vargas [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

f) "En Francia y en Inglaterra hubo también grandes hombres dignos de superior renombre, si bien estudiaron en Italia, como asimismo lo hicieron los que han florecido en España, que fueron Berruguete, el Mundo, Becerra, Hernán Yañez, Iuan Baptista de Toledo, Céspedes Racionero de Córdoba [...]" CAR/Dia, p. 128. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA MODERNA (Car.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR MODERNO (1a) Ámbito geoespacial asociado : ITALIA Atributos y propiedades vinculadas : MODERNO (1a) Complementario de : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico anterior : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto cronológico posterior : NUESTROS TIEMPOS (1b) Concepto equivalente : TERZA ETÀ (Vs.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) Concepto subordinado : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) NUESTROS TIEMPOS (1b) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Maneras desarrolladas y escuelas activas : MANERA DE CORREGIO ACADEMIA ROMANA (1) (Pac.) PINTURA A BORRÓN (2) HERMOSA MANERA (4b) BUENA MANERA (5) (macroconcepto) HERMOSA MANERA (4a) MODO DEL BASÁN MANERA DE MIGUEL ÁNGEL (macroconcepto) MANERA DE TICIANO BUENA MANERA DE COLORIDO (1) (Pac.) MANERA GENTIL MANERA DE RAFAEL (macroconcepto) MODO JOVIAL Y TERRIBLE (Car.) BUENA MANERA (3) (Pac.) MODO BUSCADO MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-2.2.5 Controversia dibujo-color Modelo historiográfico vasariano M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD

	TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/q]. CONNOTACIÓN : positiva; culmen y perfección del arte.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[Tres edades de la pintura moderna] Y de aquí considero otros tres términos, o edades en este Arte, y en nuestros tiempos [...] Micaelangel Buonarroti, descendiente de la Casa de los Condes de Canusa, dio principio a la tercera edad*, y no se si ose añadir fin a ella, como término final de la excelencia científica destas Artes, y el non plus ultra dellas, que como en la antigüedad fueron término de otras tres edades Cleofano, Zinón Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel. Difundiose ya por toda Italia esta disciplina, obrando lúcidamente Pietro Perugino, el gran Rafael de Urbino su discípulo y Andrea del Sarto, que si bien al principio fueron notados de manera seca, después se redujeron a la buena (merced de las obras del Masacho, a quien tenían por objeto, y Micael perfeccionó) de donde viendo las suyas y los de otros Griegos, y Romanos antiguos, se levantaron grandes y famosos escultores, como Donatelo, el Bacho, Fray Iuan Ángelo, el Sansovino y otros". CAR/Dia, cap. 2, pp. 122-123. **F.O.:** datos y argumentación tomados de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. III, pp. 381-382. **nota:** El texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas al margen por el autor. **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminologizadas (neologismos semánticos) que funcionan como designadores de los conceptos especializados pictórico-artísticos. De esta manera, al asumir la expresión una significación propia del ámbito pictórico, se configura un neologismo semántico que se integra como un término específico de su vocabulario particular. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática construida mediante la determinación de carácter secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana. Se trata de uno de los tipos de construcción que aparecen habitualmente en los discursos para la designación de los conceptos historiográficos. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de la tercera edad"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario calificativo-crítico). **equivalente**: terza età [it.] **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: término codificado explícitamente por Carducho en el marco de un vocabulario todavía preliminar y algo fluctuante. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

siglo de oro que gozó Italia [ret.] [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] Mas, viniendo a lo que es más vecino a mi intento, y al siglo de oro que gozó Italia*, sea, pues, el divino Micael Ángel el primero, sígale Rafael de Urbino, Alberto Durero, Ticiano. Antonio Corregio, Andrea del Sarto, Polidoro, Federico Barocio, Tadeo Zúcaro y otros desta escuela [...]" PAC/Art, cap. 11 (II), p. 414. **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de expresiones de carácter retórico que asumen un valor terminológico en el discurso, al designar conceptos concretos y específicos del dominio pictórico-artístico. **tipología terminológica**: expresión de carácter retórico en función terminológica (figuras y recursos retóricos); término encomiástico. **connotación**: positiva y laudatoria. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso encomiástico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TERZA ETÀ [Vs.]	**contexto: I a.:** "Questa lode certo è tocca alla terza età*; nella quale mi par potere dir sncuramente che l árte abbia fatto quello, che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che piú presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai piú augumento". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.
TEMPI NOSTRI (1b) [Vs.]	**contexto: II a.:** "[...] Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi; e massimamente per avere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de´tempi nostri* [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, p. 234.
QUESTO SECOLO	**contexto: III a.:** "[...] perciochè egli [Michelagnolo] è stato il primo che in questo secolo* ha dimostro a´pittori i bei dintorni, gli scorti, il rilievo, le movenzie e tutto quello che si ricerca in fare un nudo a perfezzione [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147.

TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.)

descripción: concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho que constituye el tercer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como aquél en el que el arte de la pintura llega a su completa conformación como tal y a su plena perfección formal, estética y representativa, desarrollo que se asocia sobre todo a la figura de Apeles.

explicación: aunque Carducho hace hincapié en la aplicación de las reglas y principios científico-matemáticos como la causa fundamental de ese estadio de cumbre y perfección al que llega el arte de la pintura [v. contexto a)], esto es, la matematización, regulación y racionalización de la *mímesis*, los teóricos le atribuyen también otros valores igualmente importantes, como la hermosura y la gracia [v. contextos d) y f)]; la capacidad para conseguir una representación verosímil y una imitación ilusionística del natural [v. contexto e)], elogio éste que se repite constantemente a lo largo del discurso de Pacheco; la expresión de los sentimientos y pasiones, lo que redunda, asimismo, en esa estimada verosimilitud y veracidad representativa, etc. Es, pues, este periodo, que en ciertos momentos del discurso se identifica con lo que se entiende por Antigüedad (1b) en sentido general, el que se constituye en modelo y criterio para los nuevos tiempos, en virtud de ese modo de los antiguos, que implica una versión mejorada y perfeccionada de la naturaleza -en su doble versión de natura naturans y natura naturata- que se pretende imitar.

Por lo que respecta al propio desarrollo teórico-doctrinal, además de las cuestiones relacionadas con la imitación del natural y los principios estético-formales asumidos del modelo clásico, es esta edad, convertida ya en tópico y mito cultural en la conciencia colectiva de la época, a la que se recurre cuando se quiere construir un discurso dignificador y encomiástico de la pintura, o cuando se necesita ilustrar la exposición con algún ejemplo significativo que revierta, al cabo, en ese mismo elogio pictórico-artístico. Por su parte, la referencia a Apeles como figura cumbre de la Antigüedad y, por tanto, de esta tercera edad, es un lugar común de la teoría artística durante esta época, de ahí que aparezca de manera insistente [v. contextos c) y d)] a lo largo de los discursos.

Asimismo, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, esta tercera edad de la pintura antigua también funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos y procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado, formando parte, en consecuencia, de la reflexión teórica y epistemológica metadisciplinar.

Por lo que concierne a su valoración cualitativa, la estimación de esta época como uno de los conceptos priorizados del devenir histórico-artístico es dual: por una parte, se entiende que en dicho periodo se alcanza una de las cumbres estilístico-formales de la pintura, sólo equiparable a la tercera edad de la pintura moderna (v.), que constituye su noción complementaria en el paralelismo que se establece en el modelo historiográfico de Vasari; por otra, se trata de la fase final de ese proceso evolutivo de conformación y constitución del arte de la pintura en cuanto tal, que se inicia con la primera edad de la pintura antigua (v.) No obstante, por lo que respecta a la dialéctica sobre la prioridad jerárquica entre lo antiguo y lo moderno, existe entre nuestros teóricos un criterio común que reconoce en los nuevos tiempos una primacía cualitativa, que acaba resolviendo el debate a favor de la modernidad. [Al respecto, consúltese el registro conceptual Antigüedad (1b)].

Para más información sobre esta división y concepción de la pintura antigua, su equiparación con la edad moderna y las distintas aproximaciones de Carducho y Pacheco, consúltense los registros conceptuales edades de la pintura (Car.) y edades de la pintura antigua (Car.). Para lo relativo a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "[Tres edades de la pintura antigua]. He considerado con el Vasari en el progreso deste Arte, tres términos o tres edades. El primero fue todo de indicios, y señales, si hubo Pintura, o si la que hubo mereció este nombre. El segundo de conocimiento, gusto, y posesión della, ya hecha Arte perceptible. El tercero, ya ilustrada con las reglas y preceptos científicos y demonstrables, con ser de nobleza y estimación; y para nuestro propósito basta esta noticia que te he dado del origen y progreso de la Pintura en la Antigüedad [...]" CAR/Dia, p. 117.

> **nota:** el texto trascrito entre corchetes corresponde a las anotaciones realizadas por Carducho al margen del texto.

b) "[...] que como en la antigüedad fueron término de otras tres edades Cleofano, Zinon Cleoneo, y Apeles Ateniense, entre los nuestros Chimabue, Masacho, y Micaelangel". CAR/Dia, p. 122.

> **F. O.:** informaciones tomadas de Plinio (*Historia Natural*).

c) "¿Quién como Apeles en la antigüedad, el mayor pintor y el mayor retratador, pues lo fue de Alejandro Magno?" PAC/Art, cap. 8 (III).

d) "Vengamos, pues, al más celebrado en la antigüedad, Apeles, natural de la isla de Choco, que floreció en la olimpiada ciento y doce, y venció a los que fueron antes y después dél, y él sólo halló más cosas que todos los otros pintores juntas, escribió libros de l'arte, y hace grande la hermosura de su pintura [...]" PAC/Art, cap. 6 (I).

e) "La pintura a solas sí puede hacer estos engaños a la vista, que es admirable excelencia, como hizo Zeuxis engañando las aves con las uvas, y Apeles con el caballo, y Parrasio con el lienzo [...]" PAC/Art, cap. 4 (I).

f) "De Apeles refiere Plinio, que era tan noble que reconocía ventaja en Anfión en cuanto al disponer y en Asclepiodoro, en las medidas; y con ser el mayor pintor de su tiempo y no igualalle ninguno en la hermosura y gracia de la pintura, que los griegos llaman charis [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS EDADES DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Edades de la pintura antigua (faceta) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Agente asociado : PINTOR ANTIGUO (1b) PINTOR GRIEGO Ámbito geoespacial asociado : GRECIA (2) Complementa a : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto cronológico anterior : SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico posterior : tiempo medio TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO Concepto priorizado : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) NUESTRA EDAD Concepto relacionado : APELES (1) GRECIA (1) Concepto subordinado : SEGUNDA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) PRIMERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Influye en : NUESTRA EDAD Maneras desarrolladas y escuelas activas : MODO DE LOS ANTIGUOS (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) Modelo historiográfico vasariano M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora M-1.1.1.1 Pintura científica y matemática (concepción quattrocentista) M-2.1.1 Marco teórico de la Antigüedad M-2.2.1.2.5.1 *Mímesis* (8). Pintura ilusionística y semejante M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1b) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-2 Teoría de la nobleza pictórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/q] CONNOTACIÓN : subordinación cualitativa a la Edad Moderna. CONNOTACIÓN : positiva; mito cultural y criterio de perfección.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA [Car.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto:** véase el contexto conceptual a). **tipo de construcción y estructura**: determinación sintagmática de carácter evolutivo-secuencial de la noción edad (1b) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica de carácter evolutivo, biológico y progresivo sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana.

	tipología terminológica: tipología terminológica: término inferido. Término que no aparece de manera explícita en los discursos, pero cuyo empleo como tal se puede deducir o inferir a partir del contexto. **equivalente**: traducción y adaptación de las unidades terminológicas italianas de origen vasariano *primera età, seconda età, terza età*.

TERZA ETÀ (Vs.)

descripción: véase tercera edad (de la pintura moderna) (Car.)

explicación: adviértase la adecuación del concepto que lleva a cabo Carducho, adaptando las edades artísticas de Vasari, que comprende las tres artes principales -arquitectura, escultura y pintura-, al contexto particular de la pintura. Se trata, por tanto, de una equivalencia sólo parcial.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la pintura moderna (faceta) ETÀ (1b)(Vs.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto relacionado : EDAD (1b) (Car.) Equivalente conceptual de : TERCERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Reinterpretaciones conceptuales : fortunada edad del gran Augusto (Ces.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/q].

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TERZA ETÀ [Vs.]	**contexto: 1a.:** "Questa lode certo è tocca alla terza età*; nella quale mi par potere dir sncuramente che l árte abbia fatto quello, che ad una imitatrice della natura è lecito poter fare, e che ella sia salita tanto alto, che piú presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai piú augumento". VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81.
TEMPI NOSTRI (1b) [Vs.]	**contexto: 2a.:** "[...] Laonde le sue fatiche meritano infinitissime lodi; e massimamente per avere egli dato ordine nel suo magisterio alla bella maniera de´tempi nostri [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, p. 234.

TIEMPO (1)

descripción: concepto temporal general operativo en el dominio pictórico-artístico en el periodo que consideramos, a partir del cual se conforma su propio esquema secuencial temporal y se codifica su desarrollo y evolución cronológica. En general, periodo de tiempo en el que tienen lugar diversos acontecimientos y en el que, según distintos criterios o puntos de vista, se considera dividido el devenir histórico.

explicación: aunque ciertamente no existe una codificación explícita desde el punto de vista teórico de esta noción en cuanto categoría de conceptualización histórico-temporal, a diferencia de lo que ocurre con edad (1b) (Car.), sin embargo, y según se puede observar en los contextos terminológicos, es éste el concepto temporal que nuestros teóricos emplean de manera habitual en sus discursos cuando quieren abarcar o hacer referencia a un determinado periodo [v. tiempo de Giotto, tiempo del emperador Constantino] o bien quieren subdividir el devenir histórico en intervalos secuenciales [v. nuestra edad, aquella edad]. Se trata, por tanto, de un concepto temporal de carácter general, y de uso generalizado en el periodo que consideramos, que va a tener un empleo específico dentro del dominio artístico -y más concretamente en el contexto de su teoría- como instrumento de conceptualización historiográfica. Obviamente, a lo largo de los discursos, también encontramos el concepto y término tiempo empleado de manera general y sin hacer referencia a ningún periodo histórico-artístico específico, pero no es ése ni el concepto ni el uso léxico que aquí estamos registrando.

En líneas generales, este concepto de tiempo o edad asume implícitamente los rasgos característicos de la età vasariana [età (Vs.)], puesto que estos tiempos o periodos históricos que así se identifican o reconocen -con mayor o menor rigurosidad en su codificación o delimitación- siempre llevan asociados determinadas categorías estilístico-formales que le aportan unidad. En relación con la adopción del concepto de età de Vasari, véase el registro edad (1b) (Car.).

Según acabamos de apuntar, advertimos, pues, distinto grado de rigurosidad a la hora de utilizar este concepto como categoría histórico-temporal, lo que también influye en la mayor o menor consolidación terminológica de este ámbito. En ocasiones, se trata sólo de una mera referencia que permite al lector situarse en un determinado espacio cronológico ["en tiempos de..."]. En estos casos, la laxitud del concepto hace difícil precisar límites estrictos, lo que no es óbice para que en la mente del autor dicho tiempo de contornos indefinidos se perfile con una cierta entidad en cuanto que periodo del devenir artístico (éstos se representan en el esquema jerárquico en minúscula). Otras veces, en cambio, la referencia alude a una época plenamente definida como tal; considérese, por ejemplo, *aquellos tiempos (1a)*, sinónimo terminológico de la Antigüedad (1b), la antigüedad clásica propiamente dicha. En relación con las locuciones terminológicas de carácter temporal que suelen emplearse en los discursos teórico-artísticos y los tipos de construcciones utilizadas, véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura* de "tiempo (1)". Para más información sobre las características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEMPORALES GENERALES HH-16.1 Conceptos temporales generales
SUBCLASES	ANTIGÜEDAD (1a) AQUEL TIEMPO (1b) barbare nazioni (tempi) (Vs.) EDAD (1b) (Car.) era (1b) (Car.) ETÀ (1b) (Vs.) etapa de la adumbración (Atenágoras) etapa de la pintura linear (Plinio)

	etapa de la pintura monochromaton (Plinio) etapa de la tercera pintura (Plinio) etapa mítico-religiosa (s.t.) fortunada edad del gran Augusto (Ces.) maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) NUESTROS TIEMPOS (1b) QUEL TEMPO (1b) (Vs.) TEMPI DI CIMABUI (Vs.) TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) TEMPO DI GIOTTO (Vs.) tiempo de Cimabue TIEMPO DE GIOTTO TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO tiempo pre-Cimabue (Ces.)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : TEMPO MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.1/c]

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
EDAD (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "A la mano izquierda estaban los más ilustres de nuestra edad*: Cimabue, Gioto, con el retrato del Dante, Masacio, Donatelo, Francisco Salviati y otros munchos [...]" PAC/Art, cap. 7 (I). **1b.:** "[...] y Metrodoro fue excelente pintor y filósofo, y Apeles el más famoso de aquella edad*, escribió, doctísimamente, desta arte y otros muchos pintores. Y en nuestro tiempo* [...]" PAC/Art, cap. 1 (II). **1c.:** "Fuera concepto proprio para aquel lugar, siendo todo él un epílogo de lo sucedido en las edades* del mundo, desde la Creation hasta estos nuestros tiempos* [...]" CAR/Dia, p. 326. **1d.:** "Oye lo que yo oí de su Magestad hablándole sobre este caso, dije: Señor, en todas las Monarquías, y en todas las edades* ha sido el *Arte de la Pintura* tenida por noble y liberal [...]" CAR/Dia, p. 447. **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: en su uso más amplio y genérico, el término edad se suele emplear en locuciones terminológicas utilizando, fundamentalmente, el tipo de construcción por determinación deíctica ["en [nuestra] edad"; "de [esta edad]"). Al respecto, véase lo dicho en TIEMPO (1). **tipología terminológica**: léxico general especializado; término historiográfico (vocabulario teórico-científico). **equivalente**: età [it.] **otros usos terminológicos**: edad (1b): concepto temporal artístico de carácter teórico que constituye cada uno de los periodos en que los que se considera dividido el devenir histórico de las artes; edad (2), uno de los conceptos retóricos que se aplican a las imágenes representativas, junto con tiempo, lugar y modo. **connotación**: véase lo dicho en TIEMPO (1). **indicación de uso:** alterna indistintamente con tiempo, aunque su frecuencia de uso es menor. **indicación de uso:** discurso teórico.

TIEMPO (1)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 2a.:** "Y por esto, no sin causa, fue dicho a Donatelo (el cual había hecho un Cristo de madera) que había puesto en la cruz un palanquín aunque en l´arte de la escultura, en su tiempo* [tiempo de Donatello], no tuvo igual, y sólo a Micael Ángel por superior [...]" PAC/Art, cap. 2 (II), p. 294. **nota:** F.0.: DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165. **2b.:** "De Apeles refiere Plinio, que era tan noble que reconocía ventaja en Anfión en cuanto al disponer y en Asclepiodoro, en las medidas; y con ser el mayor pintor de su tiempo* y no igualalle ninguno en la hermosura y gracia de la pintura [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **2c.:** "[...] y de aquí se dio motivo a resucitar esta Academia, que casi estaba olvidada. Fue el año de 1564 y 234 después de su principio, que fue en el tiempo* de Giotto, el de 1330". CAR/Dia, p. 66. **categoría gramatical:** nombre. **género:** masculino. **procedencia**: léxico general. **tipo de construcción y estructura**: el término tiempo se suele emplear en locuciones terminológicas utilizando, fundamentalmente, dos tipos de construcciones: determinación deíctica ("en [nuestros] tiempos", "de [este] tiempo") y determinación mediante un genitivo de especificación ("en tiempos de [Giotto]"). En el primer caso, se alude al periodo del que se habla tomando como punto de referencia la situación temporal del que habla, lo que nos muestra una conceptualización del devenir histórico en función del sujeto activo. En el segundo, la cronología biográfica del personaje que se toma como punto de referencia es lo que se utiliza para la ordenación secuencial del discurrir histórico-artístico; de este modo, el tiempo queda delimitado -de una manera flexible- por el intervalo biográfico del personaje en cuestión, y, además, en el caso de que éste sea un artista, queda definido desde el punto de vista estilístico-formal por la manera o estilo que se le asocia y con el que se identifica. Para más información sobre estas cuestiones lingüístico-terminológicas, véase lo dicho en la categoría general [HH-16] **tipología terminológica**: léxico general especializado; término historiográfico (vocabulario teórico-científico). **equivalente**: tempo [it.] **contexto:** véanse también los contextos terminológicos 1b y 1c. **otros usos terminológicos**: tiempo (2): uno de los conceptos retóricos que se aplican a la imagen pictórica junto con edad, lugar y modo. **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **indicación de uso:** alterna indistintamente con edad, aunque lo hemos elegido como término entrada por su mayor frecuencia de uso tanto en el discurso de F. Pacheco como en el de Carducho. **indicación de uso:** discurso teórico.
era (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "Las demás artes nobles y liberales, traídos de la venerable Antigüedad, basten ahora para la certeza de nuestro intento, y acerquémonos a la era* felice de nuestro glorioso emperador Carlos V, en que refloreció esta ingeniosa arte [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: léxico general. **tipología terminológica**: léxico general aplicado. **otros usos terminológicos**: era (1b): concepto temporal que aparece en el discurso de Carducho y que parece ser una noción próxima a nuestro actual concepto de generación. **indicación de uso:** es el menos utilizado de los términos registrados; en Carducho ni siquiera aparece con este sentido.

SIGLO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 4a.:** "Dante entre los toscanos, así Micael Ángel entre los pintores y escultores de nuestra edad: porque es un raro, milagro de l' arte y de la naturaleza: y aquellos que no admiran sus cosas, carecen de verdadero juicio, mayormente acerca de la parte del debujo, en la cual sin duda es profundísimo. Porque él fue primero que en nuestro siglo* mostró a los pintores los hermosos contornos [...]" PAC/Art, cap. 4 (II), p. 335. **F.O.:** DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. **4b.:** "[...] con que se prueba que, no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo* ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Ángel, de quien se leen muchas composiciones en verso: Leonardo de Vinci, el Bronzino, Jorge Vasari; Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba (como hemos visto en tantas partes); Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición con todos los antiguos, León Batista Alberto [...]" PAC/Art, cap. 9 (III). **4c.:** "Las antiguas y modernas obras, que con admiración del siglo* presente, y honor de los pasados, ilustran sus Repúblicas y Ciudades [...]" CAR/Dia, p. 36. **categoría gramatical:** nombre. **género:** masculino. **equivalente**: secolo [it.] **comentario:** para el resto de la información terminológica, véase lo dicho en TIEMPO(1).

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
ETÀ (1a)	**contexto: I a.:** "Sì come Omero è primo fra´poeti greci, Virgilio fra´latini e Dante fra´toscani, così Michelagnolo fra´pittori e scultori della nostra età*". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. **contexto: I.b.:** "Parrasio similmente, illustre pittore di quella età*, fece due figure: l´una della quali, contendento della vittoria [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 166-168. Véase también el contexto II a.
TEMPO	**contexto: II a.:** "[...] ragionerò di questa cosa generalmente, e piú presto de la qualita de´tempi* che de le persone, distinte e divise da me, per non ricercarla troppo minutamente, in tre parti, o vogliamole chiamare età*, da la rinascita diquesti arti sino al secolo* che noi viviamo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. II, pp. 80-81. **contexto: II b.:** "Onde non senza cagione fu detto a Donatello, il quale aveva fatto un Crocefisso di si trovasse ne´tempi* moderni niun parie un solo Michelangnolo superiore". DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 164-165.
SECOLO	**contexto: III a.:** "[...] perciochè egli [Michelagnolo] è stato il primo che in questo secolo* ha dimostro a´pittori i bei dintorni, glo scorti [...]" DOLCE, *Dialogo* (1557), pp. 146-147. Véase también el contexto II a.

tiempo de Cimabue

descripción: concepto historiográfico que constituye la primera de las etapas histórico-artísticas que se reconocen en el marco temporal de la primera edad de la pintura moderna (v.), y que se vincula a la figura del pintor florentino Cimabue, con el que se inicia, según el modelo historiográfico vasariano, la modernidad artística, si bien todavía bajo la influencia del estilo orientalizante y arcaizante que Vasari denomina *maniera greca moderna* o *goffa* [v. manera griega (Ces.)].

explicación: en el contexto d), trascrito de Vasari, podemos observar con claridad cómo el tiempo de Cimabue se utiliza a modo de eje de articulación y punto de referencia del devenir histórico-artístico. En relación con este aspecto, debemos recordar no obstante que se mantiene también aquí lo que constituye otro de los criterios distorsionantes de Vasari, puesto que en la actualidad sabemos que la cesura con la denominada *maniera greca* no fue tan clara como presuponía el teórico italiano.

Por otra parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacio histórico-cultural determinado.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "En el año de nuestro bien de 1240 nació en Florencia Iuan de Chimabue, de padres nobles, y el que dio principio a la primera edad. Aprendió este arte aventajándose a sus Maestros Griegos, aunque siempre en aquella poca noticia de la buena pintura; mas no por eso se le puede quitar el agradecimiento que Aristóteles dice deberse a los que comenzaron a dar buenos principios a las facultades. Tuvo algunos discípulos en aquella Ciudad, el uno dellos fue Giotto [...]" CAR/Dia, p. 119.

> **F. O.:** argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 197-198.

b) "[...] Y esto comenzó, después en Italia en la ciudad de Florencia año 1250, poco más como se lee en la Vida de Juan Cimabue, que fue de los primeros que restituyeron la pintura en Italia [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352).

c) "Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a su modo, que fue bastante para desterrar del mundo la buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352). El fragmento de Céspedes está tomado a su vez de VASARI, *Le Vite*, proemio de la primera parte, p. 146.

d) "Desde antes de Cimabue, y después acá, se ven obras labradas de griegos sobre tablas a temple y algunas en pared, las cuales usaron (estos maestros viejos) [...]" PAC/Art, cap. 2 (III), p. 449.

> **F. O.:** VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 183-184.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito geoespacial asociado : FLORENCIA Concepto cronológico anterior : tiempo pre-Cimabue (Ces.) Concepto cronológico posterior : TIEMPO DE GIOTTO Concepto equivalente : TEMPI DI CIMABUI (Vs.) Concepto priorizado : TIEMPO DE GIOTTO Concepto subordinado : tiempo pre-Cimabue (Ces.) Maneras desarrolladas y escuelas activas : MANERA GRIEGA (Ces.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/j]. CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
tiempo de Cimabue [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véanse los contextos conceptuales. **tipología terminológica**: término del autor (vacío terminológico). Sin embargo, cfr. TEMPI DI CIMABUI [it.]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPI DI CIMABUI [Vs.]	**contexto: I a.:** "Erano per l´infinito diluvio de´mali... quando, como Dio volle, nacque nella città di Fiorenza, l´anno MCCXL, per dar e´primi lumi all´arte della pittura, Giovanni, cognominato Cimabue, della nobil famiglia in que´tempi di Cimabui*... se bene imitò que Greci, aggiunse molta perfezzione all´arte, levandole gran parte della maniera goffa [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 197-198.

TIEMPO DE GIOTTO

descripción: concepto historiográfico que constituye la principal de las etapas histórico-artísticas que se reconocen en el marco temporal de la primera edad de la pintura moderna (v.)Se vincula a la figura del pintor florentino Giotto (1266-1337) y a la manera artística que él inaugura, caracterizada, fundamentalmente, por la imitación de la naturaleza, el carácter naturalista y verosímil de sus representaciones y el sentido plástico de las figuras. Desde el punto de vista cualitativo, se mantiene la relatividad crítica heredada del sistema de enjuiciamiento vasariano, asociada, a su vez, al esquema historiográfico de desarrollo progresivo; se evalúa, pues, como una época relevante en su contexto histórico, significativa por sus aportaciones para la evolución pictórica subsiguiente, pero artísticamente inferior respecto de las etapas posteriores.

explicación: al igual que ocurre con el tiempo de Cimabue (v.), la referencia al tiempo de Giotto se identifica también con el inicio de la recuperación o renacimiento de las artes, aunque dentro ya de un planteamiento más sólido y afianzado que el atribuido a las primeras tentativas de su maestro, de modo que dicho renacer queda vinculado en la conciencia colectiva de la época al estilo que este artista desarrolla. En consecuencia, como tal periodo, se sitúa en los comienzos de la primera edad de la pintura moderna (v.) o, si se quiere, en los albores de la nueva era artística en general. Es precisamente esa manera que Giotto instaura -denominada por Vasari *estilo de Giotto*- la que va a regir durante todo el periodo, siendo continuada por sus seguidores dentro de un proceso de ininterrumpida experimentación artística y de progresivo perfeccionamiento estilístico-formal, según queda codificado desde el punto de vista de la reflexión teórica. El esquema de los españoles, en este sentido, no ofrece variaciones respecto del modelo vasariano, ni tampoco se establecen interconexiones con el contexto español, al quedar todavía cronológicamente muy alejado del tiempo en el que se sitúa el renacer artístico en España [v. tiempo del emperador Carlos V].

Por otra parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un espacio histórico-cultural determinado.

Para más información sobre la modernidad artística que se inicia con esta etapa, consúltese el registro conceptual nuestra edad. Por lo que concierne a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual : **a)** "En el año de nuestro bien de 1240 nació en Florencia Iuan de Chimabue, de padres nobles, y el que dio principio a la primera edad. Aprendió este arte aventajándose a sus Maestros Griegos, aunque siempre en aquella poca noticia de la buena pintura [...] Tuvo algunos discípulos en aquella Ciudad, el uno dellos fue Giotto, que asimismo, dejó atrás a su Maestro [...]" CAR/Dia, p. 119. Véanse también los contextos terminológicos.

F. O.: argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 205-206.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS subperiodos de la primera edad de la pintura moderna (faceta) TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito geoespacial asociado : FLORENCIA Concepto cronológico anterior : tiempo de Cimabue Concepto equivalente : TEMPO DI GIOTTO (Vs.)

	Concepto priorizado : SEGUNDA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) Concepto subordinado : tiempo de Cimabue MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.6.2 *Mímesis* (11) Naturalismo pictórico M-2.2.1 Doctrina de la *mímesis* pictórica M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-2.2.1.2.5.2 *Mímesis* (9) Pintura verosímil y conveniente M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/k]. CONNOTACIÓN : relativa; positiva en su contexto.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TIEMPO DE GIOTTO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] y de aquí se dio motivo a resucitar esta Academia, que casi estaba olvidada. Fue el año de 1564 y 234 después de su principio, que fue en el tiempo de Giotto*, el de 1330". CAR/Dia, p. 66. **1b.:** "Los que pone el cardenal Paleoto en su libro de las imágenes, mezclando otros algunos. De un pintor romano llamado Pedro Cavallino, discípulo de Giotto, se ascribe, que, además de la excelencia de l´arte que comenzó a ilustrarse en su tiempo* [...]" PAC/Art, cap. 9 (I). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada que se construye determinando la noción general tiempo (1) (v.) con un genitivo de especificación. Se hace así terminológicamente explícito un tipo de ordenación secuencial del devenir artístico que utiliza como referencia y criterio temporal la cronología biográfica del personaje que se toma como punto de referencia, tendiendo, por tanto, a conceptualizar dicho devenir en función de los intervalos vitales de las figuras artísticas o históricas más significativas. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de tiempo de Giotto"]: término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario crítico). **connotación**: véase lo dicho en el campo *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. Debido a la escasa ocurrencia de la expresión, resulta difícil determinar su grado de lexicalización y la sustantividad que en la época podría haber tenido como designación de dicho periodo histórico. En cualquier caso, en el contexto registrado asume un claro valor terminológico. Por su parte, el tipo de construcción utilizada sí forma parte de las habituales en la designación de los conceptos historiográficos. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPO DI GIOTTO [Vs.]	**contexto: I a.:** "Così si vede che la maniera greca, prima col principio di Cimabue, poi con l´aiuto di Giotto*, si spense in tutto e ne nacque una nuova la quale io volentieri chiamo maniera di Giotto, perché fue trovata da lui e da´suoi discepoli, e poi universalmente da tutti venerata et imitata". VASARI, *Le Le Vite* (1568), p. 270.

TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS

descripción: concepto historiográfico que constituye uno de los subperiodos históricos del llamado *tiempo medio* (Edad Media) [v. tiempo medio] correspondiente a la etapa de las invasiones y asentamiento germano en el mundo occidental. Se describe, de acuerdo con la concepción historiográfica vigente, como una época de absoluta degeneración artística y pobreza creativa, erradicación y pérdida definitiva de la buena manera asociada a la Antigüedad clásica. [v. Antigüedad (1b) y Buena Manera (5) (macroconcepto)].

explicación: si bien este concepto se nos presenta en la mentalidad de la época con una indiscutible consistencia nocional por lo que respecta a su condición de intervalo histórico al que se le atribuyen unas determinadas características estilístico-formales, peculiares y distintivas [véanse sobre todo los contextos c) y d)], por otra parte, se nos muestra también como una categoría amplia que comprehende y subsume bajo una misma descripción y juicio aspectos heterogéneos, que hoy se encuentran ya diferenciados en nuestra estructura estilística e historiográfica. Es esta amplitud nocional lo que ha contribuido, entre otras cosas, a ese halo de confusión, ambigüedad y falacia que ha sido habitual en la consideración del periodo medieval hasta prácticamente finales del siglo XVIII. Así, todo lo que sobreviene con posterioridad a la época constantiniana [v. tiempo del emperador Constantino] se integra dentro del contexto histórico-cultural de los pueblos germánicos invasores -o bárbaros-, sin hacer más distinciones en tantos siglos de historia, y aplicando en todos los casos el mismo criterio valorativo.

En este sentido, se mantienen, como en el resto de este ámbito, las valoraciones de Vasari, que culpó sin contemplaciones a los pueblos del norte de ser los causantes de la pérdida del arte antiguo y del modelo clásico. Este énfasis en esa condición de pueblos contrarios y enemigos del Imperio romano, que se canaliza, además, en una actitud destructiva, se advierte con claridad en los contextos a), b) y c).

Asimismo, se mantiene la ficción histórica , también codificada por Vasari, que identifica el gótico o la maniera tedesca con el pueblo germánico -erróneamente, atribuye su invención a los godos (*Le Vite* (1568), p. 56)-; y, por lo que a arquitectura se refiere, estos dos aspectos con la práctica totalidad del periodo medieval [v. contextos c) y d)]. En consecuencia, nuestros teóricos se adhieren a las ideas habituales y tópicas en relación con este periodo, incorporando a su discurso compilatorio lo ya sabido y conocido al respecto, sin introducir ningún tipo de matiz divergente y sin mayores pretensiones teóricas o doctrinales.

Por su parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, este tiempo también funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones artísticas y determinados modos o procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado

En relación con el concepto y valoración general de la Edad Media, consúltese el registro conceptual tiempo medio. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "[...] con que causaron una remisión, reconocida en los ingenios inclinados a estas Artes, y un olvido notable en ellas. Bien creo, que la principal causa deste descaecimiento en Italia (entonces Cabeza del mundo, Escuela, y Erario de las Ciencias, y de las Artes) fueron las continuas guerras, y opresiones que tuvieron de los Galos, Godos, Vándalos [...] Estos, y otros semejantes inquietaron tanto el mundo, que no se trataba mas que de defenderse, y guarecer las vidas, sin dar respiración a los ingenios, para aplicarse, tanto que ya no quedó ser, ni otra

cosa destas Artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura [...] En muchos años en Europa no hubo Pintores, fuese por la razón arriba referida, o por las continuas guerras, en que generalmente en estas partes estaban ocupados por los Visigodos, y otras bárbaras, y estranjeras naciones [...]" CAR/Dia, pp. 115-116.

b) "Dice el Pº Fray Josefe de Cigüenza que, en tiempo del Emperador Carlos V, que comenzó a favorecer todas las buenas artes y a restaurar las ruinas de los godos, enemigos del Imperio y de los ingenios romanos, el modo cómo se tornó a usar esta pintura fue que Juan de Udine y Rafael de Urbino, insignes pintores (como se ha dicho a otro propósito) entraron una vez, entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

c) "Y aunque hallé cosas estupendas, así de fábricas, como de otras materias, ninguna fue a nuestro propósito admirable; porque los Godos y Astrogodos, vecinos de aquella nación, como siempre procuraron oponerse a los Romanos en todo, y con particular intención pretendieron se perdiese la memoria de aquel Imperio, inventaron nuevo modo de Arquitectura, vedando la usada dellos, quemando y asolando todas las que pudieron haber a las manos; mas no lo pudo alcanzar su bárbara y obstinada pertinencia mas infestaron este Arte, y aun que duró esta introducción algunos años, como lo vemos en todas las Iglesias y fábricas antiguas de la Europa, haciendo los arcos agudos, huyendo de los de mediopunto, usaron aquellas claraboyas y ventanas, llenas de columnillas muy delgadas, con mucha talla de hojas de cardo, pocas luces, y mucha tristeza, sin ninguna hermosura; al fin menguando su poder, se ha vuelto a la verdadera Arquitectura antigua de los Romanos de las cinco órdenes, Toscana, Dórica, Ionica, Corintia, y Composita; tan proporcionadas, y tan ostentativas, como lo muestran todas las fábricas que hoy se hacen, imitando los vestigios de las antiguas [...]" CAR/Dia, p. 92.

d) "Componese de las cinco órdenes, Toscana, Dórica, Ionica, Corintia, y composita. Cada una dellas tiene diferente distribución, y medidas. También se ha inventado otra, que llaman Rústica, sin la que inventaron Los Astrogodos, que llaman Gótica, que ya no se usa de ninguna manera en estas partes [...]" CAR/Dia, p. 391. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto cronológico anterior : TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO Concepto cronológico posterior : tiempo pre-Cimabue (Ces.) Concepto equivalente : barbare nazioni (tempi) (Vs.) Concepto priorizado : TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO Maneras desarrolladas y escuelas activas : MANERA GÓTICA (Car.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : tiempo medio TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/x] CONNOTACIÓN : negativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TIEMPO DE GODOS Y DE LONGOBARDOS [Ces.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "Desde el tiempo deste Emperador comenzaron las artes buenas de pintura y escultura a caer, de manera, que casi se puede decir que entonces fueron sepultadas y así se ve por las obras de escultura que en Roma se ven de sus tiempo que, con dificultad, se pueden ver peores. Vense por aquellas ruinas de Roma algunas pinturas hechas algunos años después de imágenes de Nuestra Señora y de otras devociones tan fuera de Manera de pintura que casi no hay rastro della. Es bien verdad que en algunas hay cierta polideza y asiento de colores a fresco, según me parecía, que holgaba de mirarlas, aunque pocas. Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos*, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos [...]" PAC/Art, cap. 4 (III). **F.O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352). **procedencia**: recurso al léxico general para la conformación de unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada que se construye determinando la noción general tiempo (1) (v.) con un genitivo de especificación. Presupone la conceptualización del periodo medieval como una unidad, identificado casi en su totalidad con la invasión y presencia de los pueblos germánicos, sin realizar mayores distinciones al respecto. **tipología terminológica**: término de aplicación general; término historiográfico; en forma sintagmática ["[...] de tiempo de godos y longobardos [...]"]: término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico. **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. Debido a la escasa ocurrencia de la expresión, resulta difícil determinar su grado de lexicalización y la sustantividad que en la época podría haber tenido como designación de dicho periodo histórico. En cualquier caso, en el contexto registrado asume un claro valor terminológico. Por su parte, el tipo de construcción utilizada sí forma parte de las habituales en la designación de los conceptos historiográficos. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
barbare nazioni (tempi) [s.t.]	**contexto: I a.:** "[...] non edificavano cosa, che per ordine o per misura avesse grazia, ne´disegno, ne´ragion alcuna. Onde ne vennero a risorgere nuovi architetti, che delle loro barbare nazioni* fecero il modo di quella maniera di edifizi ch´oggi da noi son chiamati tedeschi, i quali facevano alcune cose più tosto a noi moderni ridicoli, che a loro lodevoli". VASARI, *Le Vite*, vol. I, p. 180. **contexto: I b.:** "Ecci un´altra specie di lavori, che si chiamano tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzione molti differenti dagli antichi e da´moderni . Nè oggi s´usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni loro cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare [...]" VASARI, *Le Vite* vol. I, pp. 83-84. **contexto: I c.:** "[...] che sollevatesi in diversi luoghi del mondo quasi tutte le nazioni barbare contr i Romani, ne seguì fra non molto tempo no solamente lo abbassamento di

	così grande imperio, ma la rovian del tutto e massimamente di Roma stessa [...] Questi fra gli altri furono i Visitori, i quali avendo creato Alarico loro re, assalirono l´Italia e Roma [...] Il medesimo fecero i Vandali venuti d´Affirca con Genserico loro re [...] Finiti gli Ostrogotti, che da Narse furono spenti, abitandosi per le rovine di Roma in auqlche maniera pur malamente, venne dopo cento anni Constante II imperatore di Costantinopoli [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), pp. 103-104.

TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.)

descripción: concepto historiográfico que constituye el periodo histórico-artístico asociado a los años del reinado de Carlos V [primera mitad del siglo XVI]. Se describe y entiende como la etapa en la que, debido a la influencia italiana, se produce en España el auténtico renacimiento de las artes, logrando alcanzar un desarrollo y florecimiento pleno. Historiográfica y cualitativamente, se considera paralelo al periodo de esplendor italiano correspondiente a la tercera edad de la pintura moderna (v.)

explicación: esta época es y se entiende como un periodo de florecimiento y esplendor en las artes, según queda claramente expresado en los epítetos utilizados para su designación, los cuales inciden, a su vez, en esa imagen un tanto mitificada que, medio siglo más tarde, colorea y matiza la visión que nuestros teóricos tienen de aquellos años de prosperidad artística. Pero también esta etapa se entiende -y así se define- como el periodo en el que se produce el auténtico renacimiento de las artes en España [v. contextos 1b, 2a y 3a]. Efectivamente, es a partir de 1525 cuando se deja sentir la influencia italiana en nuestro país a través de las figuras de Juan de Herrera, Luis de Vargas y sobre todo Gaspar Becerra, quien introduce una nueva forma de hacer vinculada al manierismo de connotaciones miguelangelescas [v. Marías (1989), p. 223] Así pues, en el contexto español, se hace coincidir la *rinascita*, la recuperación de la decadencia artística -cuyo retraso respecto de Italia es advertido por el mismo Palomino [...]-, y el periodo de esplendor y florecimiento, que se continuará durante todo el siglo.

En el contexto a), por su parte, se nos revela con claridad uno de los objetivos principales de la reflexión historiográfica llevada a cabo por estos autores: la inserción de la historia artística española más reciente en el contexto de una historia global del arte, de la que los artistas nacionales formarían parte, compartiendo así el esplendor atribuido a Italia. Se tiende, por tanto, a extrapolar -aunque sin dejar de reconocer las evidentes diferencias cualitativas- los logros italianos al propio ámbito nacional, optando por construir un modelo historiográfico más abarcador y global, que pueda revertir en un discurso elogioso y encomiástico del propio contexto territorial. Obsérvese que, de hecho, la referencia a los tiempos del emperador Carlos V no funciona únicamente como una designación de carácter nacional, esto es, no se circunscribe de forma exclusiva a lo que acontece en el ámbito español durante esa época, sino que Pacheco lo utiliza como designador general de todo el periodo, comprendiendo también el contexto italiano. Así, cuando Pacheco quiere situar cronológicamente acontecimientos sucedidos en Italia [v. contextos 1a, 1b y 3a], utiliza la referencia al tiempo del emperador Carlos V como designador global de ese intervalo temporal. De esta manera, ni siquiera parece exacto hablar de esquemas o desarrollos paralelos, y menos de un modelo alternativo hispánico, sino que lo italiano y lo español quedan integrados en una misma unidad historiográfica, esto es, formando parte de un esquema histórico común. Desde el punto de vista terminológico, esto explica que en el discurso la designación tiempo del emperador Carlos V funcione como sinónimo de tercera edad de la pintura moderna (v.) -concepto adoptado de la *terza età* de Vasari-, ya que en realidad se están refiriendo al mismo periodo temporal, sin embargo, desde el punto de vista propiamente conceptual, lo que nos encontramos es con una reinterpretación de dicho periodo desde la óptica del contexto español, que, como hemos dicho, matiza y adapta la formulación teórica del italiano.

En relación con este aspecto que venimos comentando, resulta también interesante advertir cómo los teóricos españoles establecen una paridad entre los artífices italianos y los locales [v. contextos a), b), c) y d)], codificando así su propia galería nacional de artistas singulares y ejemplares por

semejanza a aquéllos. Entre ellos destacan las figuras de Gaspar Becerra y Juan Fernández de Navarrete, El Mudo, cuyos equivalentes respectivos se concretan en Miguel Ángel y Ticiano.

Con todo, y pese a esta aparente equiparación que se pretende establecer entre los dos ámbitos -el español y el italiano-, subyace la convicción aceptada y no cuestionada de la prioridad jerárquica de Italia. Así, el renacimiento artístico en nuestro país se vincula expresamente a la influencia llegada de Italia y a lo largo del discurso de F. Pacheco es la manera que este autor llama de la escuela italiana -o de la "academia romana" [v. Academia romana (1) (Pac.)]- y son los artífices italianos los que se propugnan como los modelos a seguir. De hecho, el elogio a los artistas nacionales deviene de la adopción de dicha manera y de su adecuación a los modos de aquellos artífices.

Por otra parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también esta noción funciona como categoría de clasificación historiográfica -en este caso, connotada positivamente-, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos, procedimientos y maneras en un contexto histórico-cultural determinado, formando parte de esta manera de la reflexión teórica de carácter metadisciplinar.

Para más información sobre la modernidad artística que se inicia con esta etapa, consúltese el registro conceptual nuestra edad. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales : **a)** "Los grandes hombres que ha tenido España en la escultura y pintura, un Berruguete, Becerra, Machuca, el Mudo, mase Pedro, Luis de Vargas, gloria de nuestra patria, después de haber con increíbles trabajos consumido lo mejor de sus vidas en Italia, aspirando con sus ingenios más que humanos a dejar de sí memoria eterna escogieron, como nos muestran sus obras, el camino de Micael Ángel y Rafael de Urbino y de los desta escuela, lleno de debuxo, de suavidad, de hermosura, profundidad y fuerza, apartándose de las pinturas borradas y confusas y que no imitan el modo de los antiguos, ni la verdad de lo natural, en los trajes y desnudos. Con esto enriquecieron a España, con esto nos dieron luz admirable, con esto fueron estimados de los Príncipes y Reyes y Monarcas del mundo. En éstos, pues, como en cristalinos espejos, habemos de mirar nuestros defectos, y este es el camino, que será justo seguir entre tanta confusión de opiniones [...]" PAC/Art, cap. 11 (II).

b) "[...] y a tener efecto, no tenía que envidiar los dichosos tiempos de Alejandro, ni las glorias de Protopenes, y Lisipo, ni a las de nuestros tiempos de Micael Ángel, Ticiano, Berruguete, Rincón, ni las de otros [...]" CAR/Dia, p. 441.

c) "[...] no sólo los antiguos se alzaron con la erudición, y que en nuestro siglo ha habido varones doctos, no sólo en la pintura, pero en letras humanas (de que se ha hablado asaz), como Micael Ángel, de quien se leen muchas composiciones en verso: Leonardo de Vinci, el Bronzino, Jorge Vasari; Dominico Greco, que fue gran filósofo de agudos dichos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura; Pablo de Céspedes, racionero de Córdoba (como hemos visto en tantas partes); Miguel Barroso, pintor del Escorial; el gran Alberto Durero, que puede competir en las letras y erudición con todos los antiguos, León Batista Alberto, Mase Pedro, y nuestro Luis de Vargas [...]" PAC/Art, cap. 9 (III).

d) "En Francia y en Inglaterra hubo también grandes hombres dignos de superior renombre, si bien estudiaron en Italia, como asimismo lo hicieron los que han florecido en España, que fueron Berruguete, el Mundo, Becerra, Hernán Yáñez, Iuan Baptista de Toledo, Céspedes Racionero de Córdoba [...]" CAR/Dia, p. 128. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS PRIORIZADOS O PREFERENTES CONCEPTOS TEÓRICOS edades de la pintura (Pac.) HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS REINTERPRETACIONES CONCEPTUALES (tipología) subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta) TIEMPO (1)

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito geoespacial asociado : ESPAÑA Concepto cronológico anterior : tiempo medio Concepto equivalente : fortunada edad del gran Augusto (Ces.) Concepto subordinado : tiempo medio NUESTROS TIEMPOS (1b) Maneras desarrolladas y escuelas activas : BUENA MANERA (5) (macroconcepto) BUENA MANERA (3) (Pac.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-2.2.1.2.1.2 *Mímesis* (2) Pintura correctora, selectiva e idealizadora Modelo historiográfico vasariano M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-3.1.2 Declinar y reformismo español M-2.2.7 Controversia antiguo vs moderno M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Reinterpretación conceptual de : TERZA ETÀ (Vs.) siglo de oro que gozó Italia (Pac.) Reinterpretaciones contiguas : fortunada edad del gran Augusto (Ces.) Subperiodo o subedad de : NUESTRA EDAD TIPOS DE TEORÍAS : T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH.16.2.2.2/q/i]. CONNOTACIÓN : positiva y encomiástica.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Vamos a lo segundo: ¿cómo es más durable en materia frágil? Si es en pared o sobre barro o madera, claro está que es materia más frágil que el bronce o piedras duras. Pues en Roma en tiempo del emperador Carlos quinto*, Juan de Udine y Rafael de Urbino entraron en las grutas de San Pedro [...]" PAC/Art, cap. 4 (III). **1b.:** "Dice el Pº Fray Josefe de Cigüenza que, en tiempo del Emperador Carlos V*, que comenzó a favorecer todas las buenas artes y a restaurar las ruinas de los godos, enemigos del Imperio y de los ingenios romanos, el modo cómo se tornó a usar esta pintura fue que Juan de Udine y Rafael de Urbino, insignes pintores (como se ha dicho a otro propósito) entraron una vez, entre otras, con la codicia de desenterrar los primores antiguos en su arte [...]" PAC/Art, cap. 3 (III). **procedencia**: recurso al léxico general para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura** : unidad sintagmática o expresión terminologizada que se construye determinando la noción general tiempo (1) (v.) con un genitivo de especificación. Se hace así terminológicamente explícito un tipo de ordenación secuencial del devenir artístico que utiliza como referencia y criterio temporal la cronología biográfica del personaje que se toma como punto de referencia, tendiendo, por tanto, a conceptualizar dicho devenir en función de los intervalos vitales de las figuras artísticas o históricas más significativas. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de tiempo del emperador Carlos V"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario crítico).

	connotación: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **estatuto del término**: vocabulario preliminar e intermediario. Resulta difícil determinar el grado de lexicalización y la sustantividad que esta expresión podría haber tenido en la época como designación de dicho periodo histórico. En cualquier caso, en el contexto registrado asume un claro valor terminológico. Por su parte, el tipo de construcción utilizada sí forma parte de las habituales en la designación de los conceptos historiográficos. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.
fortunada edad del gran Augusto [ret.] [Ces.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] Era perpetua noche, y sombra oscura / la ignorancia, que tanto ocupa y tiene, / cuando, con llama relumbrante y pura, / esta luz clara se aparece y viene; / vistióse de no vista hermosura / el siglo inculto y rudo; a quien conviene / con título y vencer debido y justo / la fortunada edad del gran Augusto* [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 345. **F. O.:** trascripción de unas estanzas de Céspedes. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 327-328). **nota:** al margen, Pacheco especifica que con esta expresión Céspedes se está refiriendo al tiempo del Emperador Carlos V. **tipología terminológica**: expresión retórico-literaria en función terminológica (figuras y recursos retórico); término encomiástico. **connotación**: positiva y laudatoria. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso encomiástico; discurso poético-literario. **comentario:** se vincula con la poetización del discurso teórico que es característica de la concepción discursiva de P. de Céspedes.
era felice del emperador Carlos V [ret.] [Pac.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 3a.:** "Estos ejemplos, no vistos ni experimentados antes ni después de los profesores de ninguna de las demás artes nobles y liberales, traídos de la venerable Antigüedad, basten ahora para la certeza de nuestro intento, y acerquémonos a la era felice de nuestro glorioso emperador Carlos V*, en que refloreció esta ingeniosa arte, llegando a su última perfección por la diligencia de los valientes sujetos de quien haremos memoria. Y sea el primero Leonardo de Vinci, maestro de Rafael de Urbino. Insigne pintor de su tiempo [...]" PAC/Art, cap. 6 (I). **tipo de construcción y estructura**: véase lo dicho en TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V [Pac.] **tipología terminológica**: expresión literarizada en función terminológica (figuras y recursos retóricos); término encomiástico. **connotación**: positiva y laudatoria.

TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO

descripción: concepto historiográfico que constituye uno de los subperiodos históricos del llamado tiempo medio (Edad Media), comprendiendo la época del emperador Constantino (ca. 280-337) y, por tanto, el inicio del Imperio Bizantino (330) con sus correspondientes manifestaciones artísticas asociadas a la desvirtuada manera griega [v. manera griega (Ces.)] [*maniera greca*]. Cualitativamente, y de acuerdo con la concepción historiográfica vasariana, se considera el comienzo de la decadencia progresiva que experimentarán las artes durante la época medieval.

explicación: tanto en el discurso de Pacheco como en el de Carducho, se encuentran diversas alusiones a esta época, tomando siempre como referencia la figura del emperador Constantino. Parece que, historiográficamente, este periodo sí tiene una consistencia como tal, más claramente delimitado en el conjunto de la evolución pictórico-artística general que el resto de los subperiodos medievales. Los teóricos españoles adoptan y repiten nuevamente las consideraciones ya codificadas por Vasari, que lo desvirtúan en cuanto un periodo creativamente válido, al entenderse como el inicio de la decadencia artística y la pérdida de esa manera antigua que posteriormente se codificará como buena y verdadera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)].

Por su parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, este tiempo también funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos o procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado [v. contextos a), b) y 1a].

En relación con el concepto y valoración general de la Edad Media, consúltese el registro conceptual tiempo medio. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: a) "Halláronse, pues, los venideros tan solos, y tan desiertos de las Artes, que sin reglas, ni preceptos obraron indoctamente atentando, como lo está diciendo en Roma el Arco de Constantino, que aunque con impulso y deseo de saber, lo hicieron de fragmentos de la antigüedad, así de la Escultura, como de la arquitectura, y lo que se ve que ellos añadieron es sin género de saber, ni arte [...] y tan caídas vinieron a estar estas Artes, que solo por la necesidad se usaba dellas por algunos Artífices (residuo, o remanente de los que ignorantemente obraban en la Grecia) [...]" CAR/Dia, p. 117.

F.O.: argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, p. 187.

b) "En muchos años en Europa no hubo Pintores, fuese por la razón arriba referencia, o por las continuas guerras, en que generalmente en estas partes estaban ocupados [...[basta decir que se había perdido el obrar las pinturas, y estatuas del todo, y que para el culto divino, y otras cosas necesarias: venían pinturas, y Pintores de aquellas partes de Grecia, desde que Constantino Magno mudó su silla del Imperio, y fundó a Constantinopla; entre los cuales, quien duda, de que habría quien satisfecho de sí, a su parecer, ocupase el puesto de la eminencia, y que sería hombre perito en el Arte: y por el consiguiente sus pinturas tenidas en gran veneración; no obstante que carecían de toda arte, y estaban en una obscurísima tiniebla de ignorancia sepultados [...]" CAR/Dia, p. 118. Véanse también los contextos terminológicos.

F.O.: argumentación tomada de VASARI, *Le Vite* (1568), vol. I, pp. 187-188.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESPRESTIGIADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)

ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto cronológico anterior : TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico posterior : TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS Concepto equivalente : TEMPO DI COSTANTINO (Vs.) Concepto subordinado : TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS Maneras desarrolladas y escuelas activas : MANERA GRIEGA (Ces.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : tiempo medio TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/v] CONNOTACIÓN : negativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Tornando, pues, a lo que tratábamos de la pintura, oso afirmar que, usándose hasta los tiempos del dicho Constantino* la pintura a temple y la encáustica de ceras de colores y no la de olio, que tampoco se usó en los años que se han seguido hasta cerca de los nuestros. Desde el tiempo deste Emperador comenzaron las artes buenas de pintura y escultura a caer, de manera, que casi se puede decir que entonces fueron sepultadas y así se ve por las obras de escultura que en Roma se ven de sus tiempo que, con dificultad, se pueden ver peores. Vense por aquellas ruinas de Roma algunas pinturas hechas algunos años después de imágenes de Nuestra Señora y de otras devociones tan fuera de Manera de pintura que casi no hay rastro della. Es bien verdad que en algunas hay cierta polideza y asiento de colores a fresco, según me parecía, que holgaba de mirarlas, aunque pocas. Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos [...]" PAC/Art, cap. 4 (III). **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352). **1b.:** "En tiempo de San Silvestro papa y de Constantino* emperador, apareció (sin que interviniese ingenio o manos de hombres) la imagen de nuestro Salvador pintada en la pared del templo de San Juan de Letrán, a vista del pueblo romano, con que se confirmó en la veneración de las sagradas imágenes [...]" PAC/Art, cap. 9 (I). **procedencia**: recurso al léxico general en convergencia con la traducción de la fraseología italiana para conformar unidades sintagmáticas o expresiones terminológicas que funcionan en el discurso como términos artísticos, al ser utilizados particularmente para la designación de conceptos específicos. **tipo de construcción y estructura**: unidad sintagmática o expresión terminologizada que se construye determinando la noción general tiempo (1) (v.) con un genitivo de especificación. Se hace así terminológicamente explícito un tipo de ordenación secuencial del devenir artístico que utiliza como referencia y criterio temporal la cronología biográfica del personaje que se toma como punto de referencia, tendiendo, por tanto, a conceptualizar dicho devenir en función de los intervalos vitales de las figuras artísticas o históricas consideradas más relevantes.

	tipología terminológica: término artístico de aplicación general; término historiográfico (vocabulario teórico-científico); en forma sintagmática ("[...] de tiempo de Constantino"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico (vocabulario clasificatorio connotado y vocabulario crítico). **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*. **equivalente:** tempo di Constantino [it.] **estatuto del término**: vocabulario preliminar y fluctuante. Debido a la escasa ocurrencia de la expresión, resulta difícil determinar su grado de lexicalización y la sustantividad que en la época podría haber tenido como designación de dicho periodo histórico. En cualquier caso, en el contexto registrado asume un claro valor terminológico. Por su parte, el tipo de construcción utilizada sí forma parte de las habituales en la designación de los conceptos historiográficos.

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
TEMPO DI CONSTANTINO	**contexto: I a.:** "[...] perché si vede negli edifizii che fecero, succedendo l´uno all´altro, gl´imperatori, che ogni giorno queste arti declinando, venivano a poco a poco perdendo l´intera perfezzione del disegno. E di ciò possono renderse chiara tesmimonanza l´opere di scultua e d´architettura, che furono fatte al tempo di Costatantino in Roma [...]" VASARI, *Le Vite*, vol. I, pp. 172-173.

TIEMPO DEL PETRARCA (Ces.)

descripción: en relación con este concepto, véase primera edad (de la pintura moderna) (Car.)

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS SUBORDINADOS HH-16.2.2.2 Edad Moderna y edades modernas subperiodos asociados a aquel tiempo (1b) (faceta)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.)
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.2/j]

tiempo medio

descripción: concepto historiográfico que constituye el segundo de los tres periodos histórico-artísticos en los que se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Se corresponde con lo que actualmente conocemos como Edad Media, extendiéndose desde la decadencia del Imperio Romano y el inicio del Imperio Bizantino hasta la *rinascita* o Renacimiento de las artes, acaecida, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, en el Trecento italiano. Cualitativamente, es considerada una época oscura, de decadencia artística y pobreza creativa, valoración crítica que se mantendrá hasta prácticamente finales del siglo XVIII. En consecuencia, y hasta su restitución decimonónica, nos encontramos con un periodo desacreditado como modelo y fuente de inspiración para los artífices; desvirtuado por parte de la reflexión teórica; y marginado en cuanto objeto de estudio y análisis por la emergente historiografía artística.

explicación: pese a que hemos situado este tiempo medio como una de las edades de la pintura que codifica Carducho en su discurso [v. edades de la pintura (Car.)], debemos advertir que su sistematización teórica como tal periodo histórico-artístico resulta menos rigurosa si lo comparamos con la Edad Moderna [v. edades de la pintura moderna (Car.) y nuestros tiempos] o con la Edad Antigua [v. edades de la pintura antigua y Antigüedad (1b)]. Esta menor rigurosidad se evidencia, incluso, desde el punto de vista terminológico, ya que no hemos encontrado ni en Carducho ni en Pacheco ningún término formalmente definido o empleado con una cierta regularidad para la designación de este periodo. Y, sin embargo, los recursos expresivos constatados son, en este caso, bastante significativos.

El concepto que se tiene de esta Edad Media es, precisamente, el que refleja la designación utilizada por Pacheco [v. contexto 1a]: un intervalo temporal amplio y un tanto confuso entre los dos ejes principales constituidos por las edades de la pintura antigua (v.) y las edades de la pintura moderna (v.), auténticas articuladoras del devenir histórico-artístico. Igualmente reveladora y sintomática es la expresión retórica utilizada por Céspedes en su discurso literario [v. contexto 2a], manifestación explícita de la idea general, peyorativa y devaluada, que se tiene de esta época en el contexto seiscentista que analizamos. Esta noción de tiempo intermedio, de época en la que la excelencia de las artes queda en suspenso, unida a su valoración negativa como una etapa oscura, bárbara y decadente desde el punto de vista creativo, condicionará el que los teóricos pasen por ella sin apenas más tratamiento que el de los conceptos ya tópicos al uso.

Con todo, no cabe duda de que dicho periodo intermedio posee una entidad propia en ambos tratados como una época distintiva del discurrir artístico, cuya singularidad vendría dada, precisamente, por la pobreza creativa, la pérdida de la manera asociada a la Antigüedad clásica [v. modo de los antiguos], el alejamiento de la naturaleza y la desconsideración de la arquitectura romana por parte de los pueblos llamados bárbaros, esto es, todo lo que ya había codificado Vasari en su enjuiciamiento crítico de esta etapa. Se puede observar, incluso, una conciencia en relación con la existencia de determinadas épocas dentro de este contexto temporal -esquema que aparece especialmente definido en el texto trascrito de Céspedes [v. contexto a)], tomado a su vez de la secuenciación histórica que nos hace el mismo Vasari (*Le Vite* ..., pp. 99-107]-, las cuales van puntuando el deterioro progresivo experimentado por las artes durante este periodo. Un devenir artístico, pues, absolutamente contrario y opuesto a como se concibe la evolución ascendente en la Edad Antigua y la Edad Moderna. Por su parte, esta idea de la pérdida de la manera antigua, que se atribuye a la época medieval, no hace más que redundar en un mayor elogio de los nuevos tiempos, que lograrán su recuperación e incluso -como se defiende en algunos contextos- su superación. [En relación con la dialéctica sobre la prioridad jerárquica de lo antiguo y de lo moderno, consúltese el registro conceptual Antigüedad (1b)].

Por su parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, también este tiempo medio funciona como categoría de clasificación historiográfica -en este caso, connotada negativamente-, en la medida en que permite situar ciertas producciones pictóricas y determinados modos o procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contextos conceptuales: **a)** "Tornando, pues, a lo que tratábamos de la pintura, oso afirmar que, usándose hasta los tiempos del dicho Constantino la pintura a temple y la encáustica de ceras de colores y no la de olio, que tampoco se usó en los años que se han seguido hasta cerca de los nuestros. Desde el tiempo deste Emperador comenzaron las artes buenas de pintura y escultura a caer, de manera, que casi se puede decir que entonces fueron sepultadas y así se ve por las obras de escultura que en Roma se ven de sus tiempos que, con dificultad, se pueden ver peores. Vense por aquellas ruinas de Roma algunas pinturas hechas algunos años después de imágenes de Nuestra Señora y de otras devociones tan fuera de Manera de pintura que casi no hay rastro della. Es bien verdad que en algunas hay cierta polideza y asiento de colores a fresco, según me parecía, que holgaba de mirarlas, aunque pocas. Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a su modo, que fue bastante para desterrar del mundo la buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas la pobre pintura y después Ioto y Masacio a levantarla de punto y, después dellos, otros, cultivándola más, hicieron obras milagrosas a temple y a fresco, hasta que el gran Bonarota la puso en perfección". PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352).

b) "¡Oh, más que mortal hombre, Ángel divino! ¡Oh ¿Cuál te nombraré? No humano, cierto, es tu ser, que del cerco empíreo vino, al estilo y pincel, vida y concierto, tú mostraste a los hombres el camino por mil edades escondido, incierto, de la reina virtud a ti se debe honra que en cierto día el sol renueve [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 345.

> **F. O.:** trascripción de unas estanzas de P. de Céspedes. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 327-328).

c) "[...] con que causaron una remisión, reconocida en los ingenios inclinados a estas Artes, y un olvido notable en ellas. Bien creo, que la principal causa deste descaecimiento en Italia (entonces Cabeza del mundo, Escuela, y Erario de las Ciencias, y de las Artes) fueron las continuas guerras, y opresiones que tuvieron de los Galos, Godos, Vándalos [...] Estos, y otros semejantes inquietaron tanto el mundo, que no se trataba mas que de defenderse, y guarecer las vidas, sin dar respiración a los ingenios, para aplicarse, tanto que ya no quedó ser, ni otra cosa destas Artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura [...] En muchos años en Europa no hubo Pintores, fuese por la razón arriba referida, o por las continuas guerras, en que generalmente en estas partes estaban ocupados por los Visigodos, y otras bárbaras, y estranjeras naciones, o fuesen otras causas, y accidentes, que no me toca averiguarlo, basta decir que se había perdido el obrar las pinturas y estatuas del todo, y que para el culto divino, y otras cosas necesarias: venían pinturas, y Pintores de aquellas partes de Grecia, desde que Constantino Magno mudó su silla del Imperio, y fundó a Constantinopla [...]; no obstante que carecían de toda arte, y estaban en una obscurísima tiniebla de ignorancia sepultados (después deste grande eclipse destas Artes) llegaron a Florencia algunos, adonde los naturales della comenzaron a aplicarse, y a aprender esta facultad". CAR/Dia, pp. 117-118.

d) "Y aunque hallé cosas estupendas, así de fábricas, como de otras materias, ninguna fue a nuestro propósito admirable; porque Los Godos y Astrogodos, vecinos de aquella nación, como siempre procuraron oponerse a los Romanos en todo, y con particular intención pretendieron se perdiese la memoria de aquel Imperio, inventaron nuevo modo de Arquitectura, vedando la usada dellos, quemando y asolando todas las que pudieron haber a las manos; mas no lo pudo alcanzar su bárbara y obstinada pertinencia mas infestaron este Arte, y aun que duró esta introducción algunos años, como lo vemos en todas Las Iglesias y fábricas antiguas de la Europa, haciendo los arcos agudos, huyendo de los de mediopunto, usaron aquellas claraboyas y ventanas, llenas de columnillas muy delgadas, con mucha talla de hojas de cardo, pocas luces, y mucha tristeza, sin ninguna hermosura; al fin menguando su poder, se ha vuelto a la verdadera Arquitectura antigua de los Romanos de las cinco órdenes, Toscana, Dórica, Ionica, Corintia, y Composita; tan proporcionadas, y tan ostentativas, como lo muestran todas las fábricas que hoy se hacen, imitando los vestigios de las antiguas [...]" CAR/Dia, p. 92. Véanse también los contextos terminológicos .

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) EDADES DE LA PINTURA (Car.) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : VIEJO (1a) Concepto cronológico anterior : ANTIGÜEDAD (1b) TERCERA EDAD DE LA PINTURA ANTIGUA (Car.) Concepto cronológico posterior : TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) NUESTRA EDAD PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) AQUEL TIEMPO (1b) Concepto equivalente : VECCHIO (tempo) (Vs.) Concepto priorizado : NUESTRA EDAD AQUEL TIEMPO (1b) PRIMERA EDAD (DE LA PINTURA MODERNA) (Car.) TIEMPO DEL EMPERADOR CARLOS V (Pac.) ANTIGÜEDAD (1b) MARCOS DE TEORIZACIÓN : Modelo historiográfico vasariano M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita) M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica Subperiodo o subedad de : ANTIGÜEDAD (1a) Subperiodos o subedades : tiempo pre-Cimabue (Ces.) TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS TIEMPO DEL EMPERADOR CONSTANTINO TIPOS DE TEORÍAS : T-1.2.1 Historiografía T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/t] CONNOTACIÓN : negativa, peyorativa y descalificativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
tiempo medio	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 1a.:** "[...] No hay razón de cuando se pintó, pero supuesto que no es moderna, no puede tener menos que mil y trescientos años de antigüedad; antes que las artes descaeciesen con el imperio, que desde que se pasó a Constantinopla, hasta que Micael Ángel y Rafael resucitaron la pintura, no se halla de aquel medio tiempo* cosa que no sea abominable de pintura y escultura [...]" PAC/Art, cap. 4 (I), pp. 114-115. **procedencia**: recurso al léxico general para la designación de los conceptos especializados artísticos. De este modo, la unidad sintagmática un valor terminológico, funcionando como un término pictórico-artístico en el contexto concreto en el que se utiliza con tal función designativa. **tipo de construcción y estructura** : unidad sintagmática, no lexicalizada, construida mediante la determinación atributiva, de carácter secuencial, de la noción general tiempo (1) (v.) Se hace así explícita la ordenación cronológica sobre la que se fundamenta la concepción historiográfica de raigambre vasariana, que establece un intervalo o paréntesis temporal entre los dos momentos nucleares del devenir histórico: la Antigüedad y la Edad Moderna. **tipología terminológica**: término artístico de aplicación general; término historiográfico. En forma sintagmática ("[...] del tiempo medio"): término de clasificación historiográfica con un valor cualificativo y crítico. **connotación**: véase lo dicho en *tipo de construcción y estructura*.

	estatuto del término: léxico general en función terminológica con un valor historiográfico (vocabulario preliminar y fluctuante). Debido a la escasa ocurrencia de la expresión, resulta difícil determinar el grado de sustantividad que podría haber tenido como designación de este periodo histórico-artístico. En cualquier caso, en este contexto específico, asume un claro valor terminológico, de connotaciones bastantes significativas. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico.
siglo inculto y rudo [ret.] [Ces.]	**definición:** véase la descripción conceptual. **contexto: 2a.:** "[...] Era perpetua noche, y sombra oscura / la ignorancia, que tanto ocupa y tiene, / cuando, con llama relumbrante y pura, / esta luz clara se aparece y viene; / vistióse de no vista hermosura / el siglo inculto y rudo*; a quien conviene / con título y vencer debido y justo / la fortunada edad del gran Augusto [...]" PAC/Art, cap. 5 (II), p. 344. **F. O.:** trascripción de unas estanzas de P. de Céspedes. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 327-328). **procedencia**: recurso al léxico general para la elaboración de expresiones retóricas y literarias que asumen un valor terminológico en el discurso, al designar conceptos concretos y específicos del dominio pictórico-artístico. **tipología terminológica**: expresión poético-literaria en función terminológica (figuras recursos retóricos); término despectivo y descalificativo. **connotación**: negativa, peyorativa y descalificativa. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso poético-literario. **comentario:** se vincula con la poetización del discurso teórico que es característica de la concepción discursiva de P. de Céspedes.
EDAD MEDIA [act.]	

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
vecchio (tempo) [s.t.]	**contexto: I a.:** "Ma perché più agevolmente s´intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d´Atene [...]perciò che l´altre si chiamano vecchie, che da S. Salvestro in que furono poste in opera da un certo residuo de´Greci; i quali piuttosto ignere che dipignere sapevano. Perché essendo in quelle guerre morti gl´eccellenti primi artefici, como si è detto, al rimanente di que´Greci vecchi, e non antichi, altro non era rimaso che le primer linee in un campo di colore [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 109.
età grossa et inetta [Vs.]	**contexto: II a.:** "E veramente fu miracolo grandissimo, che quella età e grossa et inetta avesse forza d´operare in Giotto sì dottamente, che il disegno, del quale poca o niuna cognizione avevano gl´uomini di que´tempii, mediante lui ritornasse del tutto in vita [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 149.

tiempo pre-Cimabue (Ces.)

descripción: concepto historiográfico que constituye uno de los subperiodos que se distinguen en el marco del llamado tiempo medio (v.) (Edad Media), asociado a la difusión en Italia de lo que Vasari denominará *maniera greca moderna* -o *goffa*- [v. manera griega (Ces.)], esto es, al bizantinismo. Como el conjunto global del periodo, y siguiendo los criterios valorativos codificados por el propio Vasari, se trata de una época desprestigiada y descalificada desde el punto de vista estilístico-formal y creativo.

explicación: aunque de límites difusos y sin ni siquiera un término concreto para su designación, como tal concepto historiográfico -tomado directa y casi literalmente de Vasari-, esta época aparece bastante bien delimitada en el esquema histórico-secuencial que nos ofrece Céspedes. De acuerdo con el contexto trascrito, esta etapa, que situamos en tornos a los siglos XI y XIII, sería la anterior al inicio de la "rinascita" pictórica atribuida a Cimabue , quien todavía, pese a evidenciar los signos de un mayor naturalismo y atención al valor plástico, desarrollará un estilo de carácter bizantino dentro de la denominada "manera griega" (v.) (maniera greca o gofa), que es la que caracteriza precisamente a esta época previa [v. tiempo de Cimabue].

Por su parte, y de acuerdo con el tipo de concepto al que pertenece, este tiempo también funciona como categoría de clasificación historiográfica, en la medida en que permite situar ciertas producciones artísticas y determinados modos o procedimientos en un espacio histórico-cultural determinado.

En relación con el concepto y valoración general de la Edad Media, consúltese el registro conceptual tiempo medio. Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [HH-16].

contexto conceptual: **a)** "Siguiéronse después los tiempos de godos y longobardos, donde se remató del todo. Al cabo de años, vinieron unos griegos a Roma, que pintaron y enseñaron una tal manera, a su modo, que fue bastante para desterrar del mundo la buena Manera, hasta que Cimabue, que nació año 1240, apartándose de la que éstos habían introducido, comenzó a sacar de tinieblas [...]" PAC/Art, cap. 4 (III).

> **F. O.:** trascripción de una carta de Céspedes de 1608. (CEÁN, *Diccionario* (1800), vol. V, pp. 349-352). El fragmento de Céspedes está tomado a su vez de VASARI, *Le Vite*, proemio de la primera parte, p. 146.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas Periodos del tiempo medio o Edad Media (faceta) PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS TIEMPO (1)
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Ámbito geoespacial asociado : ITALIA Concepto cronológico anterior : TIEMPO DE GODOS Y LONGOBARDOS Concepto cronológico posterior : tiempo de Cimabue Concepto equivalente : maniera greca vecchia (tempo) (Vs.) Concepto priorizado : tiempo de Cimabue Maneras desarrolladas y escuelas activas : MANERA GRIEGA (Ces.) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-4.1.2 Valoración y evaluación teórica M-4.2 Inventario y catalogación pictórico-artística (implícita y explícita)

	M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Modelo historiográfico vasariano Subperiodo o subedad de : tiempo medio TIPOS DE TEORÍAS : T-7 Teoría de los modos, maneras y estilos T-1.2.1 Historiografía
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/y]. CONNOTACIÓN : negativa y peyorativa.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
tiempo de pre-Cimabue [s.t.]	**contexto:** sin término explícito. Véanse los contextos conceptuales. **tipología terminológica**: término del autor (vacío terminológico).

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
maniera greca vecchia (tempo) [s.t.]	**contexto: I a.:** "Della medesima maniera greca furono, e nei medesimi tempi, le sette badie che il conte Igo marchese di Brandiburgo fece fare in Toscana [...], le quali tutte fabriche e le vestigia di quelle che non sono in piedi, rendono testimonianza che l´architectura si teneva alquanto in piedi, ma imbastardita fortemente e molto diversa dalla buona maniera antica [...] Le sculture e le pittur similmente buone state sotterrate nelle rovine d´Italia, si stettono insino al medesimo tempo rincuiuse o non conosciute dagli uomini ingrossati nelle goffezze del moderno uso de quell´etè, nella quale non si usavano altre sculture nè pitture, che quelle le quali un residuo di vecchi artefici di Grecia facevano, o in imagini de terra e de pietra o dipignendo figure mostruose e coprendo solo i primi lenamenti di colores. Queste artefici, come migliori, essendo soli en queste profesione furono condotti in Italia, dove portarono, iinseme col musaico, la scultura e la pittura in quel modo che la sapevano; e così le insegnarono agli Italiani goffe e rozzamente; i quali Italiani poi se ne servirono, come si è detto e como si dirà, insino a un cero tempo [...] E sebbeni gli innanzi a loro avevano veduto residui d´archi, o di colossi, o si statue, o pili, o colonne sotoriate, nell´età che furono dopo i sacchi e le ruine e gl´incendi di Roma, e´non seppano mai valersene o cavarne profitto alcuno, sino al tempo detto di sopra. Gli ingegni che vennero poi, conoscendo assai bene il buono dal cattivo, e abbandonando le maniere vecchie, retornarono ad imitare le antiche con tutta l´industria e ingegno loro [...] Ma tempo è di venir oggimai alla vita di Giovanni Cimabue, il quale, sì come dette principio al nuovo modo di disegnare e di dipignere, così è giuost e conveniete che e´ lo dia ancora alle Vite, nelle quali mi soferzerò di osservare, il più che si possa, l`ordine delle maniere loro, più che del tempo [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), pp. 108-109.

MENU SALIR

VECCHIO (tempo) (Vs.)

descripción: véase tiempo medio.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS DE CLASIFICACIÓN HISTORIOGRÁFICA CONCEPTOS DESCALIFICADOS CONCEPTOS EQUIVALENTES CONCEPTOS HISTORIOGRÁFICOS CONCEPTOS TEÓRICOS Edades de la Antigüedad (1a) (faceta) ETÀ (1b) (Vs.) HH-16.2.2.1 Antigüedad (1a) y edades antiguas PERIODOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Equivalente conceptual de : tiempo medio
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [HH-16.2.2.1/t]

TERMINOLOGÍA ITALIANA	
vecchio (tempo) [s.t.]	**contexto: 1a.:** "Ma perché più agevolmente s´intenda quello che io chiami vecchio et antico, antiche furono le cose innanzi a Costantino, di Corinto, d´Atene [...]perciò che l´altre si chiamano vecchie, che da S. Salvestro in que furono poste in opera da un certo residuo de´Greci; i quali piuttosto ignere che dipignere sapevano. Perché essendo in quelle guerre morti gl´eccellenti primi artefici, como si è detto, al rimanente di que´Greci vecchi, e non antichi, altro non era rimaso che le primer linee in un campo di colore [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 109.
età grossa et inetta [Vs.]	**contexto: 2a.:** "E veramente fu miracolo grandissimo, che quella età e grossa et inetta avesse forza d´operare in Giotto sì dottamente, che il disegno, del quale poca o niuna cognizione avevano gl´uomini di que´tempii, mediante lui ritornasse del tutto in vita [...]" VASARI, *Le Vite* (1568), p. 149.

VIRTUD (1a) (Car.)

descripción: en general, capacidad propia del hombre, de naturaleza moral, por la que posee el hábito de obrar bien. Aplicado, pues, al ámbito de la pintura, cualidad moral de fundamento ético, que incide directamente sobre los hábitos comportamentales y modos de conducta del artífice, y que se considera necesaria para el ejercicio conveniente y eficaz de su arte, para adecuarse a los principios vigentes de integridad artística, y para conformarse con una imagen pública y socialmente respetada.

explicación: en relación con la función que este tipo de virtudes y cualidades de naturaleza ético-moral y religiosa desempeñan en el ámbito pictórico durante el periodo considerado, así como para lo concerniente a su reinterpretación y enfoque bajo el contexto del moralismo contrarreformista, consúltese el registro conceptual virtud (1b), en el que se aborda específicamente esta cuestión.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contexto conceptual : véanse los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS FILOSÓFICOS (ÉTICA) CONCEPTOS TEÓRICOS CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : VIRTUOSO (1a) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : VIRTUD (4) Concepto relacionado : MANERA DEL PINTOR CRISTIANO Destreza para : PINTURA HONESTA MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.2 Moralismo pictórico o concepto de pintura moral M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico Poseída por : PERFECTO PINTOR (Car.) BUEN PINTOR PINTOR HONESTO TIPOS DE TEORÍAS : T-4 Teoría sobre el sujeto-creador T-5 Teoría sobre la creación artística T-3.1 *Pragmateia* o metodología teórica
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.5/c] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. Moralismo. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
VIRTUD (1a)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "Lo mismo diremos de la Pintura, que siempre los prudentes entendidos lo han sentido así y así se debe de entender a Séneca, cuando dijo: `No fácilmente recibiré entre las Artes liberales los Pintores y Escultores, y otros tales ministros de lujuria: pero no dice de todos los Pintores generalmente. Quién oyendo estas cosas será tan atrevido, que ejerza este Arte sin modestia y decoro? aunque falte (según la opinión de alguno) a lo exquisito, y superior del Arte. Que es mejor error en ella, que no en la virtud*; porque el yerro del artífice no quita que sea artífice; mas el error en la virtud*, quita que no sea virtuoso, y sin duda lucirá más el artífice cuanto más fuere virtuoso [...]" CAR/Dia, p. 361.

	1b.: "Aurelio famosísimo Pintor se infamó, porque se dejaba llevar tanto del torpe amor de cualquiera mujer pública, y tanto asistía en aquella lasciva y torpe imaginativa, que en ofreciéndose pintar alguna Diosa, o alguna otra mujer ilustre pintaba la fisonomía de aquélla de quien estaba prendado [...] Y no presuma el Pintor, que porque ejerza este honroso Arte, lo será él si no lo usa, y trata como tal: porque el licor por precioso que sea, puesto en mala vasija pierde su virtud. Y así, en cuanto puedo, suplico y exhorto a todos los desta nobilísima y arquitectónica facultad, no se dejen vencer de las ocasiones, que el enemigo de la virtud* les traerá a las manos en el discurso de su vida; no caigan en tal exceso, aunque limitadamente, y con necesidad vivan: que la virtud* y sabiduría tesoro es inmenso e inmortal, y los mayores tesoros del siglo, perecederos y temporales, de quien los Filósofos y Sabios hicieron desprecios ejemplares, conociendo su poco valor para la eternidad: y por ningún caso se abata a pintar cosas viles y deshonestas, porque cuando en tal incurra, justamente merecerá ser expulso, y echado de la venerada, y noble congregación de los doctos y célebres Pintores, y aun desterrado por hombre perjudicial, y dañoso en la República, como lo fueron los Poetas lascivos, según la ley de Platón [...]" CAR/Dia, p. 361. **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario ético-moral de procedencia filosófica. **tipología terminológica**: término ético-moral; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener virtud"): término calificativo-crítico de connotaciones ético-morales (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus cualidades morales). **connotación**: positiva y calificativa. Moralismo. **otros usos terminológicos**: virtud (1b): cualidad de naturaleza religioso-moral y fundamento teológico que se le requiere al pintor cristiano para la práctica adecuada y conveniente de las imágenes sagradas; incide, pues, directamente sobre sus hábitos comportamentales y modos de conducta; virtud (2): sinónimo de potencia, facultad perteneciente a la naturaleza humana, causa y principio generador de las distintas operaciones y actividades que puede realizar el alma; virtud (3): motivo figurativo e iconográfico; virtud (4): propiedad de las imágenes pictóricas y categoría calificativo-crítica que se aplica a las que, además de estar realizadas desde una actitud virtuosa y honesta por parte del artífice, su configuración representativa se atiene a unos cánones de decencia y honestidad; virtud (5a) (tener): o virtuoso (1a), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1a); virtud (5b) (tener): o virtuoso (1b), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1b). **indicación de uso:** discurso teórico; discurso didáctico y metodológico.

VIRTUD (1b)

descripción: en general, capacidad propia del hombre, de naturaleza moral, por la que posee el hábito de obrar bien. En el contexto religioso, dicha capacidad, fundamentada teológicamente, se define en función de su adecuación a los principios de la ortodoxia católica y a los criterios morales propios de la forma de vida cristiana. Aplicado, pues, al ámbito de la pintura, cualidad de naturaleza religioso-moral y fundamento teológico que se le requiere al pintor cristiano, la cual incide directamente sobre sus hábitos comportamentales y modos de conducta, y que se considera necesaria para la práctica adecuada y conveniente de las imágenes sagradas.

explicación: este tipo de virtudes religioso-morales que se exigen y son propias del pintor cristiano y santo, que proceden a su vez de la teorización moral sobre el arte desarrollada en Italia durante la segunda mitad del s. XVI, se asocian al contexto moralista y contrarreformista de la España seiscentista, en general, y, en particular, a la propia condición y formación de F. Pacheco, practicante ortodoxo del catolicismo, acérrimo valedor del dogma eclesiástico y defensor teórico de instrumentalizar la pintura al servicio de las instancias del poder religioso. Con todo, y pese al énfasis especial que en relación con este aspecto encontramos en el *Arte...*, no es privativo del autor andaluz, sino que, como decimos, forma parte del marco ideológico general impuesto por Trento y la Contrarreforma, de ahí que esta misma idea la encontremos también en el discurso de Carducho [v. contexto h)].

Así pues, desde el discurso teórico, se insta a adoptar un modelo de comportamiento regido por unas claves religioso-morales que tiene una repercusión directa no sobre los procedimientos de actuación propiamente artísticos, o los modos de creación y producción pictórica, sino sobre la forma de vida en sí misma. La reglamentación del hacer pictórico se complementa de esta manera con la regulación de los hábitos comportamentales, trascendiendo, pues, lo estrictamente profesional para pasar a la esfera de lo privado. En cualquier caso, esta reglamentación del modus vivendi de los artistas no es nueva en el contexto de las artes ni de su teoría. Ya los gremios, durante la Edad Media, se interesaban por vigilar el cumplimiento de las obligaciones religiosas de sus miembros, y C. Cennini, en 1437, también se entretiene en explicar la conducta que debe tener el nuevo pintor, conducta que no está exenta de un comportamiento ético, moral y ordenado (v. Wittkower (1963), pp. 20-25). No obstante, será sobre todo a partir del siglo XVI cuando la moralidad de los artífices y sus cualidades nobles se pongan en relación directa con su producción artística. Ideas que, a su vez, encontrarán un perfecto marco de desarrollo teórico en el contexto ideológico de la Contrarreforma, en el que los principios de moralidad se reconvertirán en los principios de moralidad católica, y el modus vivendi del artista en un modus vivendi cristiano.

Por su parte, estas cualidades religioso-morales que se le requieren al pintor cristiano, que implican un determinado modelo comportamental, forman parte de un tipo de *pragmateia* -o preceptiva- específica de la pintura sagrada, que implícita y explícitamente encontramos a lo largo de las páginas del *Arte de la Pintura*. Efectivamente, a medida que va desarrollando su discurso, F. Pacheco, apoyándose sobre todo en la doctrina moralista precedente de G. Paleotti, señala formas de actuación específicas que se deben contemplar en la elaboración y ejecución de las imágenes sagradas, canalizadas sobre todo a partir del concepto de decoro, configurándose de este modo una especie de metodología propia y específica de este tipo de pinturas, cuyos principios de actuación vienen determinados, fundamentalmente, por la regla cristiana [v. contexto b)] o por la ley de Dios [v. contexto c)], a cuyas prerrogativas deben subordinarse los criterios estético-formales propiamente dichos [v. contexto f)]. Pues bien, además de adecuar los modos y procedimientos pictóricos a las exigencias de las imágenes sagradas, según estas exigencias se entienden en el contexto de la moral contrarreformista, también el artífice debe asumir un modo de comportamiento guiado por objetivos virtuosos, morales y religiosos: debe obrar, pues, no sólo científicamente o de acuerdo con los preceptos de la doctrina pictórica, sino pía o piadosamente, devota o devotamente. [v. contextos d) y e)]. De hecho, la diferencia entre el pintor cristiano y el gentil reside especialmente en la manera de obrar según este modo de actuación y según el fin al que dirigen sus obras [v. contextos c), g) y f)]. Aunque estas mismas pautas de actuación son las que encontramos también en el discurso de V. Carducho, Pacheco se nos muestra al respecto más taxativo, pasando de la recomendación a la prescripción más absoluta. [Cfr. en el contexto c) la "prohibición" expresa].

La propuesta de este modelo de comportamiento y, en general, la función reguladora de la conducta que asume la teoría artística puede tener diversas raíces: **a)** por una parte, la creencia en la capacidad del ilusionismo místico, esto es, la posibilidad de acceder a una visión interna más clara de la imagen de la divinidad -para después proceder a su representación- según la actitud de vida sea más pura y virtuosa, creencia presente en el ámbito español, como se puede verificar en los contextos g) e i). Así, esta creencia se conecta con la teoría de la idea artística -la imagen mental interna que sirve de modelo y guía para la representación externa y material-; con la teoría sobre la propia creación y producción pictórica, que encuentra en esta contemplación mística una vía para fundamentar la generación de las ideas; y con la propia teoría de las imágenes, que legitima de esta forma -entre otras- el acierto y oportunidad de las representaciones sagradas;

b) por otra parte, también podemos interpretar el arrebato místico asociado a este modelo de conducta como la transposición religioso-cristiana del furor creativo y poético de raigambre platónica [v. contexto h)], esto es, la idea de que el artista crea en un estado de entusiasmo poético, de locura inspirada, lo que en consecuencia le otorga una condición extraordinaria y sobrehumana.

Asimismo, la proposición de un modelo de conducta determinado se explica en virtud de su mayor eficacia en el ejercicio pictórico: se tiene una convicción plena de que las actitudes asumidas por el artista ejercen una influencia directa sobre su propia obra. Así, por ejemplo, vemos cómo en los contextos d) y e) se argumenta que estos hábitos asociados a la piedad, la devoción y la virtud contribuyen a la función persuasiva que asume la imagen al servicio de la ideología eclesiástica. Esta idea, a su vez, parece tener una clara conexión con la creencia neoplatónica difundida durante el Renacimiento: que el cuerpo del hombre es espejo de su alma y que, por tanto, la obra artística también lo es del alma del artista. Por consiguiente, se instituye la creencia de que las buenas obras tienen que proceder irremediablemente del hombre cuya conducta también sea buena y moralmente ética, estableciéndose así una vinculación directa entre moralidad y calidad artística, entre arte y modo de vida (v. Wittkower (1963), p. 95). La teoría contrarreformista, imbuida de moralismo y con sus exigencias de decencia figurativa y eficacia retórico-persuasiva, readapta y reinterpreta estas ideas, que ya eran comunes en la conciencia artística colectiva.

Por lo que respecta a su condición como categoría calificativo-crítica, resulta interesante señalar cómo la incorporación de este tipo de cualidades en el sistema valorativo que rige el enjuiciamiento y estimación de la calidad de los artífices implica la introducción de un parámetro de evaluación no propiamente artístico, que, asimismo, se va a transferir a la valoración y juicio del propio objeto pictórico [v. contextos d), e) y f)]. De este modo, al igual que ocurre con otras facultades, destrezas y capacidades recogidas en este ámbito semántico, esta noción se reconfigura en una de las propiedades que se le reconocen a las imágenes pictóricas y en una de las categorías calificativas que la evalúan positivamente. [V. virtud (4) en el ámbito [TE-12] (sección 3.3)]. Como consecuencia, asistimos a la conformación de un vocabulario crítico extraartístico, en el que proliferan adjetivos como `piadoso´, `devoto´, `santo´, `casto´, `virtuoso´, etc., aplicados indistintamente a los artífices y a sus producciones, que tiñen el discurso de claras resonancias religioso-morales, y que desvían el juicio crítico de los aspectos propiamente formales, estético-expresivos y representativos, vinculándose así a nuevos criterios de valoración y a otras formas de contemplación [v. contexto f)].

Precisemos, no obstante, que en el sistema teórico-doctrinal y valorativo de F. Pacheco no existe una subordinación de las categorías estético-formales a las religioso-morales; todo lo contrario, de acuerdo con su postura siempre conciliadora y teóricamente ecléctica, Pacheco propugna la complementariedad como base de su metodología de producción pictórica y de su juicio crítico, aunando los criterios de moralidad y religiosidad con la perfección estético-formal de la imagen [v. contexto 1j]. Lo cual, a su vez, puede tener una explicación coyuntural más concreta e inmediata: la devaluación de la calidad artística que Pacheco suscribe como una de las motivaciones subyacentes a la redacción del *Arte de la Pintura* y que en el caso concreto de las imágenes sagradas podría tener sus causas, junto a una orientación decidida al consumo masivo, en estos criterios religioso-morales que se superponen a los propiamente artísticos.

Para las cuestiones relativas a la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23].

contextos conceptuales: **a)** "[...] De Alberto Durero, pintor y geómetra clarísimo en Germania (de quien se hace mención en munchas partes desta obra) cuenta su vida que con tan ardiente ánimo procuró la honestidad de la vida, y la alteza de las virtuosas costumbres, que toda ella vivió libre de reprehensión [...] Fue diligentísimo en guardar la piedad y vergüenza, como pintor católico, y santo; careciendo sus obras de toda licencia y descompostura: mostrando en todas la castidad y pureza de su ánimo [...]" PAC/Art, cap. 9 (I), p. 217.

b) "De todo lo dicho se infiere, que, pudiéndose por este camino ennoblecer todas las cosas, aunque sean pequeñas y bajas, mejor se ennoblecerá la pintura ejercitada con la regla cristiana [...]" PAC/Art, cap 10 (I), p. 239.

c) "Porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio la ley de Dios, que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar a mal [...]" PAC/Art, cap. 7 (II), p. 377.

d) "Cuanto a la voluntad, no hay duda que el ver las imágines píamente hechas acrecienta los buenos deseos". PAC/Art, cap. 10 (I), p. 247.

F.O.: PALEOTTI, *Discorso* (1582), pp. 207-208.

e) "[...] ¿por qué no nos persuadiremos que mucho más eficazmente procederá esto de una imagen sagrada hecha devotamente? [...] Pero volviendo a las pinturas sagradas, escribe S. Gregorio Niceno, alegado muchas veces, en la sétima Sínodo, que la historia de Abraham, cuando quiso sacrificar a Isaac, su hijo, por estar tan piadosa y vivamente pintada [...]" PAC/Art, cap. 11, pp. 254-257.

F.O.: primera parte de la cita tomada de PALEOTTI, *Discorso* (1587), p. 227.

f) "De aquí se ve que nuestra sagrada religión mide las cosas de otra manera que las otras leyes; porque no se contenta con la forma exterior ni de la calidad intrínseca ni de otras circunstancias con que son hechas las obras, si no son acompañadas de caridad pura intención de servir a Dios, ofrecidas a Él como sacrificio de nuestras manos: porque, cuando son enderezadas a este fin, Él las adorna y les imprime el carácter de la celestial nobleza, como supremo artífice". PAC/Art, cap. 10 (I), pp. 238-239.

F.O.: PALEOTTI, *Discorso* (1587), p. 160.

g) "Pero mucho peor son, y más indignas de Christianos las Pinturas obscenas, y descompuestas contra la Religión Christiana, y pureza piadosa, y merecedoras de remedio, y aun de castigo al que las hiciere, como loor y premio si fuere cortés y noble con el Arte, y que en todas sus obras se conozca ser modesto y católico Pintor, y que en las que salieren de sus manos, principalmente sean para venerar y glorificar a Dios, para enseñar buenas costumbres, admirar los ingenios sabios, y no a otro fin [...]" CAR/Dia, p. 351.

h) "Digo, señor, que visité, y adoré primero aquella milagrosa Imagen de la Nunciata, que la sirven los Religiosos Servitas, o siervos de María; la cual pintó en la pared un devotísimo Pintor, el año de 1252, y para ello dispuso alma y cuerpo, con oraciones, disciplinas, y ayunos, confesó, y comulgó; bien debidas prevenciones para tan sagrado empleo: y cuando llegó a pintar el rostro del Ángel, dixo en su declaración que casi fuera de sí lo pintó, llevando el pincel, y la mano otra superior [...]" CAR/Dia, p. 53.

i) "Imitámosle [se refiere a S. Lucas] en la vida, y en el modo de pintar devoto: en lo exterior, y interior, que es sin ninguna duda, que así como traía en su compañía aquellas santas imágenes pintadas, también tenía dentro del alma retratada toda la Santísima Trinidad, contemplando sus soberanos atributos, a quien procuraba copiar; y a la purísima Reina de los ángeles, procurando imitar sus santísimas virtudes". CAR/Dia, p. 374.

j) "Y así Micael Ángel ni pecó contra la perfección de l´arte (y en esto no se atreverá a culparle ningún hombre de seso), ni contra el fin que tiene en general, que es representar con viveza lo que quiere [...] Y por no faltar a ella, dando eterna luz y estudio a todo el mundo, dio ocasión a que le murmurasen algunos no haber satisfecho a toda la modestia y decoro que pide la piedad cristiana [...] Y así en lo que pretendió es justo que le sigan todos los que quieren ser grandes artífices. Pero no sólo no le han de seguir en la licencia, pero será culpable y digno de reprehensión quien le imitare en la disposición y decoro de las cosas sagradas, porque, con buena paz, se puede y debe hermanar lo uno y lo otro, como hizo el gran Rafael, divino en esta parte de la decencia y propiedad". PAC/Art, cap. 4 (II), pp. 337-338. Véanse también los contextos terminológicos.

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVO-CRÍTICA DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS ASOCIADOS ESPECIALIZADOS O RECATEGORIZADOS CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEOLÓGICOS CONCEPTOS TEÓRICOS CUALIDADES ÉTICO-MORALES Y RELIGIOSAS GF-23.1.2.5 Facultades ético-morales y religiosas
SUBCLASES	CASTIDAD PUREZA
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Atributos y propiedades vinculadas : VIRTUOSO (1b) CRISTIANO (1) Categorías estético-formales y críticas relacionadas : VIRTUD (4)

	Concepto relacionado : MANERA DE OBRAR DEVOTAMENTE (piadosamente) MANERA DEL PINTOR CRISTIANO Destreza para : PINTURA SAGRADA (1) MARCOS DE TEORIZACIÓN : M-1.3.1.1.1 Pintura retórico-persuasiva catequética M-1.6.2 Concepto del pintor cristiano M-4.1.1 Enjuiciamiento crítico M-3.1.1 Trento y la Contrarreforma M-2.3.8 Paleotti M-2.1.3.2 Marco de la Teología M-1.2.1 Moralismo contrarreformista o pintura contrarreformista Poseída por : PINTOR SANTO PINTOR CRISTIANO (1) TIPOS DE TEORÍAS : T-3.2 *Pragmateia* sagrada T-2.3. Teoría de la nobleza sagrada
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CÓDIGO : [GF-23.1.2.5/f] CONNOTACIÓN : positiva. Criterio de cualificación. Moralismo. RANGO DE EXIGENCIA : preceptiva en el marco de la pintura sagrada.

TERMINOLOGÍA ESPAÑOLA	
VIRTUD (1b)	**definición:** véase la descripción conceptual. **contextos: 1a.:** "[...] Nuestro Luis de Vargas, hijo ilustre desta ciudad y raro ejemplo de pintores cristianos, después de haber gastado en Italia veinte y ocho años en sus estudios, los que vivió en Sevilla manifestaron su rara virtud*. Confesaba y comulgaba a menudo; era humildísimo y sufrido con sus émulos; hurtábase algunos ratos del día a sus ocupaciones, y en su estudio, a puerta cerrada, tendido en un ataúd, con la profunda consideración de su muerte, componía su vida [...]" PAC/Art, cap. 9 (I), pp. 217-218. **1b.:** [...] ¡Oh cuán grande! ¡Oh cuán noble! Oh cuán ilustre es esta arte! ¡y cómo debieran los que la ejercitan ser aventajados a los demás en virtud* y pureza de vida! Consuélennos, empero, los Santos que la ejercitaron (de quien habemos hecho mención [...]" PAC/Art, cap. 10 (III), p. 557. **1c.:** "De Juanes, pintor de opinión, valenciano, se cuenta que hizo Imágenes de muncha devoción, porque, demás de ser persona de conocida virtud*, se preparaba con la confesión y comunión antes de pintarlas [...]" PAC/Art, cap. 9 (I). **1d.:** "Y esto mismo sintió una persona ilustrísima en sangre, dignidad, y virtudes*, muy deseoso de la salvación de las almas (clarísimo Lusitano) y de que no hubiese tropiezos para la perdición, y teniendo por muy constante ser pecado mortal pintar cosas deshonestas y lascivas, y el tenerlas con publicidad en sus casas: quiso autorizar su opinión, y censuras con los pareceres de los Reverendísimos Padres Maestros, y Catedráticos de las insignes Universidades de Salamanca y Alcalá, y de otras personas doctas, y los dieron con algunas excepciones, dando por pecado mortal pintarlas, esculpirlas, y tenerlas patentes, y con grande celo de aprovechamiento de tan segura doctrina, hizo imprimir estos pareceres, para que todos los leyesen, dándolos y rogando con ellos, y enviándolos por toda la Christiandad, empleando este cuidado y dineros en el servicio de Dios, dedicado a la limpieza y castidad Christiana [...]" CAR/Dia, p. 363. **categoría gramatical:** nombre. **género:** femenino. **procedencia**: confluencia entre el léxico general y el vocabulario ético-moral y religioso de procedencia teológica. **tipología terminológica**: término ético-moral y teológico; término de aplicación general; vocabulario teórico-científico; en función atributiva ("tener virtud"): término calificativo-crítico de connotaciones ético-morales y religiosas (vocabulario crítico de los artífices relacionado con sus cualidades morales). **connotación**: positiva y calificativa (término calificativo). Moralismo religioso.

	otros usos terminológicos: virtud (1a): cualidad moral de fundamento ético que se considera necesaria para la práctica conveniente y eficaz de la actividad artística; virtud (2): sinónimo de potencia, facultad perteneciente a la naturaleza humana, causa y principio generador de las distintas operaciones y actividades que puede realizar el alma; virtud (3): motivo figurativo e iconográfico; virtud (4): categoría calificativo-crítica que se aplica a aquellas imágenes pictóricas que, además de estar realizadas desde una actitud virtuosa y honesta por parte del artífice, su configuración representativa se atiene a unos cánones de decencia y honestidad; virtud (5a) (tener): o virtuoso (1a), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1a); virtud (5b) (tener): o virtuoso (1b), atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1b). **restricción temporal:** contexto contrarreformista seiscentista. **indicación de uso:** discurso teórico; discurso crítico; discurso didáctico y metodológico.

[TES II] ÁMBITO LEXICOGRÁFICO

MENU SALIR

1. INDICACIONES PREVIAS[1]

- Siguiendo la norma adoptada por la mayoría de los diccionarios consultados, hemos representado en minúscula y en negrita el lema, que constituye cada entrada del diccionario y que funciona como encabezamiento del artículo, a excepción de los nombres propios. Asimismo, hemos optado por la presentación del contenido en dos columnas, siguiendo la disposición convencional de los diccionarios al uso.

- Cuando la voz de entrada es un nombre o adjetivo que tiene formas distintas para el masculino y el femenino, se indican las dos, reduciendo esta última a su terminación. Ej.: **buscado -da**. [Fig. 3].

- En aquellas acepciones cuya forma léxica no se corresponde únicamente con la palabra del lema, sino que se encuentra constituida por una locución o expresión de la que dicha palabra forma parte (ej.: **mala manera**), la definición va precedida de la forma compuesta (sublema), en negrita, representándose el lema concreto mediante el símbolo ~ Ej.: **mala** ~ [Fig. 3].

- Por su parte, hemos optado por mantener en el encabezamiento de cada acepción, también en negrita, la misma información codificada que aparece en la sección estructural (3.3). Así, **caudal /met./ /Pac./** indica que lo que se define a continuación es uno de los sentidos que la voz caudal, utilizada metafóricamente, asume en el discurso de Pacheco. [Fig. 1b].

- Cada artículo está dedicado, en general, a una unidad léxica simple. Las expresiones formadas por varios vocablos se explican dentro del artículo correspondiente a la voz que constituye su núcleo semántico principal. Así, **buena manera** se explica bajo el lema **manera**. No obstante, para ampliar las posibilidades de acceso por parte del usuario, en el artículo correspondiente al

[1] Por lo que respecta a los criterios que rigen esta sección lexicográfica, el tipo de información que la compone, su funcionamiento y su correlación hipervinculada con la sección terminográfica -[TES I]-, consúltese el capítulo III.I, en concreto el epígrafe III.1.2.2, correspondiente al vol. II de esta tesis. Para lo concerniente a sus utilidades, prestaciones y posibilidad de uso, véase en el mismo volumen el capítulo III.2. Debemos precisar también que buena parte de los criterios de presentación lexicográfica que hemos seguido para la configuración y estructuración de los contenidos de esta sección, y que pasamos a detallar a continuación, han sido tomados de SECO, M., ANDRÉS, O. Y RAMOS, G., *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar, 1999.

adjetivo **bueno –na**, también aparece dicha expresión, aunque con una remisión al artículo en el que se encuentra su definición y explicación.

- Las variantes ortográficas y los sinónimos terminológicos que en la sección estructural y clasificada (sección 3.3.) se representan en cursiva bajo el término del que funcionan como tales formas sinónimas, en esta sección lexicográfica se definen por remisión a aquéllos. Esto es, tras el encabezamiento y la información gramatical correspondiente, un símbolo **(»)** nos reenvía directamente a la voz en la que se encuentra su definición. [Fig. 2]. Recordemos que, por lo que concierne a la determinación de los términos que funcionan como entradas principales, los criterios han estado regidos, fundamentalmente, por la frecuencia del uso y la consistencia terminológica; en ningún caso, pues, por razones de prioridad o preferencia.

- En aquellos casos en los que una remisión o reenvío nos conduce a una expresión pluriverbal cuya definición no se encuentra bajo el lema que constituye su primer vocablo, la voz bajo la cual debemos buscar dicha definición aparece subrayada. [Fig. 3].

- La colocación de las acepciones en el interior de cada artículo se ha visto condicionada por la distribución previa de las nociones en la estructura conceptual. Hemos procurado, pues, mantener el mismo ordenamiento. Así, **manera (1)**, **manera (2)**, **manera (3),** que son conceptos diferentes que ocupan posiciones diversas en la estructura nocional -y en los que la determinación numérica nos ha servido para distinguirlos gráficamente-, mantienen el mismo orden consecutivo bajo la entrada **manera**, en cuanto acepciones o sentidos que son de esta palabra. Si hay una sola acepción, no se emplea ningún número.

- Para su mejor visualización, hemos dispuesto las acepciones en párrafos independientes, precedidas de su determinación numérica correspondiente, incluyendo en el mismo párrafo el conjunto de acepciones más específicas que tiene asociadas, ordenadas a su vez alfabéticamente.

- Por lo que concierne, por tanto, a estas acepciones, podemos hablar de acepciones generales y de acepciones específicas, que son matizaciones o especializaciones de las primeras. Así, **manera flamenca** sería una acepción específica de **manera (3ba)**, que a su vez lo es de **manera (3b)**, que lo es, asimismo, de **manera (3)**. Al igual que en la sección estructural, estas

acepciones más específicas se indican con una letra minúscula tras el número correspondiente a la acepción general. [Fig. 1a].

- Tras la definición, se dispone el código de referencia correspondiente a la situación de la noción en la sección estructural y clasificada (3.3.). Este código reenvía mediante hipervínculo si utilizamos la versión digital al registro del corpus conceptual (sección 4.4.) en el que se encuentra el resto de la información teórica, nocional y lingüística. [Fig. 4]. Los sinónimos y las variantes no llevan código de referencia, al ser éste el mismo que el correspondiente a la voz a la que remiten.

- Las acepciones de la unidad léxica también se distribuyen dentro del artículo en función de las diferentes categorías sintácticas -o clases de palabras- en las que es susceptible de inscribirse. Estos grupos generales se indican en números romanos en negrita. Debido, sin embargo, a la limitación y restricción de este diccionario, según las razones expuestas en la introducción, la mayor parte de las entradas hasta ahora contempladas corresponden a adjetivos -en menor número- y a nombres, por lo que, de momento, este tipo de ordenamiento apenas sí tiene presencia de momento.

- Como consecuencia, igualmente, de esta restricción, adviértase que este diccionario sólo recoge las voces y las acepciones correspondientes a los ámbitos semántico-nocionales seleccionados, cuyos registros respectivos son los que conforman la sección 4.4. Asimismo, las acepciones que carecen de código de referencia son aquéllas que, si bien aparecen integradas en la sección 4.4. formando parte del campo *otros usos terminológicos* de los registros conceptuales, sus respectivas estructuras semántico-nocionales no se encuentran desarrolladas en la sección 3.3., al no haber sido seleccionadas para esta presentación.

- Por lo que respecta a las definiciones, téngase en que cuenta que nos encontramos ante un diccionario de naturaleza especializada, de ahí que éstas hayan sido redactadas pensando en las necesidades de los especialistas y no en la de los hablantes comunes; poseen, por tanto, un mayor grado de especificidad y un mayor detalle, conjugando lo descriptivo, lo explicativo y la información de carácter enciclopédico.

2. ABREVIATURAS Y SÍMBOLOS UTILIZADOS[2]

adj	adjetivo
f	femenino
m	masculino
n	nombre
n p	nombre propio
v.	véase el artículo o la acepción que se indica
»	sinónimo o variante ortográfica de [...] (remite al artículo o acepción que se indica)
~	el lema del artículo en las formas compuestas
||	cierre de la acepción
[...]	en la definición, elemento que no corresponde a su contenido, sino a su contorno sintáctico

[2] Por lo que concierne a los códigos y símbolos utilizados también en la sección estructural y clasificada, véanse las indicaciones dadas en la Sección 2: *Indicaciones previas y notas introductorias,* pp. 7 y ss.

3. CONFIGURACIÓN DE LOS ARTÍCULOS Y PRESENTACIÓN FORMAL DE LOS CONTENIDOS (REPRESENTACIÓN GRÁFICA)

Fig. 1. Configuración y estructura del artículo

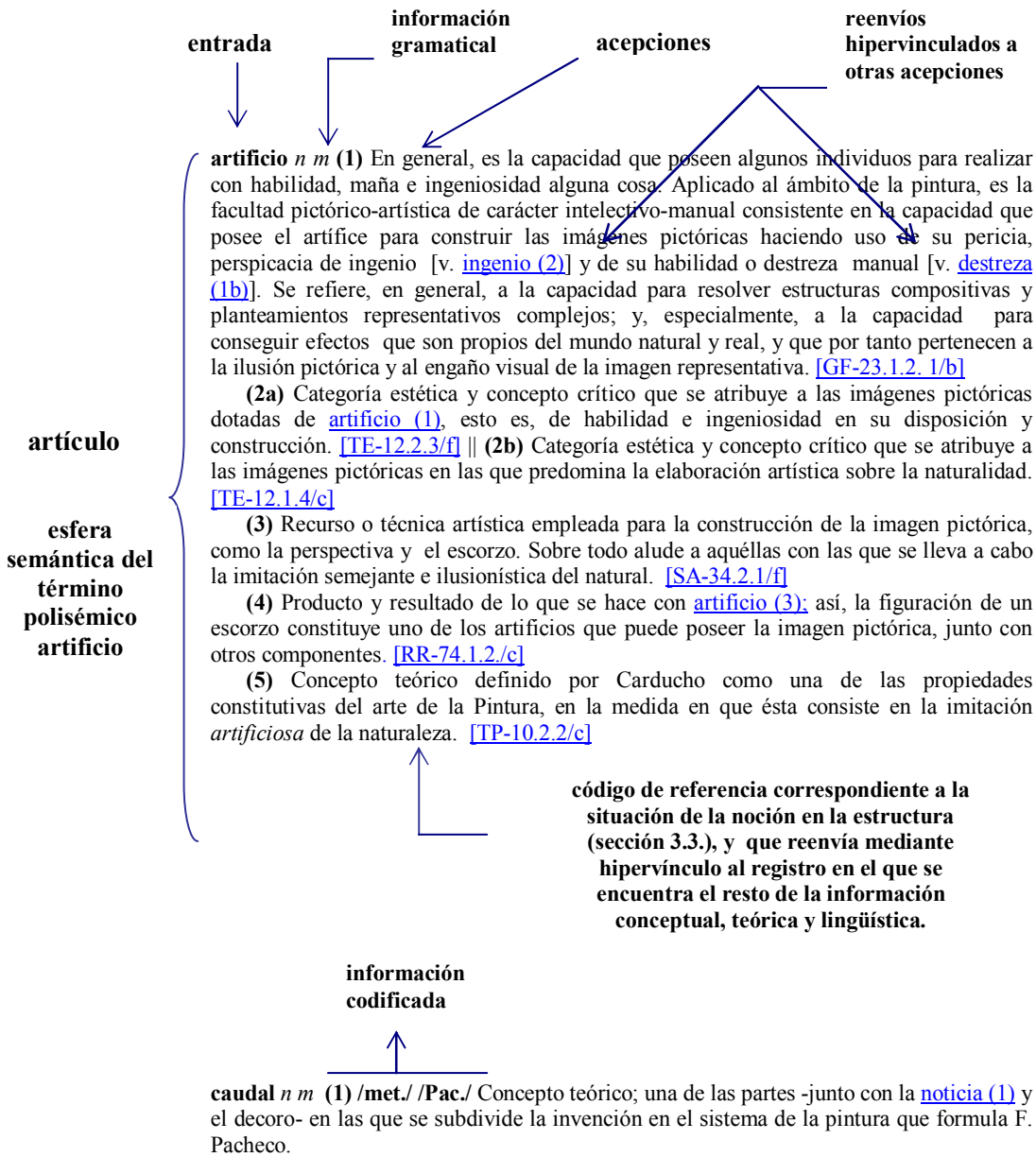


Fig. 2. Tipos de entradas y remisión de sinónimos

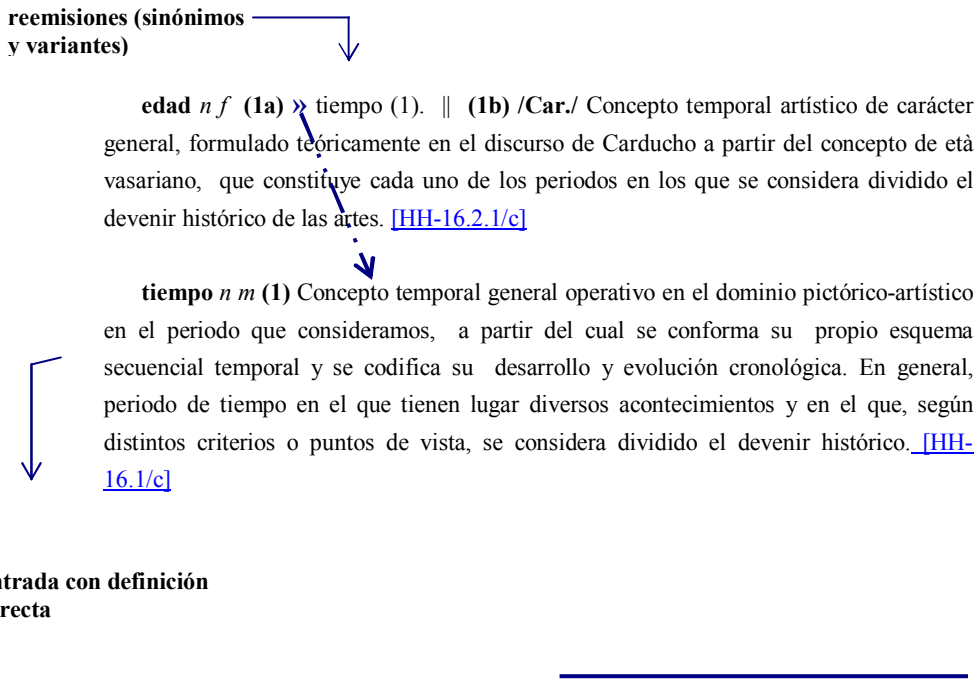


Fig. 3. Otros reenvíos

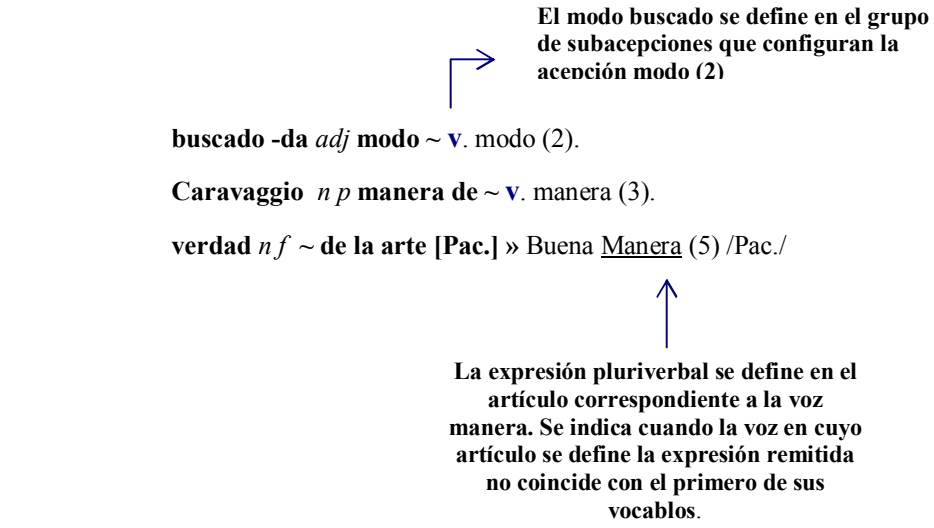
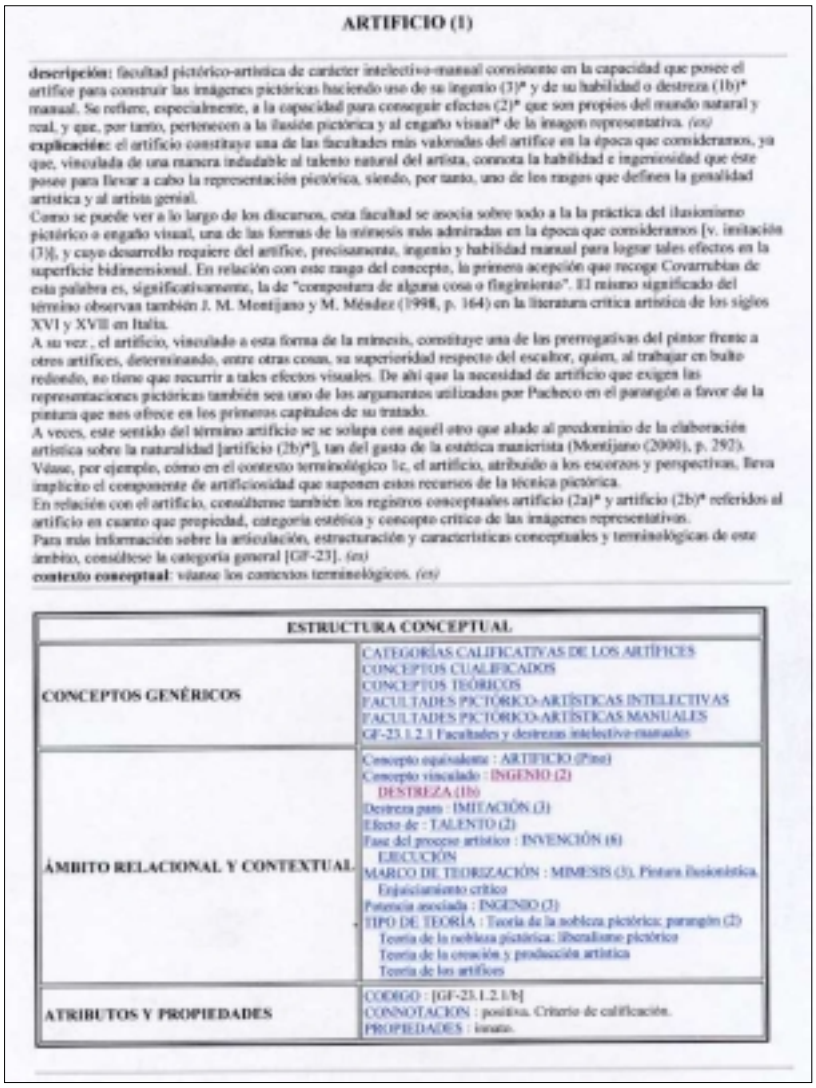


Fig. 4 Hipervinculación entre las acepciones de la sección lexicográfica y los registros conceptuales

artificio *n m* En general, es la capacidad que poseen algunos individuos para realizar con habilidad, maña e ingeniosidad alguna cosa. Aplicado al ámbito de la pintura, es la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su pericia, perspicacia de ingenio [v. ingenio (2)] y de su habilidad o destreza manual [v. destreza (1b)]. Se refiere, en general, a la capacidad para resolver estructuras compositivas y planteamientos representativos complejos; y, especialmente, a la capacidad para conseguir efectos que son propios del mundo natural y real, y que por tanto pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual de la imagen representativa. [GF-23.1.2.1/b]



ARTIFICIO (1)

descripción: facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su ingenio (3)* y de su habilidad o destreza (1b)* manual. Se refiere, especialmente, a la capacidad para conseguir efectos (2)* que son propios del mundo natural y real, y que, por tanto, pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual* de la imagen representativa. *(es)*
explicación: el artificio constituye una de las facultades más valoradas del artífice en la época que consideramos, ya que, vinculada de una manera indudable al talento natural del artista, connota la habilidad e ingeniosidad que éste posee para llevar a cabo la representación pictórica, siendo, por tanto, uno de los rasgos que definen la genialidad artística y al artista genial.
Como se puede ver a lo largo de los discursos, esta facultad se asocia sobre todo a la la práctica del ilusionismo pictórico o engaño visual, una de las formas de la mimesis más admiradas en la época que consideramos [v. imitación (3)], y cuyo desarrollo requiere del artífice, precisamente, ingenio y habilidad manual para lograr tales efectos en la superficie bidimensional. En relación con este rasgo del concepto, la primera acepción que recoge Covarrubias de esta palabra es, significativamente, la de "compostura de alguna cosa o fingimiento". El mismo significado del término observan también J. M. Montijano y M. Méndez (1998, p. 164) en la literatura crítica artística de los siglos XVI y XVII en Italia.
A su vez, el artificio, vinculado a esta forma de la mimesis, constituye una de las prerrogativas del pintor frente a otros artífices, determinando, entre otras cosas, su superioridad respecto del escultor, quien, al trabajar en bulto redondo, no tiene que recurrir a tales efectos visuales. De ahí que la necesidad de artificio que exigen las representaciones pictóricas también sea uno de los argumentos utilizados por Pacheco en el paragón a favor de la pintura que nos ofrece en los primeros capítulos de su tratado.
A veces, este sentido del término artificio se se solapa con aquél otro que alude al predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad [artificio (2b)*], tan del gusto de la estética manierista (Montijano (2000), p. 292).
Véase, por ejemplo, cómo en el contexto terminológico lic, el artificio, atribuido a los escorzos y perspectivas, lleva implícito el componente de artificiosidad que suponen estos recursos de la técnica pictórica.
En relación con el artificio, consúltense también los registros conceptuales artificio (2a)* y artificio (2b)* referidos al artificio en cuanto que propiedad, categoría estética y concepto crítico de las imágenes representativas.
Para más información sobre la articulación, estructuración y características conceptuales y terminológicas de este ámbito, consúltese la categoría general [GF-23]. *(es)*
contexto conceptual: véanse los contextos terminológicos. *(es)*

ESTRUCTURA CONCEPTUAL	
CONCEPTOS GENÉRICOS	CATEGORÍAS CALIFICATIVAS DE LOS ARTÍFICES CONCEPTOS CUALIFICADOS CONCEPTOS TEÓRICOS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS INTELECTIVAS FACULTADES PICTÓRICO-ARTÍSTICAS MANUALES GF-23.1.2.1 Facultades y destrezas intelectivo-manuales
ÁMBITO RELACIONAL Y CONTEXTUAL	Concepto equivalente : ARTIFICIO (Pint) Concepto vinculado : INGENIO (2) DESTREZA (1b) Destreza para : IMITACIÓN (3) Efecto de : TALENTO (2) Fase del proceso artístico : INVENCIÓN (6) EJECUCIÓN MARCO DE TEORIZACIÓN : MIMESIS (3), Pintura ilusionística, Enjuiciamiento crítico Potencia asociada : INGENIO (3) TIPO DE TEORÍA : Teoría de la nobleza pictórica: paragón (2) Teoría de la nobleza pictórica: liberalismo pictórico Teoría de la creación y producción artística Teoría de los artífices
ATRIBUTOS Y PROPIEDADES	CODIGO : [GF-23.1.2.1/b] CONNOTACION : positiva. Criterio de calificación. PROPIEDADES : innato.

MENU SALIR

SECCIÓN 5. CORPUS LÉXICO

MENU SALIR

acabado -da *adj* **modo** ~ v. modo (2). || **pintura** ~ **(1a)** v. pintura.

Academia *n f* **(1)** Institución didáctico-pedagógica destinada a la formación de los artistas de acuerdo con un sistema educativo reglado y en función de un conjunto de principios teórico-doctrinales de carácter normativo y dogmático, destinados no sólo a la formación, sino también a la educación del gusto y del criterio. Según los contextos geográficos y cronológicos, la academia sumará a su función docente una actividad propiamente teórico-especulativa o filosófica, convirtiéndose en marco para el desarrollo de la teoría sobre el arte. || ~ **romana (2)** La *Academia del Disegno* de Roma.

(2) [Pac.] » escuela (2). || ~ **de Venecia [Pac.]** El marco pictórico veneciano en su globalidad, esto es, el grupo de artistas, el sistema metodológico, la ideología estética, la poética particular y la concepción del hecho pictórico que definen este contexto artístico-cultural durante el periodo que consideramos. Tanto Carducho como Pacheco aplican los mismos criterios vasarianos en el enjuiciamiento de esta escuela, a la que identifican con la pintura colorista, sensorialista y de pinceladas sueltas, ligeras, deshechas y texturiales. [V. pintura a borrón (2)]. Sin duda, la academia veneciana es la escuela del colorido por excelencia -Carducho la denomina *escuela del colorido* (*Diálogos*..., p. 83)-, por lo que, en consecuencia, se le concede y se le reconoce esta superioridad en el tratamiento y uso del color -unida, en el caso de Pacheco, a su habilidad y destreza para la pintura de género o costumbrista [v. modo del Basán]-, pero se le reprueba, en cambio, su incapacidad para los grandes aspectos de la pintura, como la anatomía, la perspectiva, el dibujo; en definitiva, las consideradas principales y auténticas categorías artísticas. [SM-36.3/f] || ~ **romana (1) /Pac./** Expresión con la que en el *Arte de la Pintura* se alude al grupo de artistas italianos representativos de la Buena Manera por antonomasia, es decir, el sistema metodológico y estético dogmática y preceptivamente válido y verdadero [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], identificado por Pacheco con el modelo clásico italiano, es decir, el tipo de pintura desarrollada por los artistas pertenecientes fundamentalmente al círculo florentino-romano -aunque no de modo exclusivo- durante la cuasimítica *terza età* (siglo XVI). [SM-36.3/c] || **manera de la** ~ **Romana [Pac.]** v. manera (3).

(3) Espacio o lugar donde se aprende y estudia la pintura, según un sistema didáctico reglado y en función de unos principios teórico-doctrinales de carácter normativo y dogmático.

adumbración *n f* v. etapa de la adumbración (Atenágoras) [s.t.]

afición *n f* **(Pac.)** En general, rasgo psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana y que define la tendencia innata en virtud de la cual los hombres se conducen de manera natural y habitual hacia alguien (o algo), por lo que muestran afinidad y gusto. En el ámbito de las artes en general y de la pintura en particular, se define como aquella tendencia o afinidad natural que muestra el artífice hacia ciertas cosas, formando parte, por tanto, de la singularidad y originalidad de su personalidad específica [v. ingenio (4)], y cuya aceptación legítima como tal establece una dialéctica desde el punto de vista teórico entre la subjetividad e individualidad inherente al sujeto creador y la necesidad de adecuarse a la preceptiva y a los criterios estéticos que definen la manera buena y verdadera. [V. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. [GF-23.2/l].

alegre *adj* **modo** ~ **/Pac./** v. modo (2).

antigüedad *n f* **(1a)** Periodo temporal amplio que comprende todo el devenir histórico que

antecede a la *rinascita* o Renacimiento de las artes, acaecida, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, en el Trecento italiano, y con la que se inicia ideológica y teóricamente la modernidad artística. En consecuencia, este periodo incluye tanto la Antigüedad grecolatina propiamente dicha [v. antigüedad (1b)] como el periodo intermedio de la Edad Media. [V. tiempo medio]. [HH-16.2.2.1/a] || **(1b)** Concepto historiográfico que constituye el primero de los tres periodos histórico-artísticos en los que se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Fundamentalmente, se corresponde con la época y la cultura grecorromana, extendiéndose hasta la decadencia del Imperio Romano y el inicio del Imperio Bizantino. Cualitativamente, se codifica como un periodo de esplendor y perfección artística, auténtico mito cultural que funcionará como modelo y fundamento de la *rinascita* o Renacimiento de las artes, con el que se inicia teórica e ideológicamente la modernidad artística. [V. nuestros tiempos]. [HH-16.2.2.1/b].

(2) Uno de los criterios que, desde el punto de vista teórico, se aducen a favor de la nobleza y primacía pictórico-artística. Se trata, por tanto, de la reutilización del tópico argumento, presente en la teoría italiana precedente, que hace de la prioridad genealógica un factor de superioridad.

(3) Las antigüedades, esto es, los productos artísticos de la antigüedad; por lo general, los correspondientes a la antigüedad (1b).

aquel tiempo v. tiempo (1).

aquella edad v. edad (1).

arte *n m* **(1)** Hábito, conducta o uso racional y metódico, generalmente en función de determinadas reglas. Se trata, por tanto, de la idea tomada de la antigüedad (*ars y tecné*) que vincula e identifica el arte con la razón. Esta noción, formulada en los discursos de manera teórica y en abstracto, es la que se reutiliza para definir las artes o disciplinas artísticas, especialmente cuando se quiere justificar su adscripción a las liberales, aunque en la antigüedad todas las artes, liberales o serviles, estuviesen definidas por la misma cualidad de lo racional, reglado y metódico. Al ser, por tanto, una noción más extensiva, la voz arte empleada en este sentido engloba todas las disciplinas y facultades, tanto las artes propiamente dichas [v. arte (7)], como las ciencias, también denominadas artes e incluidas en las liberales.

(2) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de atractivo visual, gracia expresiva, hermosura formal y, en general, cualidades estéticas consideradas excelentes, aunque sin especificar ninguna en concreto. Comporta, pues, una apreciación global y general de la imagen en su condición de objeto estético, de connotaciones positivas y laudatorias, que a su vez revierte en la cualificación del artífice, aludiendo indirectamente a sus destrezas y facultades. [V. arte (6)].

(3) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas realizadas con método, usando de la razón y los preceptos. Se relaciona, por tanto, con la noción de arte (1) y con la capacidad de los artífices denominada también arte (5).

(4) » artificio (1).

(5) Facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento teórico que posee el artífice de las reglas y preceptos de su arte, y en la capacidad que le permite aplicarlas de manera adecuada para conseguir con certeza, infalibidad y eficacia la corrección objetiva y cuantificable de su obra artística. [GF-23.1.2.2.2/b].

(6) Capacidad, generalmente natural e innata, que define la sensibilidad especial que poseen algunos artífices para conferir a sus obras una cierta gracia, atractivo visual, donaire expresivo y otras cualidades estéticas no definibles ni cuantificables de manera objetiva, pero que forman parte de la delectación sensorial que emerge de la contemplación de las imágenes pictóricas. No obstante, este tipo de destreza también es susceptible de adquisición y desarrollo. [GF-23.1.2.3/c]

(7) [las artes] Disciplina o facultad que comporta algún tipo de actividad empírico-física y que, en consecuencia, requiere de

habilidad y de conocimientos técnico-prácticos para su realización. Se define, por tanto, por oposición a las ciencias, que constituyen un conocimiento y una actividad puramente mental y especulativa. [HD-18.2/c.c].

(8) Obra en la que se recoge el conjunto de reglas y preceptos que conforman el corpus teórico-doctrinal y técnico de las disciplinas artísticas. En ocasiones, esta obra comporta un evidente e intencional carácter didáctico y pedagógico.

(9) [tener] ~ artificio (6).

(10) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (5).

(11) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de arte (6).

artificio *n m* **(1)** En general, es la capacidad que poseen algunos individuos para realizar con habilidad, maña e ingeniosidad alguna cosa. Aplicado al ámbito de la pintura, es la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para construir las imágenes pictóricas haciendo uso de su pericia, perspicacia de ingenio [v. ingenio (2)] y de su habilidad o destreza manual [v. destreza (1b)]. Se refiere, en general, a la capacidad para resolver estructuras compositivas y planteamientos representativos complejos; y, especialmente, a la habilidad para conseguir en el plano bidimensional efectos que son propios del mundo natural y real, y que por tanto pertenecen a la ilusión pictórica y al engaño visual que proporciona la imagen representativa. [GF-23.1.2.1/b].

(2a) Categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas que se aplica aquéllas dotadas de artificio (1), esto es, de habilidad e ingeniosidad en su disposición y construcción, reflejando, por tanto, la habilidad del artífice. || **(2b)** Categoría estética y concepto crítico que se aplica a aquellas imágenes pictóricas en las que predomina la elaboración artística sobre la naturalidad.

(3) Recurso o técnica artística empleada para la construcción de la imagen pictórica, como la perspectiva y el escorzo. Sobre todo, alude a aquéllas con las que se lleva a cabo la imitación semejante e ilusionística del natural.

(4) Producto y resultado de lo que se hace con artificio (3); así, la figuración de un escorzo constituye uno de los artificios que puede poseer la imagen pictórica, junto con otros componentes estético-formales y compositivos.

(5) (Car.) Según el discurso teórico de Carducho, como una de las propiedades constitutivas del arte de la Pintura, en la medida en que ésta consiste en la imitación *artificiosa* de la naturaleza.

(6) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de artificio (1).

Bassano *n p* V. modo del Basán.

bello -lla *adj* **~ manera (3) /Pac./** V. manera (3). || **~ y vaga manera** V. manera (3).

bizarro, ra *adj* **modo de ~ y osado /Car./** V. modo (2).

borrón *n m* **~ es de Ticiano »** Expresión coloquial con la que se alude, según el *Arte de la Pintura* de F. Pacheco, al tipo de pintura ejecutada utilizando golpes de pincel sueltos, ligeros y rápidos, quedando, pues, la imagen pictórica conformada a partir de borrones o manchas. En opinión de Pacheco, la referencia directa a Ticiano, en una clara pretensión legitimadora, constituye un uso tendencioso que enmascara la realidad de una forma de actuación pictórica desvirtuada: rápida, descuidada y ajena al trabajo especulativo y reflexivo. V. pintura a borrón (1) (macroconcepto). || **modo a ~** V. modo (2). || **modo particular de ~ es** V. modo (2). || **pintura a ~ (1) (macroconcepto)** V. pintura. || **pintura a ~ (1a) (Car.)** V. pintura. || **pintura a ~ (1a) (Pac.)** V. pintura. || **pintura a ~ (1b)** V. pintura. || **pintura a ~ (2)** V. pintura. || **pintura de ~ es (1)** V. pintura. || **pintura de ~ (2)** V. pintura.

bueno -na *adj* **~ manera (1) (Pac.)** V. manera. || **~ manera (2)** V. manera. || **~ manera (3) /Pac./** V. manera (3). || **~ manera (4)** V. manera (3). || **~ Manera (5) (macroconcepto)** V. manera (3). || **~ Manera (5) /Car./** V. manera

(3). || ~ **Manera (5) /Ces./** V. manera (3). || ~ **Manera (5) /Pac./** V. manera (3). || ~ **manera (6)** V. manera (3). || ~ **manera (7)** V. manera. || ~ **manera de colorido (1) /Pac./** V. manera (3). || ~ **pintura (1) [Car.]** V. pintura. || ~ **Pintura (2) [Car.]** V. pintura.

buscado -da *adj* **modo** ~ v. modo (2).

camino *n m* **/met./ (1) /Pac./** Voz metafórica utilizada por F. Pacheco para aludir a la manera (3). || **buen ~ de los italianos /Pac./** » buena manera (3) /Pac./

(2) Voz metafórica con la que se alude a la manera (5a), esto es, la manera en cuanto método, técnica o procedimiento concreto de actuación.

castidad *n f* En general, virtud de naturaleza moral que posee todo aquél que se abstiene de los placeres de la carne. Aplicado al ámbito de la pintura, una de las virtudes [v. virtud (1b)] que configuran el modelo de conducta ético-moral y religiosa que se le requiere al pintor para el ejercicio conveniente y eficaz de su arte, para adecuarse a los principios vigentes de integridad artística relacionados con el contexto ideológico contrarreformista, y para conformarse con una imagen pública y socialmente respetada. [GF-23.1.2.5/f.c].

caudal *n m* **(1) /met./ /Pac./** Concepto teórico; una de las partes -junto con la noticia (1) y el decoro- en las que se subdivide la invención en el sistema de la pintura que formula F. Pacheco.

(2a) /met./ Facultad de carácter intelectivo-espiritual consistente en el conocimiento artístico adquirido por el artífice a partir de la visualización e imitación de experiencias artísticas previas, las cuales, una vez asimiladas e interiorizadas, se configuran en una suerte de fuente de inspiración interna que le capacita para crear sus propias obras sin necesidad de recurrir a modelos o ejemplos externos. [GF-23.1.2.2.2/d] || **(2b) /met./ /Pac./** Facultad artística de carácter intelectivo consistente en el conocimiento que posee el artífice sobre los distintos temas poético-literarios, históricos o mitológicos que son susceptibles de ser utilizados como materia argumental de sus obras. Se trata, en consecuencia, de una de las capacidades necesarias para la invención, propugnada bajo el marco ideológico de la doctrina del *Ut Pictura Poesis*. [GF-23.1.2.2.1/f.c].

(3) Una de las categorías calificativo-críticas que constituyen el sistema valorativo de las imágenes artísticas durante el periodo considerado; en concreto, se aplica a aquéllas que revelan en su propia conformación figurativa y formal el caudal de su autor.

(4) /met./ Término metafórico utilizado en el discurso del *Arte de la Pintura* para aludir al concepto de debuxo en cuanto principio causativo, esencia y origen de las artes disegnativas, que, como tales, proceden y se "alimentan" de él. V. [debuxo (2) (macroconcepto)].

(5) [tener] Propiedad de los artífices que se atribuye a los que poseen caudal (2a).

cerca *adv* **pintura para de ~ (1) [Pac.]** v. pintura. || **pintura para de ~ (2) /Car./** v. pintura.

Caravaggio *n p* **manera de** ~ v. manera (3).

Carlos V *n p* **tiempo del Emperador** ~ v. tiempo (1).

Cimabue *n p* v. tiempo de Cimabue [s.t.] || v. tiempo pre-Cimabue (Ces.) [s.t.]

colorido *n m* **buena manera de ~ (1) /Pac./** v. manera (3). || **escuela del ~ (1a) /Car./** v. escuela (2). || **escuela del ~ (1b) /Car./** v. escuela (2). || **manera en el** ~ v. manera (3).

Constantino *n p* **tiempo del Emperador** ~ v. tiempo (1).

Corregio *n p* **manera de** ~ v. manera (3).

debujo [ort.] *n m* » debuxo.

debuxo *n m* **(1)** Una de las partes que conforman el sistema de la pintura de F. Pacheco, junto con la invención (1) y el decoro (1). A su vez, se constituye de buena manera (1), perspectiva (2), anatomía (2) y proporción (2).

(2) (macroconcepto) Formulación teórica y abstracta del concepto de dibujo, en la que, reutilizando el sistema de pensamiento aristotélico-tomista, éste se define como forma

substancial, y, por tanto, como principio y causa de las artes. En el sistema que formula Pacheco, al quedar vinculado de manera consustancial a la Pintura, formando parte constitutiva de ésta, es la disciplina pictórica la que, en consecuencia, acaba definiéndose como principio y causa de todas las artes del dibujo. En el discurso de Carducho, en cambio, al adscribirse este autor más estrictamente a los criterios de Vasari y Varchi, el dibujo mantiene su independencia en cuanto principio causativo "artístico". De este modo, lo que en el discurso de Pacheco sirve para definir la superioridad y primacía de la pintura, en el de Carducho funciona como criterio igualitario entre las diversas *artes disegnativas*. || **(Car.)** v. ~ **(2) (macroconcepto)**. || **(Pac.)** v. ~ **(2) (macroconcepto)**.

(3) (ant.) El dibujo entendido como una especialidad artística en sí misma**.** La supuesta adscripción del dibujo a las artes liberales en la antigüedad clásica, según aparece en el discurso de F. Pacheco (*Arte...,* p. 77), constituye uno de los criterios que se utilizan para argumentar el liberalismo de *las artes disegnativas* en general, y de la pintura en particular. [HD-19.1.2.1/c].

(4) (Pac.) Facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para ejecutar el dibujo adecuadamente. Implica destreza manual [v. destreza (1b)], adquirida mediante la práctica, y el conocimiento de los preceptos relacionados con la proporción, la anatomía, etc., es decir, con las materias asociadas al dibujo en cuanto que parte del sistema de la pintura codificado por F. Pacheco [v. debuxo (2) (Pac.)]. [GF-23.1.2.1/g].

(5) Uno de los recursos o artificios artísticos con los que cuenta el artífice para llevar a cabo la representación pictórica.

(6) Una de las fases del proceso de creación y elaboración artística. Generalmente, posterior a la fase de ideación-invención [invención (7)], aunque también puede desarrollarse simultáneamente, y anterior siempre a la fase correspondiente a la aplicación del color [colorido (4)].

(7) El dibujo en cuanto instrumento formativo y metodológico, cuya ejercitación no sólo adiestra la mano del artífice, sino que educa y modela conjuntamente su juicio crítico [juicio (1b)] y sus criterios estéticos.

(8) Resultado o producto de la actividad artística.

(9) Uno de los componentes plástico-formales que constituyen la imagen pictórica; en el sistema teórico-crítico de los discursos analizados, se categoriza jerárquica y cualitativamente como superior respecto del colorido, aunque en el tratado de Pacheco las posiciones se encuentran ya más relativizadas, con amplias concesiones al elemento cromático.

(10) Una de las categorías estético-formales y críticas de las imágenes pictóricas, mediante la que se caracteriza la belleza de su forma.

(11) [tener] Atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de debuxo (10).

(12) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de debuxo (4).

buena manera del ~/Pac./ v. manera (3). || **luz del ~ (1) /met./ [Pac.]** v. luz. || **luz del ~ /met./ (2) [Pac.]** v. luz. || **manera en el ~** v. manera (3).

destreza *n f* **(1a)** En general, la habilidad o capacidad que poseen los individuos para la realización de alguna cosa. Aplicado a la pintura, alude de manera genérica a la facultad o capacidad que se le reconoce al artífice para llevar a cabo las imágenes pictóricas, pudiendo constituir tanto habilidades de tipo intelectual como manual. [GF-23.1.1/d] || **(1b)** Destreza de naturaleza física consistente en la habilidad manual que poseen los artífices para llevar a cabo la ejecución de sus obras pictóricas. [GF-23.1.2.4/f] || **inconsiderada ~ [Pac.]** » facilidad (2c).

(2) Categoría calificativo-crítica de las imágenes pictóricas propia de aquéllas que reflejan en su conformación y ejecución la destreza del artífice, mental o manual.

(3a) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de destreza (1a). || **(3b)** [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de destreza (1b).

delicado -da *adj* **manera ~ /Pac./** v. manera (3).

desagradable *adj* **modo duro y ~ /Car./** v. modo (2).

dibujo [ort.] *n m* » debuxo.

diligencia *n f* **(1) /Pac./** Facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la competencia e idoneidad que posee el artífice para ejercer convenientemente su disciplina y profesión. Implica, por tanto, un conocimiento amplio de los preceptos -tanto teóricos como técnicos [v. arte (5)]-; destreza manual conseguida mediante la práctica [v. destreza (1b)]; capacidad -innata y adquirida- para llevar a cabo la invención y la disposición de la historia; y aptitud para imprimir a sus obras una cierta cualidad estético-expresiva asociadas a las categorías de la gracia y la buena manera [v. buena manera (2) y buena manera (3) /Pac./]. [GF-23.1.2.1/j].

(2) Categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas referida al cuidado, trabajo, esmero y detalle con el que se procede a su ejecución y realización en general. En este sentido, suele coocurrir con *cuidado*, formando una unidad terminológica sintagmática que designa con frecuencia una única cualidad estética y crítica.

(3) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen diligencia (1).

discreción *n f* **[Pac.]** » prudencia.

doctrina ***n f*** **(1)** Sinónimo de teórica (1), corpus de principios y preceptos de la facultad artística en cuanto disciplina teórico-científica.

(2) » arte (5).

(3) [tener] » arte (10).

Durero *n p* v. manera de Alberto y Lucas en manera (3).

duro -ra *adj* **modo ~ y desagradable /Car./** v. modo (2).

edad *n f* **(1a)** » tiempo (1). || **(1b) /Car./** Término utilizado por Carducho para designar un concepto temporal artístico de carácter general, formulado teóricamente en su discurso a partir del concepto vasariano de *età*, y que constituye cada uno de los periodos en los que se considera dividido el devenir histórico de las artes. [HH-16.2.1/c] || **aquella ~ (1a)** » antigüedad (1b). || **aquella ~ (1b)** » aquel tiempo (1b). || **~es de la pintura /Car./** Expresión terminológica con la que se designa un concepto historiográfico de carácter general, formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que integra el conjunto de los grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en su desarrollo y evolución cronológico-temporal. [HH-16.2.1/c.c] || **~es de la pintura (Ces.) [s.t.]** Las edades de la pintura según la concepción historiográfica de P. de Céspedes; v. el registro edades de la pintura /Car./ [HH-16.2.1/c.c] || **~es de la pintura (Pac.) [s.t.]** Las edades de la pintura según la concepción historiográfica de F. Pacheco; v. el registro edades de la pintura /Car./ [HH-16.2.1/c.c] || **~es de la pintura antigua /Car./** Expresión terminológica con la que se designa el concepto historiográfico, formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que integra los tres grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en la Antigüedad (1b), es decir, desde sus inicios mítico-religiosos hasta el denominado tiempo del Emperador Constantino, en el que se inicia, de acuerdo con la concepción historiográfica vasariana, su decadencia y ruina. [HH-16.2.1/c.c.c]. || **~es de la pintura moderna /Car./** Expresión terminológica con la que se designa el concepto historiográfico, formulado teóricamente en el discurso de Carducho según el esquema vasariano, que integra los tres grandes periodos en los que se considera dividida la historia de la pintura en la Edad Moderna, esto es, desde el siglo XIII, concebido como el momento de la *rinascita* o renacimiento de las artes, hasta el siglo XVI, definido y codificado como su cumbre y perfección. [HH-16.2.1/c.c.f] || **~ Media [act.]** » tiempo medio. || **~ Moderna [act.]** » nuestra edad. || **fortunada ~ del gran Augusto /Ces./ [ret.]** Expresión retórico-literaria de connotaciones laudatorias utilizada por P. de Céspedes para aludir al tiempo del Emperador Carlos V (v.), en la que se pone de

manifiesto el carácter cuasimítico que este periodo asume en la época que estudiamos. || **nuestra ~** Expresión con la que se designa el tercero de los tres grandes periodos histórico-artísticos en los que, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Se define como el periodo en el que se retoman o redescubren las formas artísticas de la Antigüedad (1b), perdidas durante el llamado tiempo medio (Edad Media), iniciándose entonces un proceso de evolución ascendente y progresiva que culminará en el siglo XVI [tercera edad de la pintura moderna], categorizado éste como la cumbre máxima del esplendor y la perfección en el arte. Comprendería desde el inicio del Renacimiento, en el Trecento italiano, hasta la contemporaneidad de los discursos teóricos analizados. [HH-16.2.2.2/c] || **primera ~ de la pintura antigua /Car./** Concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho que constituye el primer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como el periodo en el que se inicia la actividad pictórica a partir de la captación y delineación en una superficie de las sombras, señales, etc. proyectadas por los objetos, siguiendo desde entonces un desarrollo progresivo que llevará hasta la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal**.** [HH-16.2.2.1/f] || **primera ~ (de la pintura moderna) /Car./** Expresión con la que se designa el concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho según el modelo vasariano, y que constituye el primer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Edad Moderna [v. nuestra edad]. Cronológicamente, comprende el siglo XIV y tiene su figura más representativa en Giotto. Se concibe y codifica como el periodo en el que se produce la *rinacista* o Renacimiento de las artes, esto es, el redescubrimiento de los modos artísticos de la Antigüedad clásica [v. Antigüedad (1b)] olvidados durante la Edad Media [v. tiempo medio]; en particular, la imitación de la naturaleza. Asimismo, se define como el inicio de un proceso de desarrollo progresivo que llegará a su culminación en la tercera edad de la pintura moderna. Cualitativamente, se valora y enjuicia siguiendo el criterio relativista de Vasari: época válida en su contexto histórico, relevante por lo que supone para el desarrollo posterior, aunque artísticamente inferior en relación con los periodos y logros subsiguientes. [HH-16.2.2.2/i] || **segunda ~ de la pintura antigua /Car./** Concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que constituye el segundo periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como aquél en el que, una vez inventada la pintura monócroma (*monocromato*), se desarrollan el color, las sombras, las formas, y adquieren consistencia los trazos y los contornos, es decir, los factores que permiten la identificación y diferenciación de los motivos figurativos. Su cumbre, según Carducho –que sigue a Vasari-, es Cleoneo, inventor del escorzo. [HH-16.2.2.1/n] || **segunda ~ (de la pintura moderna) /Car./** Expresión con la que se designa el concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho según el modelo vasariano, y que constituye el segundo periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Edad Moderna [v. nuestra edad]. Comprende concretamente el siglo XV, y tiene su figura más representativa en Masaccio (1401-1428). Se concibe y codifica como el periodo en el que se lleva a cabo la experimentación de carácter científico-matemático dentro del contexto de la imitación pictórica del natural, y como la época en la que se produce la consolidación de la manera artística iniciada por Giotto [v. tiempo de Giotto]. Cualitativamente, se mantiene la relatividad crítica heredada del sistema de enjuiciamiento de Vasari, esto es, se reconocen sus logros artísticos y las mejoras aportadas

respecto de la etapa anterior (mejor inventiva, dibujo y acabado), pero se considera artísticamente inferior respecto de la tercera edad de la pintura moderna, cumbre de todo el proceso. [HH-16.2.2.2/n] || **tercera ~ edad de la pintura antigua /Car./** Concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho, que constituye el tercer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la Antigüedad (1b), esto es, la Antigüedad grecolatina propiamente dicha. Se describe, de acuerdo con los datos aportados por Plinio (*Historia Natural*), como aquél en el que el arte de la pintura llega a su completa conformación en cuanto tal y a su plena perfección formal, estética y representativa, desarrollo que se asocia sobre todo a la figura de Apeles. [HH-16.2.2/q] || **tercera ~ (de la pintura moderna) /Car./** Expresión con la que se designa el concepto historiográfico formulado teóricamente en el discurso de Carducho siguiendo el modelo vasariano, y que constituye el tercer periodo histórico-artístico de los tres en los que se considera dividida la denominada nuestra edad (Edad Moderna). Comprende, fundamentalmente, el siglo XVI, desde Leonardo hasta la época de Vasari, y se concibe como el de máximo esplendor y perfección artística; fase final, pues, de ese proceso evolutivo iniciado en la primera edad de la pintura moderna. Su figura culminante está representada por Miguel Ángel –aunque este aspecto no deja de ser, en ciertos discursos, objeto de controversia- y la manera a la que se asocia es la llamada buena y verdadera manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], esto es, el modo codificado como válido y al que todo artífice debe aspirar. [HH-16.2.2.2/q] ||

(2) Uno de los conceptos de procedencia retórica aplicado a las imágenes representativas, junto con los de tiempo, modo y lugar.

elección *n f* **(1a)** Facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada el proceso de selección del natural que requiere el ejercicio de creación pictórica bajo el marco ideológico de la *mímesis* selectiva y correctora. [GF-23.1.2.2.2/j] || **(1b)** Facultad artística de carácter intelectivo consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo de manera adecuada y conveniente los procesos selectivos que requieren la creación artística y la construcción de la imagen pictórica. Dicho de otro modo, la capacidad que se le reconoce al artífice para dilucidar, especulando, qué ordenación, configuración formal y cualidad estético-expresiva conferir al material argumental, narrativo y figurativo seleccionado, teniendo en cuenta la naturaleza del tema, la función retórico-persuasiva asignada y la adecuación a los preceptos sistematizados como buenos y verdaderos, logrando alcanzar una imagen que en su conjunto responda a los criterios del orden estético imperante. [GF-23.1.2.2.2/l].

(2a) Acción de elegir; actividad de carácter intelectivo y especulativo que tiene que llevar a cabo el artífice durante el proceso de creación artística, consistente en la selección de aquellas partes de la naturaleza consideradas mejores y más bellas. Se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1a). || **(2b)** Acción de elegir; actividad de carácter intelectivo y especulativo que debe llevar a cabo el artífice durante el proceso de construcción pictórica, consistente en la selección de aquella configuración estético-formal y disposición figurativa mejor y más adecuada, teniendo siempre en cuenta los principios de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) macroconcepto]. Se relaciona, por tanto, con la capacidad de elección (1b).

(3) Una de las partes que componen el objeto pictórico; en concreto, la relativa a la ordenación que adopta el material argumental y figurativo en la imagen representativa. Funciona como sinónimo de disposición (1) y se vincula a la invención (1), una de las partes del sistema de la pintura de F. Pacheco, junto con el debuxo (1) y el colorido (2).

(4) El resultado de la acción de elegir en su sentido (2b). Este resultado se visualiza y materializa en la imagen pictórica, constituyéndose así en una de las propiedades de dichas imágenes y en una de las categorías

de calificación crítica que, acompañada del adjetivo *buena*, las enjuician positivamente.

(5a) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1a). || **(5b)** [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen elección (1b).

El Greco *n p* v. manera de Dominico Greco en manera (3).

era *n f* **(1a) »** tiempo (1). [HH-16.1/c] || **(1b) /Car./** Término utilizado en el discurso de Carducho con el que parece aludirse a un concepto temporal más restrictivo en extensión que el de edad (1b), y que podría corresponderse con una idea cercana a nuestra actual de generación, esto es, el periodo temporal concreto en el que un grupo de personas contemporáneas muestran -en nuestro caso, desde el punto de vista artístico- una actitud similar y participan de un esquema ideológico análogo. [HH-16.2.1/f]. || **~ felice del Emperador Carlos V [ret.] /Ces./** Expresión retórico-literaria de connotaciones laudatorias utilizada por P. de Céspedes para aludir al tiempo del Emperador Carlos V. Véase también fortunada edad del gran Augusto /Ces./ [ret.]

erudición *n f* **(1)** En general, facultad intelectiva consistente en el conocimiento extenso y detallado que ciertos individuos poseen sobre determinadas materias y cuestiones. Aplicado a la pintura, se refiere al conocimiento de carácter intelectual, amplio y profuso, que los artífices poseen tanto de su propio arte como de aquellas materias colaterales que pueden tener una aplicación concreta en su actividad artística. Este conocimiento contribuye a fundamentar con autoridad -de modo *científico* (v. Terreros (1787), vol. II, p. 71)- lo que se dice, expone o ejecuta, además de manifestar la capacidad intelectual, la cultura y la sabiduría del pintor erudito. [GF-23.1.2.2.1/e].

(2) Categoría calificativo-crítica que se aplica a aquellas imágenes pictóricas que en su propia conformación -especialmente en lo concerniente a la invención y desarrollo de la historia- revelan la erudición de su autor, esto es, la amplitud y profundidad de su conocimiento intelectual y cultural.

(3) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen erudición (1).

escuela *n f* **(1) »** academia (1).

(2) Concepto que comprende el conjunto de artistas, generalmente vinculados a un ámbito geoespacial, territorial o nacional concreto, que se caracterizan en su conjunto por desarrollar una determinada poética estético-formal y estilística, participando, asimismo, de una concepción artística semejante en torno al hecho pictórico. [SM-36.1/c] || **~ veneciana [Car.] »** Academia de Venecia [Pac.] || **~ del colorido (1a) [Car.] »** Academia de Venecia [Pac.] || **~ del colorido (1b) /Car./** Expresión amplia y un tanto vaga con la que Carducho alude a cierto sector o corriente pictórica caracterizada por su compromiso con el color en cuanto componente plástico predominante, apostando, pues, por sus valores sensoriales y por la cualidad expresiva en sí de la materia cromática, aplicada de manera suelta, vigorosa y rápida. El juicio de Carducho es negativo, en cuanto que la prioridad del color supone una marginalidad del dibujo -la categoría artística principal en el sistema teórico-crítico de los *Diálogos*...- y, en consecuencia, del componente de intelectualidad y especulación que éste implica, factor esencial por el que se define la pintura científica o pintura perfecta [v. pintura practica operativa y científica (Car.)], que es la que se propugna en el discurso de Carducho. Este autor llega a identificarla con la pintura práctica, el tipo de ejercicio pictórico más desprestigiado de los que se sistematizan en los *Diálogos*. Presumiblemente, debe de tratarse de una noción estrechamente vinculada a la Academia veneciana [v. Academia de Venecia], la escuela del colorido por antonomasia, y que se define, entre otros, por estos rasgos. Pero tampoco parece constreñirse a ésta ni identificarse con ella. En cualquier caso, la alusión es imprecisa, y no se puede determinar con exactitud su referencia concreta. Con toda probabilidad, Carducho esté utilizando el término conscientemente de un

modo amplio y genérico, ya que a él lo que le interesa dejar claro en este contexto no es tanto la definición de la corriente en sí, sino su inoperatividad como tal para conseguir la perfección en la pintura. [SM-36.3/j] || **~de la especulación científica (Car.) [s.t.]** Alusión amplia y un tanto vaga con la que Carducho parece referirse a cierta corriente o sector del ámbito pictórico caracterizado por el desarrollo de un tipo de pintura dibujística e intelectual, exacta y rigurosa en la aplicación de los preceptos, meticulosa y concienzuda en el trabajo especulativo y racional, y de naturaleza más mental que sensorial. Mentalismo e intelectualismo que se canalizan a través del dibujo en cuanto elemento plástico y categoría artística prioritaria, materializándose éste, a su vez, en el perfilamiento de los contornos como valor estético principal. Con todo, el juicio de Carducho es negativo, puesto que el compromiso absoluto con lo mental e intelectual implica una marginación de la práctica manual y del uso y tratamiento del color -que Carducho asocia a dicha práctica-, produciendo una pintura de ejecución desabrida, cruda y torpe. [SM-36.3/l]. Véase también modo duro y desagradable /Car./

espíritu *n m* **~ de pintores [Pac.] »** natural de pintores /Pac./

etapa *n f* **~ de la adumbración (Atenágoras) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la primera etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación y desarrollo del arte pictórico en cuanto tal. Se define como aquélla en la que, a partir del ejercicio de cubrir con manchas las sombras que proyectan los cuerpos reales sobre una superficie plana, se da inicio al arte de la pintura. [HH-16.2.2.1/i] || **~ de la pintura linear (Plinio) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la segunda etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte pictórico en cuanto tal. Se define como aquélla en la que se introduce la práctica de delimitar mediante perfiles las sombras que proyectan los cuerpos reales sobre una superficie bidimensional. [HH-16.2.2.1/j] || **~ de la pintura monochromaton (Plinio) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la cuarta etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el ejercicio pictórico continúa su desarrollo, introduciendo el color plano y monócromo. [HH-16.2.2.1/l] || **~ de la quinta pintura (Plinio) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la quinta y última etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el arte pictórico llega al final de su desarrollo y formación al introducirse como parte integrante del mismo las variaciones cromáticas y lumínicas. [HH-16.2.2.1/m] || **~ de la tercera pintura (Plinio) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la tercera etapa del proceso que, según la *Historia Natural* de Plinio, da lugar a la plena conformación del arte de la pintura en cuanto tal. Se define como aquélla en la que el ejercicio pictórico continúa su desarrollo, introduciéndose la práctica de completar con líneas el interior de las formas ya perfiladas. [HH-16.2.2.1/k] || **~ mítico-religiosa [s.t.]** Concepto teórico de connotaciones mítico-legendarias y uso historiográfico que constituye la etapa del origen, descubrimiento e invención de la pintura, atribuyendo dicho origen e invención a fuerzas de carácter mágico, religioso o divino. [HH-16.2.2.1/b].

facilidad *n f* **(1a) »** destreza (1a). || **(1b) /Pac./** Facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para abordar cualquier planteamiento artístico de una manera lúcida, rápida y eficaz. Implica, además de una cierta dosis de talento natural [v. talento (1)], perspicacia y agudeza de ingenio [v. ingenio (2)], destreza manual [v. destreza (1b)] y rapidez, tanto de ideación como de ejecución [v. presteza (1b)]. [GF-23.1.2.1/m] || **(1c) [Pac.] »** destreza (1b).

(2a) Facultad pictórico-artística por la que se le reconoce al artífice la capacidad de conferir a sus obras una cierta cualidad estética,

una gracia natural sin afectación, ligada fundamentalmente al atractivo visual del colorido, a sus valores expresivos y a la ligereza y desenvoltura de la ejecución. Haciendo uso de dicha capacidad, el artífice logra ocultar los signos excesivamente evidentes del esfuerzo y del trabajo que implica la elaboración de las imágenes pictóricas, liberándolas, así, de cualquier impresión de ejecución esforzada y escrupulosa, sequedad, rigidez o crudeza. [GF-23.1.2.3/f] || **(2b)** Destreza pictórica de carácter empírico-manual por la que se le reconoce al artífice la habilidad para llevar a efecto la ejecución del colorido con desembarazo, soltura y seguridad, de un modo presto y ágil, relacionándose, pues, con el sistema venecianista de pinceladas cortas y ligeras, mediante el que se potencia los valores cromático-sensoriales de la pintura, al mismo tiempo que se le confiere a la imagen pictórica cualidades estético-expresivas asociadas a la gracilidad, desenvoltura y naturalidad, que eliminan cualquier impresión de trabajo esforzado. Connota, asimismo, el virtuosismo y el dominio del artífice. [GF-23.1.2.4.2.1/i] || **(2c)** Destreza de carácter empírico-manual reivindicada como tal por algunos sectores del ámbito pictórico, que se asocia al modo de ejecución a partir de pinceladas sueltas, rápidas y ligeras característico de la pintura colorística veneciana, y por la que se le reconoce a quien la posee y practica presteza y agilidad en la ejecución, siendo, por tanto, indicativa de habilidad manual y virtuosismo. En opinión de otros, sin embargo -entre ellos, Carducho y Pacheco-, la práctica de dicha facilidad es sólo un artificio y un engaño visual, que esconde la falta de diligencia y estudio, la ausencia del fundamento del dibujo, el desconocimiento de la preceptiva considerada como buena y verdadera, y la búsqueda de un beneficio económico presto y sin esfuerzo. [GF-23.1.2.4.2/k].

(3a) Una de las categorías estético-formales y críticas de las imágenes pictóricas, vinculada a la facilidad (2a), propia de aquéllas dotadas de una cierta gracia expresiva, procedente, de su naturalidad no afectada, del atractivo visual y la expresividad del colorido, de la ligereza y desenvoltura de la pincelada y de la aparente despreocupación en su ejecución. || **(3b)** Categoría estético-formal y crítica, vinculada a la facilidad (2b), propia de aquellas imágenes pictóricas que muestran agilidad, ligereza y desenvoltura en la aplicación del colorido.

(4a) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1a). || **(4b)** [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1b). || **(4c)** [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (1c).

(5a) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2a). || **(5b)** [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de facilidad (2b).

fatigado -da *adj* **manera seca y ~ /Car./** v. manera (3).

flamenco -ca *adj* **manera ~ /Pac./** v. manera (3).

furor *n m* **~ natural /Car./ »** instinto.

~ **poético** Expresión de raigambre neoplatónica con la que se designa el concepto de procedencia e influencia platónica que explica de manera sobrenatural el fenómeno de la inspiración artística. Define, pues, el estado psico-espiritual y anímico a través del cual, el artista, arrebatado, fuera de sí y poseído por un poder que lo trasciende, concibe y crea su obra. [GF-23.2/m].

genio *m n* **(1) »** ingenio (1).
(2) [Car.] » ingenio (2).
(3) [Car.] » ingenio (4).

gentil *adj* **manera ~** v. manera (3).

Giotto *n p* **tiempo de ~** v. tiempo (1).

godo *n m* **tiempo de ~ y longobardos [Ces.]** v. tiempo (1).

griego -ga *adj* **manera ~ (Ces.)** v. manera (3).

hermoso -sa *adj* **buena y ~ manera (3) /Pac./** v. manera (3). || **~ manera (3) /Pac./** v. manera (3). || **~ manera (4a) [Pac.]** v. manera (3). || **~ manera (4b) /Pac./** v. manera (3).

humor *n m* En el ámbito de la ciencia médica y de la psicología, fluido que forma parte de la naturaleza humana y que determina, según sus características, los rasgos fisiológicos y anímicos del temperamento y del carácter [v. ingenio (4)]. En el dominio de las artes, es el humor melancólico el que será objeto de teorización y definición, debido a su vinculación directa con el talento creativo y la naturaleza artística [v. melancolía (1)]. [GF-23.2/n].

inclinación *n f* **(1)** » afición (Pac.)

(2) Cualidad de índole psico-espiritual que forma parte de la naturaleza humana de manera innata, y que se puede definir como una suerte de fuerza irreprimible que se le reconoce a ciertos artistas –especialmente a aquéllos caracterizados por su extraordinaria genialidad-, por la cual se sienten abocados irremediablemente al ejercicio de la actividad artística. [GF-23.2/o].

(3) » talento (1).

industria *n f* » destreza (1a).

ingenio I *n m* y *f* **(1)** El artífice o individuo en general dotado de ingenio (2).

II *m* **(2)** En general, facultad de carácter intelectivo-espiritual que constituye la capacidad creadora y de invención que poseen los individuos. Aplicado, pues, al ámbito pictórico-artístico, el ingenio se nos presenta como la facultad inventiva propiamente dicha, de naturaleza innata aunque susceptible de formación y desarrollo, que define la capacidad y aptitud creativa de los artistas. Asimismo, se entiende, conjuntamente, como una facultad de orden intelectual, propia del entendimiento, que cuenta entre sus valores fundamentales con la agudeza y la perspicacia naturales, y que, en consecuencia, otorga al artífice la capacidad de discurrir y de hallar soluciones adecuadas para los planteamientos artísticos más complejos. [GF-23.1.2.2.1/i].

(3) Potencia espiritual de naturaleza creativo-cognitiva. [GF-24.1.2.3.1.2/l]

(4) Condición psico-espiritual, natural e innata, constituida por un conjunto de rasgos singulares y originales, que son los que definen la personalidad propia y específica de cada artífice, esto es, su talante peculiar, el cual, proyectándose en sus obras, lo individualizan y distinguen como sujeto creador. [GF-23.2/q].

(5) Categoría calificativo-crítica que se aplica a aquéllas imágenes pictóricas que en su configuración -tanto en lo que respecta a la invención, a su conformación estético-formal, como a los aspectos materiales de la ejecución- revelan la ingeniosidad del artífice, es decir, su capacidad para resolver con perspicacia, originalidad y fuerza creativa cualquier planteamiento o problemática pictórica.

(6) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de ingenio (2).

instinto *n m* En general, impulso natural de índole psico-espiritual, no adquirido ni controlable, que se activa en el individuo de manera indeliberada ante alguna situación, estímulo o contexto determinado. En consecuencia, uno de los rasgos de la naturaleza humana no dependiente ni de la lógica ni de la razón, sino arraigado, más bien, en su visceralidad. En el ámbito de la creación artística, reacciones o impulsos naturales y no premeditados, ajenos, pues, a la disquisición del entendimiento o del juicio, que empujan al artista a proceder en su actividad creativa de una determinada manera, no explicable por criterios racionales. Desde el punto de vista de la teoría sobre las artes, plantea la controversia entre la creación instintiva e intuitiva, vinculada al predominio del temperamento y del ingenio innato, y la creación regulada mediante la especulación racional y las reglas, que someten y coartan la tendencia instintiva natural. [GF-23.2/s].

invención *n f* **(1)** Una de las partes que conforman el sistema de la pintura formulado teóricamente por F. Pacheco, junto con el debuxo (2) y el colorido (1). Se compone a su vez de noticia (1), caudal (1) y decoro (1).

(2) Facultad artística de carácter intelectivo-espiritual consistente en la capacidad que se le reconoce al artífice para concebir e idear las imágenes pictórico-artísticas, sobre todo en lo que éstas tienen de elección argumental y disposición figurativa, aunque también se puede

proyectar en la conformación de imágenes absolutamente fantásticas e imaginativas. La capacidad de invención suele connotar el talento [v. talento (1)] que el artífice posee para conferir originalidad y novedad a las imágenes fruto de su actividad intelectual y especulativa, haciendo de ellas el producto de un acto plenamente creativo, a veces estrechamente vinculado a la fuerza de inspiración y al genio innato [v. ingenio (2)]. [GF-23.1.2.2.2/q].

(3a) Acción de inventar (1a); actividad ideativa y especulativa mediante la cual el artífice selecciona la materia argumental y le confiere una disposición formal adecuada. || **(3b)** Acción de inventar (1b); actividad ideativa y especulativa mediante la cual el artífice selecciona la materia argumental y, apoyándose en su capacidad creativa, le confiere una disposición formal original y novedosa; se opone, por tanto, al concepto de composición en cuanto conjunción de componentes tomados de obras artísticas precedentes.

(4) Acción de inventar (2): actividad ideativa e imaginativa por la que el artífice concibe mental y formalmente algo fantástico e ilusorio, sin referente empírico en el mundo real.

(5a) Idea o imagen mental producto de la actividad ideativa y especulativa en que consiste la invención (3a) y (3b). En ella, queda plasmada la disposición general que tendrá la obra, pudiendo formalizarse en un esbozo previo. || **(5b)** Formalización empírica y material de la idea mental que el artífice concibe como resultado de la actividad especulativa e ideativa en que consiste la invención (3a) y (3b). Se corresponde con una de las partes de la pintura en cuanto objeto empírico-visual completamente terminado.

(6) Resultado de la acción de inventar (2); imagen o figura fantástica, sin referente empírico en el mundo real, existente únicamente debido a la actividad imaginativa e inventiva del artífice.

(7) Fase del proceso de creación pictórica correspondiente al estadio en el que se idea y concibe la imagen, en el que se especula y dilucida sobre su disposición figurativa y construcción formal conveniente. Complementaria y previa a la ejecución material propiamente dicha.

(8a) Categoría estético-formal y crítica que se aplica a aquéllas imágenes pictóricas que han sido objeto de una buena invención, según se ha definido la invención (3a). Generalmente, se acompaña del adjetivo *buena*. || **(8b)** Categoría estético-formal crítica que se aplica a aquéllas imágenes pictóricas caracterizadas por su planteamiento figurativo y formal adecuado, original y novedoso, según se ha definido la invención (3b).

(9) Procedimiento o técnica pictórica, sinónimo de manera de pintura o manera (5b). [SM-37.1/c.c]

(10) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica aquéllos dotados de invención (2).

inventiva *n f* **[Car.]** » invención (2).

italiano -na *adj* **buen camino de los ~ [met.] /Pac./** v. camino. || **manera ~ /Pac./** v. manera (3).

jovial *adj* **modo ~ y terrible /Car./** v. modo (2).

juicio *n m* **(1a)** » prudencia (2). || **(1b)** Facultad artística de carácter intelectivo-espiritual que constituye la capacidad crítica que poseen los artífices, adquirida mediante la práctica del dibujo, la ejercitación de la visión y el conocimiento de los preceptos, para discernir el modo más adecuado de llevar a cabo sus obras de acuerdo con los principios de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)] y, sobre todo, para seleccionar qué imitar y cómo [v. elección (1a) y elección (1b)]. Se trata, pues, de la posesión de un criterio crítico, propiamente artístico, formado, educado y modelado según unos parámetros consensuados como buenos y verdaderos, y que capacita al artista para decidir y juzgar en materia de arte. En consecuencia, es la facultad que legitima las actuaciones selectivas del artífice, cuyo juicio crítico adquirido le sirve de pauta de actuación, y el factor que garantiza la adecuación y oportunidad de la imitación selectiva, así como de la invención y disposición de la historia. Asimismo, no deja de tener un carácter

ambivalente, ya que esta facultad del juicio crítico bascula en el periodo analizado entre el intelecto y lo sensorial; entre el criterio intelectual conformado y la educación visual, y el criterio más natural, intuitivo y sensorial que depende del sentido innato del gusto. [GF-23.1.2.2.2/s].

(2) Una de las potencias del alma de naturaleza intelectivo-cognitiva, mediante la cual el sujeto juzga o emite juicios. Se trata, pues, de la facultad del discernimiento y del criterio. Su presencia y operatividad en el ámbito pictórico-artístico queda vinculado a lo dicho en juicio (1b). [GF-24.1.2.3.1.1/q]

(3) Resultado y producto de la acción de juzgar, sobre todo en relación con la valoración crítica que se hace de las obras artísticas.

(4) Conjunto iconográfico que representa el motivo bíblico del Juicio Final.

(5a) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1a). || **(5b)** [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de juicio (1b).

(6) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas con la que se describe y evalúa, fundamentalmente, la oportuna elección de la invención, la adecuada disposición figurativa y la acertada construcción formal; reflejo y producto, todo ello, del buen juicio de su autor.

juizio [ort.] *n m* » juicio.

lejos *adv*. **pintura para de** ~ v. pintura.

luz *n f* **/met./ (1) [Car.]** Voz metafórica utilizada por Carducho para aludir a la facultad intelectiva consistente en el conocimiento de la preceptiva y de la doctrina pictórico artística [v. arte (5)].

(2) [Pac.] Voz metafórica utilizada por F. Pacheco en alusión al juicio (1b).

~ **del dibujo (1) [Pac.]** Expresión metafórica utilizada por F. Pacheco -traduciendo literalmente a Vasari (*lume del disegno*)- para aludir a la práctica (2b).

(2) [Pac.] Expresión metafórica utilizada por F. Pacheco para designar la manera de Miguel Ángel [v. Manera de Miguel Ángel (macroconcepto)].

longobardo *n m* **tiempo de godos y** ~ **[Ces.]** v. tiempo (1).

maestría *n f* **(1)** Facultad pictórico-artística de naturaleza intelectivo-manual consistente en la extraordinaria capacidad que posee el artífice para la realización de las obras pictóricas, fruto de un conocimiento profundo y experimentado de las cuestiones relacionadas con la profesión artística, tanto de las que competen al conocimiento de las reglas y preceptos [v. arte (5)], como las que atañen a la soltura y práctica manual [v. destreza (1b) y práctica (2b)]. La maestría revela, pues, el dominio que el artífice tiene de su propia disciplina y la seguridad y excelencia con la que se desenvuelve en su ejecución. [GF-23.1.2.1/o].

(2) Categoría estética y concepto crítico de las imágenes pictóricas referida a la calidad, pericia y destreza con la que éstas han sido concebidas y ejecutadas.

(3) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen maestría (1).

malo -la *adj* ~ **manera (1a)** v. manera (3). || ~ **manera (1b) /Car./** v. manera (3).

manera *n f* **(1)** Facultad o capacidad pictórico-artística que el artífice adquiere y desarrolla; supone estar en posesión de un modo de hacer propio y personal, que funciona como factor distintivo e individualizador, y que implica tanto la adopción de un sistema particular de trabajo como de unas opciones estético-formales determinadas. Este modo no se entiende, sin embargo, como el fruto de una elección arbitraria o absolutamente subjetivista, sino como el resultado de un proceso de aprendizaje fundamentado en el conocimiento e imitación de las maneras ya consolidadas de otros artistas [v. manera (3a) y manera (3b)], y adecuado a los principios y preceptos de la Buena Manera por antonomasia [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. [GF-23.1.2.1/r].

(2) » buena manera (2).

(3) (macroconcepto) Concepto polivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica, que puede ser general -de una época, una escuela, un contexto geoespacial- o individual -propio y específico de un artista en

concreto-, como los rasgos estético-formales y expresivos que proceden de ese modo de realización pictórica. Estos rasgos se nos presentan objetivos, distintivos e identificables; susceptibles de materializarse visual y formalmente en las configuraciones artísticas, formando parte, por tanto, del conjunto de sus atributos y propiedades. Asimismo, pueden ser personales, esto es, propios y particulares de un artista en concreto, y, en consecuencia, consustancialmente vinculados a su individualidad y subjetividad; o supraindividuales, llegando a constituirse en categorías históricas cuando quedan vinculados a una época o marco cronológico determinado. [SM-36.1/m] || **(3a)** Concepto polivalente que comprende, por una parte, el conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, objetivos, distintivos e identificables, que son propios y específicos del modo de hacer de un artista en concreto; y por otra, su modo de trabajo o procedimiento de actuación, el cual, apoyado en una determinada concepción y actitud ante el hecho pictórico, es el que, en definitiva, genera dichos rasgos estético-formales visibles en su obra. Asimismo, la manera, aunque susceptible de adquisición y desarrollo [v. manera (1)], se encuentra consustancialmente vinculada a la individualidad, idiosincrasia y naturaleza particular del artista. Funciona, pues, como factor distintivo y diferenciador de su producción pictórica, pudiendo, con todo, experimentar un proceso de generalización y supraindividualización, a través del cual llega a convertirse en lenguaje común del ámbito artístico, y, por tanto, en una más de sus opciones estilísticas y metodológicas. [SM-36.1/m/i] || **(3b)** Concepto polivalente que comprende tanto el modo de realización pictórica propio y específico de una época, de un contexto geoespacial, de una comunidad, de una escuela, etc., como los rasgos estético-formales y expresivos que proceden de ese modo de realización pictórica, objetivos, distintivos, identificables y supraindividuales, y que se materializan en las configuraciones artísticas, caracterizándolas formal y visualmente. Por su parte, en cuanto categoría amplia, su alcance es flexible y variable, pudiendo constituir modos o estilos con una cierta sustantividad en cuanto tales, más generales, de desarrollo y alcance nacional o histórico-cultural; o bien ser únicamente caracterizaciones formales y expresivas, cualidades estéticas con un valor crítico, modos, pues, más concretos y particulares, susceptibles de formar parte o inscribirse en los anteriores, particularizándolos y definiéndolos. [SM-36.1/m/ii] || **(3ba)** Conjunto de rasgos estético-formales y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que ha adquirido suficiente entidad y sustantividad en cuanto tal como para ser considerado un modo estilístico en sí mismo, en el sentido más cercano a nuestra noción actual de estilo, identificativo de un periodo, de una escuela, de un ámbito espacial o de una tendencia pictórica, cuyas manifestaciones artísticas asumen, en consecuencia, un carácter homogeneizador y característico. [SM-36.1/m/ii/i] || **(3bb)** Categoría polivalente que comprende, por una parte, una dimensión metodológica y técnica, en cuanto conjunto de procedimientos y formas de actuación, más o menos concretas, más o menos generales, más o menos definidas, más o menos imprecisas; y, por otra parte, una dimensión estético-formal y estilística, en cuanto conjunto de rasgos estéticos y expresivos, supraindividuales, objetivos y distintivos, que devienen de dichos modos o formas de actuación, y que, al materializarse visualmente en las imágenes pictóricas, las caracterizan desde un punto de vista formal y estilístico. [SM-36.1/m/ii/ii] || **(3bc)** Las diversas formas como se puede llevar a cabo la realización pictórica desde el punto de vista estético y expresivo. Estos modos, no obstante, carecen de la sustantividad suficiente como para ser considerados estilos propiamente dichos. La manera así entendida se nos presenta, pues, como una forma de realización pictórica por la que se confiere a la obra artística unas determinadas cualidades estéticas y expresivas, cualidades que son las que distinguen al propio modo en cuanto tal, y que son también las que definen, formal y visualmente, a la imagen pictórica. En consecuencia, estos modos o maneras

funcionan conjuntamente como caracterización estética y estilística de dichas imágenes. Esta caracterización, con un valor calificativo-crítico, puede proyectarse sobre la imagen en sí, pero también sobre el propio artífice. [SM-36.1/m/ii/iii] || **bella ~ (3) /Pac./ »** buena manera (3) /Pac./ || **bella y vaga ~ »** hermosa manera (4a) [Pac.] || **buena ~ (3) /Pac./** El estilo o manera de dibujo categorizado dogmáticamente como el más perfecto y adecuado para el sistema de la buena y verdadera pintura [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Constituye, por tanto, el buen modo del dibujo por antonomasia, identificado con el estilo propio de los artistas italianos del siglo XVI, sobre todo los vinculados al marco florentino-romano. Puede definirse como una categoría estilística amplia y diversa, en la que concurren, por una parte, rasgos estéticos y expresivos asociados a conceptos como los de la gracia, la hermosura o la elegancia, que implican una estetización general de la imagen, a través de la cual ésta adquiere una atractiva calidad visual, al mismo tiempo que un exquisito refinamiento; y cualidades formales y constructivas asociadas al uso correcto, adecuado y conveniente -según las exigencias del decoro- de los aspectos vinculados al dibujo, esto es, lo concerniente a la ejecución de los perfiles, las proporciones, la perspectiva, los escorzos y los rasgos anatómicos de las figuras. Se conjugan, por tanto, en esta categoría, la corrección y la conveniencia con la belleza de la forma. [SM-36.2.3/c] || **buena ~ (4)** Modo o manera pictórica definida y evaluada en virtud de su adecuación a los criterios estético-formales y metodológicos codificados y consesuados como válidos y legítimos, según la escala de valor que preside el sistema teórico-crítico de la pintura en el periodo considerado. Esta calificación de carácter dogmático y normativo puede proyectarse sobre cualquiera de las vertientes semántico-nocionales que constituyen la manera en cuanto categoría general y amplia -modo de realización pictórica, estilo individual, rasgos estético-expresivos, etc.- Véase también mala manera (1a). [SM-36.2.1/c] || **Buena ~ (5) (macroconcepto)** Categoría estilística con la que se alude al sistema estético y metodológico de la Buena Pintura por excelencia, el modo válido y legítimo, que se desarrolla durante la tercera edad de la pintura moderna (*terza età*), y que, pese a su identificación tópica y cuasimítica con este periodo y sus representantes italianos, se mantiene en cuanto tal sistema dogmático y universalmente válido hasta la contemporaneidad de nuestros autores. Nos encontramos, pues, ante un concepto ambivalente: categoría estilística de carácter histórico, cuya historicidad, en virtud de esa condición dogmática y normativa adquirida, queda trascendida para asumir un valor atemporal y universal. La Buena Manera se constituye, por tanto, en el marco general y global en el que han de inscribirse la diversidad de modos y estilos pictóricos particulares, y en el modo codificado como bueno y verdadero al que los artífices han de ajustar el ejercicio de su actividad artística. [SM-36.2.6.1/o] y [SM-36.2.6.2/c] || **Buena ~ (5) /Car./** La Buena Manera (5) según se entiende, interpreta y define en el discurso de los *Diálogos...* de V. Carducho. V. el registro Buena Manera (5) (macroconcepto). [SM-36.2.6.1/o/i] || **Buena ~ (5) /Ces./** La Buena Manera (5) según se entiende, interpreta y define en el discurso de P. de Céspedes. V. el registro Buena Manera (5) (macroconcepto). [SM-36.2.6.1/o/ii] || **Buena ~ (5) /Pac./** La Buena Manera (5) según se entiende, interpreta y define en el discurso del *Arte de la Pintura* de F. Pacheco. V. el registro Buena Manera (5) (macroconcepto). [SM-36.2.6.1/o/iii] || **buena ~ (6) »** hermosa manera (4a) [Pac.] || **buena ~ de colorido (1) /Pac./** El buen modo de colorido por antonomasia, categorizado dogmáticamente como el más perfecto y adecuado para el sistema de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)]. Según se desprende de los contextos discursivos, este buen modo se caracterizaría fundamentalmente por los rasgos estético-expresivos que se oponen a la categoría de lo crudo, esto es, la dulzura, unión y suavidad en la aplicación de los colores, tanto en lo que respecta a sus valores tonales como en lo que concierne a la propia materia

pigmentaria. De esta forma, se logra una armonización cromática y lumínica que evita cualquier impresión de estridencia o contraste excesivo; una integración de los planos compositivos y una calidad empastada de la superficie pictórica que confieren a la imagen una atractiva y placentera cualidad visual. [SM-36.2.3/f] || **buena ~ del dibujo /Pac./** v. buena manera (3) /Pac./ || **buena y hermosa ~ (3) /Pac./** v. buena manera (3) /Pac./ || **gran ~ »** manera de Micael Ángel. || **hermosa ~ (3) /Pac./ »** buena manera (3) /Pac./ || **hermosa ~ (4a) [Pac.]** Modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las definen formal y visualmente, funcionando en consecuencia como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. Con la hermosa -o buena- manera se pretende una estetización general de la imagen pictórica como cualidad que se sobreañade a sus componentes puramente constructivos y formales, y cuyos rasgos estético-expresivos se asocian por lo común a las categorías de la gracia, la hermosura, la elegancia, etc., aunque a veces la referencia puede quedar más imprecisa, aludiendo a un cierto atractivo visual y formal, una especie de gusto en el hacer, que impregnaría de un modo general la imagen pictórica. En cualquier caso, y en cuanto categoría calificativo-crítica, la hermosa manera actúa como caracterización global de la imagen, aludiendo a ese esteticismo sobreañadido. [SM-36.2.4/h] || **hermosa ~ (4b) /Pac./** Modo que se define por los mismo rasgos que la hermosa manera (4a) [Pac.], pero aplicados al colorido. [SM-36.2.4.2] || **mala ~ (1a)** Modo o manera pictórica definida y evaluada en virtud de su falta de adecuación a los criterios estético-formales y metodológicos codificados y consesuados como válidos y legítimos, según la escala de valor que preside el sistema teórico-crítico de la pintura en el periodo considerado. Esta calificación de carácter dogmático y normativo puede proyectarse sobre cualquiera de las vertientes semántico-nocionales que constituyen la manera en cuanto categoría general y amplia -modo de realización pictórica, estilo individual, rasgos estético-expresivos, etc.- Véase también buena manera (4). [SM-36.2.1/f] || **mala ~ (1b) /Car./** Categoría estilística de carácter histórico que en el discurso de Carducho comprende el tipo de pintura practicado con anterioridad a la tercera edad de la pintura moderna y, por tanto, previa al advenimiento de la Buena Pintura [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], iniciada con Masaccio. Las cualidades estético-formales y expresivas por las que se caracteriza esta manera reactualizan los rasgos que ya le atribuyera Vasari: la sequedad, la crudeza y el modo fatigado -o cansado-; consecuencia de un tipo de procedimiento pictórico en el que predomina lo excesivamente trabajado, la rígida aplicación de los preceptos científico-matemáticos, la incapacidad para modular la imagen con transiciones fluidas y matizadas -tanto en el dibujo como en el colorido- y la atención extrema a los detalles, todo lo cual genera una imagen desabrida, áspera y desapacible, carente, asimismo, de la frescura, desembarazo, naturalidad y gracia que proceden de la facilidad y de la desenvoltura en la ejecución [v. facilidad (2a) y facilidad (2b)]. [SM-36.2.6.1/m] || **~ de Alberto y Lucas** Concepto polivalente que alude, por una parte, al modo de realización pictórica individual y particular de Alberto Durero y Lucas de Leyden, esto es, los rasgos estético-expresivos y el sistema de trabajo que definen y caracterizan su pintura; y, por otra parte, a un modo que, al haber experimentando un proceso de objetivación y supraindividualización, ha adquirido entidad y substantividad suficiente como para ser considerado un estilo en sí mismo de carácter general, susceptible de ser utilizado como opción estilística por los diferentes artífices a la hora de realizar y ejecutar sus propias obras, y que, a su vez, describe, caracteriza, clasifica y califica las imágenes elaboradas de acuerdo con él. Alberto Durero y Lucas de Leyden se consideraban en el periodo que tratamos los representantes más paradigmáticos del estilo nórdico, de ahí que su manera o modo sirviera para caracterizar el tipo de pintura que se ajustaba a dicho estilo. [SM-36.2.5/b] || **~ de Caravaggio** Modo de realización particular de Caravaggio y carácter

estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. La manera de Caravaggio se define en el discurso teórico-crítico de nuestros autores en la dualidad inherente al concepto de manera (3bb), esto es, rasgos estético-expresivos y procedimiento de actuación. La manera de Caravaggio se entiende, por tanto, como aquel modo o estilo pictórico que consiste fundamentalmente en una imitación directa y literal [*simple imitación* o imitación (3a)], sin correcciones o embellecimientos, del natural [imitación exterior]; de índole, pues, esencialmente empírico-sensorial e independiente de modelos exteriores o interiores. En consecuencia, ajena al criterio mediatizador y legitimador de las buenas y hermosas ideas adquiridas e interiorizadas; a la aplicación del método racional de actuación considerado como verdadero y correcto; y a la preceptiva pictórica. Desde el punto de vista estético-expresivo, la manera de Caravaggio se define por la viveza que le confiere el parecido visual y la apariencia de realidad, propia de su naturalismo; por la acentuación de la cualidad de lo tridimensional a partir del tratamiento claroscurista; y por la energía y vigorosidad expresiva que proceden de dichas cualidades. Todo lo cual, llevado al extremo por sus seguidores, dará lugar a esa *fiereza* y *afectación* a la que alude Pacheco en su tratado. [SM-36.2.c./f] || **~ de Corregio** Modo de realización particular de Corregio y carácter estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. La manera de Corregio se define y valora en el discurso teórico-crítico de nuestros autores como un modo de y para el colorido, tanto en lo que concierne a sus cualidades estético-expresivas, como en lo que respecta al tratamiento de la propia materia pigmentaria, aplicando en su descripción y calificación los mismos criterios aducidos por la crítica vasariana al respecto, más literal y concisa en el caso de Carducho, más particularizada y enfática en el caso de Pacheco, dada sus preferencias personales. La manera de Corregio se define y distingue, pues, por el carácter dulce, suave, unido, empastado y tierno de su colorido, que configura una imagen agradable, sensual y elegante, en la que prevalecen los valores asociados a la hermosura y a la gracia; que busca recrearse conscientemente en una belleza encantadora, deliciosa, placentera y al mismo tiempo inasible, de naturaleza esencialmente sensorial; que estetiza y sublima el simple ejercicio de la *mímesis*; y que se destina a la delectación visual. [SM-36.2.5/j] || **~ de Dominico Greco** Modo de realización particular de El Greco y carácter estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. Si atendemos a las citas circunstanciales que aparecen en el *Arte de la Pintura* en relación con la manera o estilo pictórico de El Greco -y teniendo en cuenta que estos retazos críticos sólo nos permiten tener una visión fragmentaria sobre el particular-, podemos colegir, en primer lugar, que dicha manera, heterodoxa y distinta, se justifica en la propia singularidad del artista; en segundo lugar, que se entiende fundamentalmente como una versión particular del tipo de pintura a borrón asociada a la tendencia veneciana, y, en consecuencia, como un estilo esencialmente comprometido con el color, donde las formas y el dibujo se diluyen en la cualidad matérica de las calidades y en el carácter visualmente difuso de las pinceladas amplias y empastados; y, en tercer lugar, que se enjuicia y evalúa de modo ambivalente. Así es, no encontramos una descalificación global del estilo de El Greco; Pacheco valora lo que él considera cualidades de su pintura -la apariencia de realidad, el sentido de lo tridimensional, etc.- y critica aquello que queda fuera de los principios de la Buena Manera [v. Buena Manera (5) (macroconcepto)], esto es, lo que se aleja de los modelos clásicos italianos y de lo que constituye, a su juicio, las auténticas categorías artísticas. [SM-36.2.5/m]. V. también modo particular de borrones. || **~ de la Academia Romana [Pac.] »** Buena Manera (5) /Pac./ || **~ de Micael Ángel (macroconcepto)** Modo de realización particular de Miguel Ángel y carácter estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. Esta manera que, junto con la de Rafael, constituye el modelo más representativo y ejemplar de esa perfección artística alcanzada durante la tercera edad de la pintura moderna [v. tercera edad (de la pintura moderna) /Car./], se define en los discursos

teórico-críticos de Carducho y Pacheco según los criterios tradicionales de la teoría artística italiana precedente, divergiendo únicamente en su distinta valoración respecto de la manera de Rafael y, en consecuencia, en la diferente posición que ocupa en el sistema metodológico y teórico-crítico propuesto por cada uno de estos autores. Sin dejar de reconocer su excelencia global -con especial énfasis Carducho, miguelangelista acérrimo-, el modo o estilo desarrollado por Miguel Ángel se define esencialmente como una manera para el dibujo (luz del debuxo [met.] (2) [Pac.]), sobre todo en lo que concierne al tratamiento de la figura humana desnuda; en la que se conjugan el sentido de lo grandioso, imponente y magnífico (*grandeza y fuerza, grandeza y majestad*); el carácter temible y sobrecogedor de su vigorosa, potente y arrolladora fuerza expresiva (*movimientos fieros y terribles*); la afectación de sus formas retorcidas, complejas y escorzadas (*buscado*); y la bella firmeza e integridad de su dibujo (*entereza de perfiles*). Todo ello, a su vez, y según explica el mismo Pacheco (*Arte...,* p. 348), producto de una metodología selectiva que, definida al modo aristotélico y recurriendo al mito de la vírgenes crotonas de Zeuxis, actúa conjuntando lo mejor de la naturaleza en un todo, superando así al propio modelo natural y alcanzando la perfección artística. [SM-36.2.5/r] || ~ **de Micael Ángel (Car.)** La manera de Miguel Ángel según Carducho; v. el registro manera de Micael Ángel (macroconcepto). [SM-36.2.5./r/i] || ~ **de Micael Ángel (Pac.)** La manera de Miguel Ángel según F. Pacheco; v. el registro Manera de Micael Ángel (macroconcepto). [SM-36.2.5./r/ii] || ~ **de Rafael (macroconcepto)** Modo de realización particular de Rafael y carácter estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. La manera de Rafael que, junto con la de Miguel Ángel, constituye el modelo más representativo y ejemplar de esa perfección artística alcanzada durante la tercera edad de la pintura moderna [v. tercera edad (de la pintura moderna) /Car./], se define en los discursos teórico-críticos de Carducho y Pacheco según los criterios tradicionales de la teoría artística italiana precedente, divergiendo únicamente en su distinta valoración respecto de la manera de Miguel Ángel, y, en consecuencia, en la diferente posición que ocupa en el sistema metodológico y teórico-crítico propuesto por cada uno de estos autores. La manera de Rafael se define, por tanto, al uso, es decir, como el estilo pictórico que logra alcanzar el más alto grado de la gracia, hermosura, elegancia, belleza y decoro; con un sentido absolutamente clásico, equilibrado y solemne de la composición (*majestuosa arquitectura*); de excelente dibujo y colorido, que se manifiesta con esplendor y riqueza (*bizarría de colorido*); de poderosa invención en el desarrollo de conjuntos figurativos profusos, magníficos y variados; y presidido por una concepción idealizante de la creación artística. [SM-36.2.5/u] || ~ **de Rafael (Car.)** La manera de Rafael según Carducho; v. el registro manera de Rafael (macroconcepto). [SM-36.2.5/u/i] || ~ **de Rafael (Pac.)** La manera de Rafael según Pacheco; v. el registro manera de Rafael (macroconcepto). [SM-36.2.5/u/ii] || ~ **de Ticiano** Modo de realización particular de Ticiano y carácter estético-expresivo distintivo de su producción pictórica. La manera de Ticiano, considerado el máximo representante de la Escuela Veneciana y, por tanto, de la tendencia colorista, se define en los discursos teórico-críticos españoles como una manera esencialmente del colorido, aplicando en su descripción los criterios que ya habían sido utilizados por la crítica italiana precedente y otorgándole la misma posición privilegiada que ésta le había conferido. Un estilo pictórico, pues, caracterizado por el tratamiento empastado de la materia cromática (*pastoso y tierno*); que conjuga la dulzura y suavidad de sus valores tonales, armónicamente unidos, con otras manifestaciones de gran vivacidad y riqueza colorística; de ejecución suelta, ligera y texturial, que le confiere una sugestiva vitalidad, vigor y desenvoltura expresiva (*modo de bizarro y osado*); con un sentido naturalista y veraz de sus figuras y conjuntos figurativos (*sus pinceles son otra naturaleza*); y, al igual que Rafael, con una poderosa inventiva para desarrollar composiciones

profusas, magníficas y variadas. [SM-36.2.5/w] || ~ **delicada /Pac./** Expresión con la que Pacheco alude a un modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las definen formal y visualmente, funcionando, pues, conjuntamente como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera delicada pertenece al conjunto de modos o maneras que tienen una presencia meramente anecdótica o circunstancial en los discursos, y cuya referencia, imprecisa y vaga, hace difícil su descripción como tal modo pictórico. Asimismo, su definición a partir de la categoría estética con la que se relaciona, la delicadeza, también resulta infructuosa, ya que ésta no tiene presencia efectiva como tal en los discursos analizados. En cualquier caso, sugiere aquellos valores que se asocian a lo delicado, esto es, la finura, suavidad y cuidado exquisito. [SM-36.2.4/k] || ~ **en el colorido** El concepto ambivalente de manera (3b) proyectado sobre el componente plástico del colorido. En líneas generales, el modo como el colorido ha sido tratado y ejecutado, fundamentalmente desde el punto de vista estético y expresivo, pudiendo aludir también a algún tipo de procedimiento de actuación particular. Dicho modo o manera de realización pictórica queda reflejada en la imagen artística, tanto en lo que respecta a sus valores tonales como en lo que concierne al tratamiento de la propia materia pigmentaria, confiriéndole unas determinadas cualidades estéticas por las que se define formal y visualmente. Asimismo, estos modos de colorido pueden alcanzar cierta entidad sustantiva como estilos pictóricos generales y distintivos del panorama artístico. [SM-36.2.2/c] || ~ **en el dibujo** El concepto ambivalente de manera (3b) proyectado sobre el componente plástico del dibujo. En líneas generales, el modo como se ejecuta -o ha ejecutado- el dibujo, fundamentalmente desde el punto de vista formal, estético y expresivo, pudiendo aludir también a algún tipo de procedimiento de actuación particular. Dicho modo o manera de realización pictórica queda reflejada en los rasgos estructurales y estilísticos que definen visual y compositivamente la forma de la imagen pictórica, confiriéndole unas determinadas cualidades estéticas por las que se define formal y visualmente. Asimismo, estos modos en el dibujo pueden alcanzar cierta entidad sustantiva como estilos pictóricos generales y distintivos. [SM-36.2.2/f] || ~ **flamenca /Pac./** Estilo pictórico-artístico, asociado fundamentalmente al dibujo, cuyos rasgos estético-formales vendrían determinados por la sequedad y la falta de energía expresiva, dando como resultado una pintura desabrida, de transiciones bruscas, excesivamente trabajada y mortecina. Su valoración es, en consecuencia, negativa, funcionando como una categoría crítica descalificante. Aunque vinculada en un principio al ámbito flamenco, según su propia denominación indica, como tal estilo trasciende esta adscripción estrictamente geoespacial, constituyéndose en un modo pictórico de alcance supranacional, susceptible de aplicarse y de describir cualquier manifestación artística que exprese los rasgos estético-formales por los que se caracteriza. Se define por oposición a la buena manera (3) /Pac./, esto es, la buena manera del dibujo por antonomasia, que Pacheco identifica con el estilo desarrollado por los artistas italianos en el marco florentino-romano durante el siglo XVI. [SM-36.2.3/j] || ~ **gentil** Modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto ambivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera gentil, con la que se describe por ejemplo el estilo de Corregio [v. manera de Corregio] y su tratamiento del color, se relaciona con un tipo de pintura cuyos rasgos estético-expresivos vendrían dados por la hermosura y gracia del colorido, es decir, por una atractiva, agradable y encantadora cualidad visual, deliciosa, de carácter inasible, no asociada a normas y preceptos, y relacionada con la delectación sensorial como modo de recepción. [SM-36.2.4.2/h] || ~ **griega (Ces.)** Categoría estilística de carácter histórico y

procedencia vasariana con la que Céspedes -citado por Pacheco en el *Arte de la Pintura*- alude tanto a la pintura bizantina propiamente dicha, desarrollada desde los tiempos del emperador Constantino [v. tiempo del Emperador Constantino], como al estilo bizantinista y orientalizante característico de la pintura italiana medieval, y que precede al inicio de la *rinacista* artística con Cimabue [v. tiempo pre-Cimabue [s.t.]] [SM-36.2.6.1/f] || ~ **italiana /Pac./** » buena manera (3) /Pac./ || ~ **principal [Pac.]** » Buena Manera (5) /Pac./ || ~ **seca y fatigada /Car./** » mala manera (1b) /Car./ || ~ **seca y perfilada /Car./** » mala manera (1b) /Car./ || ~ **suave /Pac./** Directamente relacionada con la suavidad y la unión en cuanto categorías estético-formales, esta manera caracteriza un modo de realización pictórica en el que el color se define por su tratamiento fusionado y unido, tanto en lo que concierne al carácter empastado de la propia materia pigmentaria, como en lo que respecta a la integración armónica de los valores tonales, propiciando un equilibrio cromático y una unificación de los planos compositivos, que confieren a la imagen cualidades estéticas relacionadas con lo exquisito, dulce, amable y sensorialmente deleitable. [SM-36.2.4.2/j] || ~ **valiente /Pac./** Estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto polivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. La manera valiente se relaciona con un tipo de realización artística en el que los rasgos estético-expresivos vendrían dados, fundamentalmente, por la capacidad de la imagen para lograr mediante su disposición y, sobre todo, mediante su tratamiento plástico y efecto de lo tridimensional la apariencia de realidad, unido, a su vez, a una cierta vigorosidad, energía y vitalidad expresiva. [SM-36.2.4/r]

(4) » Buena Manera (5) (macroconcepto).

(5a) Método, técnica o procedimiento concreto de actuación. [SM-37.1/c] || **(5b)** Específicamente, las técnicas pictóricas generales del temple, fresco, óleo, etc. [SM-37.1/c.c].

buena ~ (1) (Pac.) Una de las partes en las que Pacheco divide el dibujo en su sistema de la pintura, junto con la simetría (2), la anatomía (2) y la perspectiva (2).

buena ~ (2) Facultad pictórico-artística, a medio camino entre lo adquirido y lo innato, consistente en la capacidad que posee el artífice para conferir a sus obras cierta elegancia y atractivo visual, asociado, fundamentalmente, a la gracia expresiva, a la desenvoltura y facilidad de la ejecución y a la naturalidad exenta de afectación. Se trata del concepto más próximo a nuestra noción actual de "tener un buen estilo". [GF-23.1.2.3/m]

buena ~ (7) [tener] Atributo y propiedad de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas dotadas de buena manera (3).

melancolía *n f* **(1)** En el ámbito de la ciencia médica y de la psicología, uno de los humores que, según la doctrina de Hipócrates, forman parte de la naturaleza humana; concretamente, el que determina los rasgos fisiológicos y anímicos del temperamento melancólico o saturnino. En el dominio de las artes, constituye el humor que será objeto de teorización y definición en los discursos doctrinales, debido a la vinculación directa y causal que desde Aristóteles se establece con las aptitudes intelectuales, el talento creativo y la naturaleza artística, llegando a considerarse parte inherente de ella. Además de los rasgos fisiológicos propios, el humor melancólico implica, pues, la predisposición natural hacia las actividades intelectuales y artísticas, la posesión innata de unas excepcionales dotes para su desarrollo y un carácter en el que destaca la tendencia a la sensibilidad, la tristeza, el aislamiento y la excentricidad. [GF-23.2/n.m].

(2) En el ámbito de la ciencia médica y de la filosofía psicológica, disposición connatural de índole psico-espiritual o estado anímico que se encuentra determinado por el predominio del humor melancólico [v. melancolía (1)] y que constituye el rasgo definitorio del temperamento saturnino. Aplicado al ámbito de la pintura y de las artes en general, uno de los

rasgos que, tomado de la teoría griega de los humores, configuran por antonomasia y tópicamente desde la reflexión neoplatónica del siglo XVI la personalidad y el temperamento psicológico de los artistas, y especialmente del artista genial dotado de un sobresaliente talento creativo [v. talento (1)]. En el contexto del siglo XVII, sin embargo, la melancolía y el temperamento melancólico aparecen revestidos de rasgos negativos que desvirtúan su valoración originaria, asociándose, más bien, a un estado de desequilibrio anímico y emocional de connotaciones peyorativas. [GF-23.2/x].

Miguel Ángel *n p* v. manera de Micael Ángel.

modo *n m* **(1)** » manera (1).

(2) » manera (3). || **buen ~ de los colores [Pac.]** » buena manera de colorido (1) /Pac./ || **~ a borrón** » pintura a borrón (2). || **~ acabado** En general, modo pictórico consistente en un tipo de ejecución que logra representar con nitidez y claridad cada una de las partes y motivos figurativos que constituyen la imagen pictórica. Sus rasgos estético-formales y expresivos vendrían dados, fundamentalmente, por los contornos perfilados, determinados y distintos, aunque sin transiciones bruscas; y por un colorido suavemente unido, tanto desde el punto de vista de la materia pigmentaria como en lo concerniente a los valores tonales, eliminando cualquier tipo de contraste excesivo y unificando, al mismo tiempo, la superficie pictórica, que adquiere así una calidad tersa, lisa y pulida. Asimismo, el modo acabado se relaciona con un tipo de ejecución que se recrea en el cuidado y esmero con el que se trabaja cada una de las partes de la obra. No obstante, existen distintos grados y manifestaciones de este modo acabado, variando la intensidad y naturaleza de su detallismo, y también la propia cualidad expresiva de sus valores estéticos. [SM-36.2.7.1/c] || **~ alegre /Pac./** Estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto polivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. El modo alegre -o *alegrísimo*- pertenece al conjunto de modos o maneras que tienen una presencia puntual y mínima a lo largo de los discursos, resultando difícil delimitar su auténtico alcance semántico, debido a la vaguedad e imprecisión de su referencia. Por el contexto en el que aparece, el modo alegre podría funcionar como caracterización de un tipo de pintura de valores lúdicos y desenfadados, festiva, variada y entretenida, unido a una contemplación agradable, amena y grata. Es decir, una cualidad global y general de la obra. Sin embargo, el concepto estético-formal y expresivo de lo alegre, que sí tiene una amplia presencia en el *Arte...* es de naturaleza algo distinta. Lo alegre es esencialmente una cualidad del colorido, muy vinculada a las características de la materia pigmentaria y al tratamiento técnico que lleva aparejado, y que cromáticamente se manifiesta en la viveza y brillantez de sus valores tonales, propiciando una contemplación agradable, deleitosa, y una hermosura de naturaleza sensorial. Teniendo, pues, en cuenta la significación que asume lo alegre en cuanto categoría estética y expresiva en el discurso de F. Pacheco, el modo alegre también podría aludir a este tipo de pintura de vivaz y brillante colorido. [SM-36.2.4/t] || **~ buscado** Estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto polivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. El modo o estilo buscado caracteriza específicamente el tipo de figura desnuda elaborada por Miguel Ángel en lo que ésta tiene de disposición escorzada, casi retorcida, afectada, difícil y complicada, acompañada de movimientos enérgicos y violentos, lo cual, unido al énfasis plástico de sus volúmenes -centrado fundamentalmente en la musculatura-, contribuye a esa vigorosidad y potencia expresiva que define y distingue el estilo miguelangelesco, así como al efecto temible y sobrecogedor de sus formas inmensas y grandiosas, imponentes, formidables y

estremecedoras. Podemos decir, pues, que el modo buscado constituye uno de los factores que participan en la construcción de la imagen de lo terrible. Se define por oposición a las formas amables, elegantes y delicadas de Rafael. [SM-36.2.4.1/c] || ~ **de bizarro y osado /Car./** » pintura a borrón (2). || ~ **del Basán** Modo de realización particular y carácter estético-expresivo distintivo de la producción pictórica de los Bassano. Este modo se define en el discurso teórico-crítico de nuestros autores en la dualidad inherente al concepto de manera (3bb), esto es, rasgos estético-expresivos y procedimiento de actuación. De acuerdo con los discursos analizados, la *manera del Basán* se entiende, pues, como aquel modo o estilo pictórico que se distingue, en primer lugar, por el tipo de ejecución suelta y ligera, según el sistema venecianista de pinceladas cortas, rápidas y ágiles -identificado en España con el tipo de pintura a borrón [v. pintura a borrón (1a) y pintura a borrón (1b)]-, que propician una superficie pictórica difuminada en sus contornos, vigorosa y texturial, y unas cualidades estéticas ligadas a la desenvoltura, facilidad y ligereza expresiva. Y, en segundo lugar, por la temática costumbrista y de género que cultiva, la cual justifica un determinado tratamiento compositivo y estructural en el que el dibujo no se hace indispensable y que queda ajeno a las categorías artísticas consideradas más importantes, es decir, las vinculadas al modelo clásico italiano. En consecuencia, se evalúa como un modo cualitativamente inferior, tanto por el tipo de género que aborda como por el sistema pictórico que pone en práctica, pero que, sin embargo, resulta adecuado y válido en relación con el tipo de temática que se representa. [SM-36.2.5/y] || ~ **duro y desagradable /Car./** Estilo o modo de realización pictórica por el que se confiere a las imágenes artísticas una determinada cualidad estética y expresiva, que las define formal y visualmente, funcionando en consecuencia - y en cuanto concepto polivalente- como caracterización estética y estilística de las mismas, con un valor calificativo-crítico. Según se desprende del discurso, el modo duro y desagradable define un tipo de pintura, cuya ejecución, carente de desenvoltura y práctica, y poco habituada al uso del color, confiere a la imagen pictórica un carácter desabrido y áspero, brusco y seco, carente de cualidades como la gracia, la hermosura o la amabilidad expresiva. [SM-36.2.4/v] || ~ **jovial y terrible /Car./** Estilo o modo pictórico que define y caracteriza la pintura claroscurista desarrollada por Polidoro de Caravaggio y Maturino da Firenze en la primera mitad del siglo XVI. [SM-36.2.3/p] || ~ **particular de borrones** Es opinión aceptada que con esta denominación Pacheco (*Arte de la Pintura*) alude indirectamente al tipo de pintura desarrollada por El Greco. [SM-36.2.6.2/f.c]. V. manera de Dominico Greco. || ~ **seco flamenco [Pac.]** » manera flamenca /Pac./

monochromaton v. etapa de la pintura monochromaton (Plinio) [s.t.]

natural *n m* **(1)** » naturaleza (2).

(2) Condición psico-espiritual inherente, sustancial y particular de cada individuo, la cual define su temperamento, carácter [v. ingenio (4)], tendencias e inclinaciones. Desde el punto de vista de la teoría sobre las artes, constituye la categoría nocional básica a partir de la cual se reflexiona acerca de la singularidad de la naturaleza artística, sus peculiaridades distintivas, la función que ésta desempeña en el proceso creativo y cómo se proyecta -o debe proyectarse- en los objetos pictórico-artísticos. [GF-23.2/h] || ~ **de pintores** Condición psico-espiritual inherente, sustancial y particular de los individuos, que define una tendencia e inclinación connatural hacia la actividad pictórica, así como un temperamento y unas cualidades innatas que resultan apropiadas y necesarias para su adecuado ejercicio y desarrollo. [GF-23.2/h.c].

(3) » ingenio (4).

(4) La realidad efectiva y material. *Pintar del natural* significa pintar observando directamente el natural (1) que sirve de objeto de imitación, por oposición a pintar a partir de estampas, modelos o de otras obras pictóricas.

naturaleza *n f* **(1)** Concepto teórico, de procedencia aristotélico-tomista, que constituye

el agente, causa y principio generador de todas las cosas de la naturaleza (2); se trata, por tanto, de la naturaleza en su condición de *natura naturans*, en cuya imitación se resuelve el propio ejercicio creativo pictórico-artístico.

(2) Concepto teórico, de procedencia aristotélico-tomista, que constituye el conjunto de las cosas creadas, la realidad material y efectiva que se configura como el objeto de imitación pictórica por excelencia. Es la naturaleza en su condición de *natura naturata*.

(3) » natural (2).

noticia *n f* **(1) /Pac./** Concepto teórico que forma parte del sistema de la pintura definido por F. Pacheco; concretamente, constituye una de las partes de la invención (1), junto con el caudal (1) y el decoro (1).

(2) [Pac.] En general, conocimiento de cualquier índole que se tiene de las cosas. Aplicado a la pintura, es la facultad artística de naturaleza intelectiva consistente en el conocimiento que posee el artífice sobre cuestiones relativas a las letras humanas y divinas, por tanto de carácter humanístico, literario-cultural y teológico, y que se considera necesario para llevar a cabo la invención de la obra pictórica. De ahí que sea una de las capacidades que se propugnen bajo el marco doctrinal del *Ut Pictura Poesis*. [GF-23.1.2.2.1/f].

(3) Categoría calificativo-crítica de las imágenes artísticas que se aplica a aquellas obras cuya invención, disposición formal y decoro refleja el conocimiento humanístico-literario del artífice.

(4) [tener] Atributo o propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen noticia (2).

nuestra edad v. edad (1).

nuestro siglo v. siglo.

nuestros tiempos v. tiempo (1).

perfilado -da *adj* **manera seca y ~ /Car./** v. manera (3). || **pintura ~ [mtn.] /Car./** v. pintura.

Petrarca tiempo del ~ /Ces./ v. tiempo (1).

pintura *n m*

buena ~ (1) [Car.] » buena manera (4). || **buena ~ (2) [Car.]** » Buena Manera (5) /Car./ || **~ a borrón (1) (macroconcepto)** Categoría artística específicamente española con la que se caracteriza un tipo de realización pictórica identificada con la ejecución a partir de pinceladas sueltas, ágiles y empastadas que distingue y define el estilo veneciano. En consecuencia, funciona igualmente como caracterización de un tipo de pintura cuyos rasgos estéticos y expresivos vendrían definidos, fundamentalmente, por su semejanza visual y formal con la pintura colorista de esta escuela, en la que las pinceladas rápidas y deshechas desmaterializan las formas y difuminan los contornos, creando superficies de gran riqueza cromática, vigorosas y texturiales en su densidad matérica. Al mismo tiempo, la rapidez y desembarazo en la ejecución le confieren cualidades estéticas ligadas a la facilidad y ligereza expresiva, produciendo, en definitiva, una imagen de naturaleza sensorial, visualmente atractiva y atrayente. Sin embargo, el carácter controvertido de este modo de pintura nos lleva a deslindar dos tipos de definiciones: v. pintura a borrón (1a) y pintura a borrón (1b). [SM-36.2.6.2/f] || **~ a borrón (1a)** Desvirtuación de la buena y adecuada práctica de la pintura. Un tipo de procedimiento o de ejercicio pictórico caracterizado por la falta de dibujo, por una ejecución rápida y descuidada que se vale del tipo de pincelada característico de la escuela veneciana, y por la ausencia de cualquier tipo de acción reflexiva o especulativa, tal y como requiere el proceso de creación pictórica en cuanto actividad intelectual y racional. Éste es el concepto de pintura a borrón (1) que encontramos en los discursos de Carducho y Pacheco. [SM-36.2.6.2/f/i] / [SM-36.2.6.2/f/ii]. Distíngase de pintura a borrón (2). || **~ a borrón (1a) (Car.)** v. pintura a borrón (1a). [SM-36.2.6.2/f/i] || **~ a borrón (1a) (Pac.)** v. pintura a borrón (1a). [SM-36.2.6.2/f/ii] || **~ a borrón (1b)** Uno de los modos que configuran el panorama estilístico y metodológico del ámbito pictórico, legítimo y válido en cuanto tal, caracterizado según los rasgos que se enumeran en pintura a borrón (1) (macroconcepto), con un *modus operandi*

particular y unas cualidades estético-expresivas propias y distintivas. [SM-36.2.6.2/f/iii] || ~ **a borrón (2)** Modo de acabado pictórico caracterizado por la ejecución basada en el sistema de pinceladas sueltas, ligeras, rápidas y texturiales, asociado por antonomasia el estilo de la escuela veneciana, y que conforman una imagen visualmente atractiva y atrayente, de naturaleza sensorial y colorista. Al mismo tiempo, el modo desembarazado y ágil de esta ejecución, y la cualidad matérica de su factura, le confieren una vigorosa y enérgica calidad expresiva. Debido a la maestría, destreza y dominio técnico que implica, también se considera manifestación y reflejo de la seguridad y virtuosismo del artífice. [SM-36.2.7.1/f] || ~ **acabada (1a)** » modo acabado. || ~ **acabada y dulcemente colorida [Pac.]** » modo acabado. || ~ **de borrones (1)** » pintura a borrón (1). || ~ **de borrones (2)** » pintura a borrón (2). || ~ **de uñas y dientes /Pac./** Una de las variedades o manifestaciones del modo acabado que se distinguen en el discurso de F. Pacheco; en concreto, la que se identifica con el tipo de pintura detallista hasta la menudencia, casi hiperrealista, que se asocia fundamentalmente al estilo flamenco, aunque no de manera exclusiva. [SM-36.2.7.1/c.j] || ~ **para de cerca (1) [Pac.]** » modo acabado. || ~ **para de lejos** » pintura a borrón (1). || ~ **perfilada [mtn.] /Car./** » modo acabado.

~ **para de cerca (2) /Car./** Procedimiento pictórico cuyo objetivo consiste en conformar la pintura en función de la distancia a la que va a ser contemplada. [SM-37.3.3/m]

práctica *n f* **(1)** Una de las partes de la pintura en cuanto disciplina artística; en concreto, la relativa al ejercicio o actividad empírico-material, complementaria de la teórica (2).

(2a) [Pac.] » destreza (1b). || **(2b)** Facultad artística de naturaleza física consistente en la destreza y capacidad que posee el artífice, conseguida mediante el estudio y la ejercitación continuada, para llevar a cabo la ejecución material de sus obras pictóricas. [GF-23.1.2.4/l]

(3) Una de las fases del proceso educativo y formativo del artífice consistente en el estudio y ejercitación de la mano mediante la copia e imitación del natural y de obras artísticas precedentes, a través del cual se adquiere, no sólo destreza manual, sino otras capacidades de orden intelectivo que tienen su base en la experiencia visual, como el juicio (1b), la elección (2b), etc.

(4) Categoría de calificación crítica que se aplica aquellas imágenes artísticas que han sido realizadas con práctica (2b).

(5) La teoría práctica formulada y sistematizada por Lomazzo, esto es, la teoría de índole más pragmático que se encarga de sistematizar las normas que orientan la ejecución; citada y referida por Pacheco como parte de la dimensión intertextual de su tratado.

(6a) [tener] » destreza (3b). || **(6b)** [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de práctica (2b).

presteza *n f* **(1a) /Pac./** » facilidad (1b) /Pac./ || **(1b) /Pac./** En general, es la capacidad para ejecutar, decidir o pensar una cosa rápida y velozmente. Aplicado a la pintura, constituye la facultad pictórico-artística de carácter intelectivo-manual consistente en la capacidad que posee el artífice para llevar a cabo con rapidez el ejercicio pictórico, tanto en su fase ideativa y especulativa como en la de ejecución material. [GF-23.1.2.1/u].

(2a) » facilidad (2b). || **(2b)** » facilidad (2c).

(3) El sistema venecianista de pinceladas cortas, sueltas y coloristas.

(4) ("lo prestamente colorido"): sinónimo de facilidad (3b), categoría estético-formal y crítica que se atribuye a aquellas imágenes pictóricas caracterizadas por la desenvoltura, gracilidad y ligereza con que ha sido ejecutado el colorido, asociada, pues, al modo veneciano de pinceladas cortas, ágiles y sueltas. Se relaciona, por tanto, con, la presteza (2a).

(5) [tener] » facilidad (4b).

(6) [tener] » facilidad (5b).

promtitud *n f* **[Pac.]** » presteza.

prontidud [ort.] *n f* **[Pac.]** » promtitud.

prudencia *n f* **(1)** Sinónimo de conveniencia (1) y de propiedad (1), esto es, una de las categorías estético-formales y críticas

vinculadas a la noción de decoro que supone la acertada adecuación de la representación pictórica al orden argumental, expresivo y retórico-narrativo de lo representado, así como a la calidad y condición de los personajes.

(2) En general, sensatez y cordura que poseen los individuos para discernir con raciocino lo que es bueno o malo, mejor o peor en sus actuaciones y reflexiones. Aplicado, pues, al ámbito pictórico, es la facultad de carácter intelectivo que capacita al artífice para razonar juiciosamente, con discernimiento, mesura y moderación, cómo construir la imagen pictórica. Para ello, se apoya en su entendimiento y en su juicio [v. juicio (1b)], así como en su bagaje doctrinal adquirido [v. arte (5)], pero siendo capaz, a su vez, de trascender dichos preceptos y reglas. [GF-23.1.2.2.1/m].

(3) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas que han sido realizadas con prudencia (2).

(4) Motivo iconográfico que representa la virtud moral de la prudencia.

(5) [tener] Propiedad y atributo de los artífices que se aplica aquéllos dotados de prudencia (2).

pureza *n f* En general, cualidad o virtud que se le reconoce aquél que está libre o exento de imperfecciones morales. Aplicado al ámbito de la pintura, una de las virtudes [v. virtud (1b)] que configuran el modelo de conducta ético-moral y religiosa que se le requiere al pintor para el ejercicio conveniente y eficaz de su arte, para adecuarse a los principios vigentes de integridad artística relacionados con el contexto ideológico contrarreformista, y para conformarse con una imagen pública y socialmente respetada. [GF-23.1.2.5/f.q].

Quattrocento [act.] v. segunda edad (de la pintura moderna) /Car./

Rafael manera de ~ v. manera (3).

Renacimiento [act.] v. nuestra edad.

resolución *n f* **(1) /Pac./** En general, facultad que poseen algunos individuos para resolver, con dominio y determinación, lo que se debe hacer y cómo, sin titubeos o dudas, teniendo también la capacidad y desenvoltura suficiente para solventar en poco tiempo cualquier dificultad. Con el mismo sentido, se aplica en el ámbito de la pintura por lo que concierne a la producción -ideativa y material- de las obras pictóricas. En consecuencia, se trata de una de las destrezas de carácter intelectivo-manual con las que se califica la genialidad y el virtuosismo del artífice; implica, pues, maestría (1), dominio técnico y agilidad mental [v. presteza (1b) /Pac./], siendo indicativa, a su vez, de cualidades connotadas positivamente, como la seguridad, la certeza y la firmeza, tanto práctica como intelectual. [GF-23.1.2.1/w].

(2) [tener] Atributo o propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen resolución (1).

romano -na *adj* **academia ~ (1) /Pac./** v. academia (2). || **academia ~ (2)** v. academia (1). || **manera de la Academia ~ [Pac.]** v. manera (3).

saturnino *adj* **temperamento ~** v. temperamento.

seco -ca *adj* **manera ~ y fatigada /Car./** v. manera (3). || **manera ~ y perfilada /Car./** v. manera (3). || **modo ~ flamenco [Pac.]** v. modo (2).

siglo *n m* **»** tiempo (1). || **nuestro ~ »** nuestra edad. || **~ de oro que gozó Italia /Pac./ [ret.]** Expresión retórico-literaria de connotaciones laudatorias con la que Pacheco alude a la *terza età* italiana [v. tercera edad (de la pintura moderna) /Car./]. || **~ inculto y rudo [ret.] [Ces.]** Expresión retórico-literaria de connotaciones negativas y peyorativas con la que Céspedes alude al denostado periodo de la Edad Media [v. tiempo medio].

suave *adj* **manera ~ /Pac./** v. manera (3).

talento *n m* **(1)** En general, don o dones naturales que poseen las personas, por los cuales disponen de la aptitud y capacidad potencial para el desarrollo de alguna actividad, física o intelectual. Aplicado al ámbito de la pintura, aptitud natural e innata, calificada positivamente, que posee el artífice para el ejercicio de la actividad pictórica. [GF-23.2/u].

(2) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos dotados de talento (1).

temperamento *n m* En general, disposición que tienen las personas para reaccionar u obrar de uno u otro modo según la constitución de su naturaleza y ser particular. Aplicado al ámbito de la pintura, disposición connatural de índole psico-espiritual que poseen los artífices, según sea su naturaleza propia, que influye sobre su particular talante y carácter [v. ingenio (4)] y sobre el desarrollo de su ejercicio creativo. Desde el punto de vista de la especulación teórica, implica la reflexión acerca de la existencia o no de un temperamento peculiar determinante de la condición artística. [GF-23.2/w] || **~ saturnino** En el contexto de la medicina y de la filosofía psicológica, uno de los temperamentos de la naturaleza humana, concretamente el que se encuentra determinado por el humor de la melancolía [v. melancolía (1)], y que se caracteriza por ciertas peculiaridades fisiológicas, intelectuales y anímicas. Por lo que respecta al ámbito de las artes, durante el siglo XVI, sobre todo, y de acuerdo con la doctrina aristotélica, se consideró la causa directa de las aptitudes intelectuales y artísticas que poseía el hombre de manera natural, y, especialmente, del talento creativo. Asimismo, la doctrina neoplatónica, al identificar la melancolía con el *furor* o *manía divina* de Platón, hizo de éste la condición de necesidad del artista inspirado. En consecuencia, la teoría quinientista interpretó el temperamento saturnino como el inherente y consustancial de la personalidad artística, idea que en el siglo XVII ya se encontraba devaluada y relativizada. [GF-23.2/w.q].

término *n m* **(1)** Unidad léxica específica del vocabulario especializado.

(2) [Car.] » edad (1b) /Car./ || **~ de la pintura [Car.] »** edades de la pintura /Car./

(3) Figura o motivo de carácter ornamental vinculado a la iconografía mitológica.

terrible *adj* **modo jovial y ~ /Car./** v. modo (2).

Ticiano borrones de ~ v. borrón. || **manera de ~** v. manera (3).

tiempo *n m* **(1)** Concepto temporal general operativo en el dominio pictórico-artístico en el periodo que consideramos, a partir del cual se conforma su propio esquema secuencial temporal y se codifica su desarrollo y evolución cronológica. En general, periodo de tiempo en el que tienen lugar diversos acontecimientos y en el que, según distintos criterios o puntos de vista, se considera dividido el devenir histórico. [HH-16.1/c] || **aquel ~ (1a) »** Antigüedad (1a). || **aquel ~ (1b)** Expresión con la que se alude al periodo temporal que en el contexto de la Edad Moderna [v. nuestra edad] comprende las primeras épocas de los nuevos tiempos, es decir, las más alejadas cronológicamente de la contemporaneidad de los autores. [HH-16.2.2.2/f] || **estos ~ »** nuestros tiempos (1b). || **nuestros ~ (1a) »** nuestra edad. || **nuestros ~ (1b)** Expresión con la que se alude al periodo temporalmente más cercano a los autores de los discursos, esto es, a su contemporaneidad más inmediata. Se correspondería, en líneas generales, con el primer tercio del siglo XVII. [HH-16.2.2.2/u] || **~ de Cimabue [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye la primera de las etapas histórico-artísticas que se reconocen en el marco temporal de la primera edad de la pintura moderna, y que se vincula a la figura del pintor florentino Cimabue, con el que se inicia, según el modelo historiográfico vasariano, la modernidad artística, si bien todavía bajo la influencia del estilo orientalizante y arcaizante que Vasari denomina *maniera greca moderna* o *goffa* [v. manera griega (Ces.)]. [HH-16.2.2.2/j] || **~ de Giotto** Expresión con la que se alude a la principal de las etapas histórico-artísticas que se reconocen en el marco temporal de la primera edad de la pintura moderna. Se vincula a la figura del pintor florentino Giotto (1266-1337) y a la manera artística que él inaugura, caracterizada, fundamentalmente, por la imitación de la naturaleza, el carácter naturalista y verosímil de sus representaciones y el sentido plástico de las figuras. Desde el punto de vista cualitativo, se mantiene la

relatividad crítica heredada del sistema de enjuiciamiento vasariano, asociada, a su vez, al esquema historiográfico de desarrollo progresivo; se evalúa, pues, como una época relevante en su contexto histórico, significativa por sus aportaciones para la evolución pictórica subsiguiente, pero artísticamente inferior respecto de las etapas posteriores. [HH-16.2.2.2/k] || ~ **de godos y longobardos [Ces.]** Expresión con la que se alude **a** uno de los subperiodos históricos del llamado tiempo medio (Edad Media) correspondiente a la etapa de las invasiones y asentamiento germano en el mundo occidental. Se describe, de acuerdo con la concepción historiográfica vigente, como una época de absoluta degeneración artística y pobreza creativa, erradicación y pérdida definitiva de la buena manera asociada a la Antigüedad clásica. [v. Antigüedad (1b) y Buena Manera (5) (macroconcepto)]. [HH-16.2.2.1/x] || ~ **del Emperador Carlos V /Pac./** Expresión con la que Pacheco alude al periodo histórico-artístico asociado a los años del reinado de Carlos V (primera mitad del siglo XVI). Se describe y entiende como la etapa en la que, debido a la influencia italiana, se produce en España el auténtico renacimiento de las artes, logrando alcanzar un desarrollo y florecimiento pleno. Historiográfica y cualitativamente, se considera paralelo al periodo de esplendor italiano correspondiente a la tercera edad de la pintura moderna. [HH-16.2.2.2/q/i] || ~ **del Emperador Constantino** Uno de los subperiodos históricos del llamado tiempo medio (Edad Media), que comprende la época del emperador Constantino (ca. 280-337) y, por tanto, el inicio del Imperio Bizantino (330), con sus correspondientes manifestaciones artísticas asociadas a la desvirtuada manera griega [v. manera griega (Ces.)]. Cualitativamente, y de acuerdo con la concepción historiográfica vasariana, se considera el comienzo de la decadencia progresiva que experimentarán las artes durante la época medieval. [HH-16.2.2.1/v] || ~ **del Petrarca /Ces./ »** primera edad (de la pintura moderna) /Car./ || ~ **medio** Expresión con la que se alude al que constituye el segundo de los tres periodos histórico-artísticos en los que se considera dividida la historia de las artes en general y de la pintura en particular. Se corresponde con lo que actualmente conocemos como Edad Media, extendiéndose desde la decadencia del Imperio Romano y el inicio del Imperio Bizantino hasta la *rinascita* o Renacimiento de las artes, acaecida, de acuerdo con el modelo historiográfico vasariano, en el Trecento italiano. Cualitativamente, es considerada una época oscura, de decadencia artística y pobreza creativa, valoración crítica que se mantendrá hasta prácticamente finales del siglo XVIII. En consecuencia, y hasta su restitución decimonónica, nos encontramos con un periodo desacreditado como modelo y fuente de inspiración para los artífices; desvirtuado por parte de la reflexión teórica; y marginado en cuanto objeto de estudio y análisis por la emergente historiografía artística. [HH-16.2.2.1/t] || ~ **pre-Cimabue (Ces.) [s.t.]** Concepto historiográfico que constituye uno de los subperiodos que se distinguen en el marco del llamado tiempo medio (Edad Media), asociado a la difusión en Italia de lo que Vasari denominará *maniera greca moderna* -o *goffa*- [v. manera griega (Ces.)], esto es, al bizantinismo. Como el conjunto global del periodo, y siguiendo los criterios valorativos codificados por el propio Vasari, se trata de una época desprestigiada y descalificada desde el punto de vista estilístico-formal y creativo. [HH-16.2.2.1/y].

(2) Uno de los conceptos retóricos que se aplican a la imagen pictórica junto con la edad, el lugar y el modo.

Trecento [act.] v. primera edad (de la pintura moderna) /Car./

vago -ga *adj* **bella y ~ manera** v. manera (3).

valentía *n f* **(1a)** Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que se aplica a aquéllas caracterizadas por su vigor, energía y fuerza expresiva. || **(1b)** Específicamente, cuando dicha categoría se aplica en particular al tratamiento vigoroso, enérgico y potente de las figuras.

(2) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que caracteriza a aquéllas

dotadas de una intensa y vivaz apariencia de realidad.

(3) Categoría estético-formal y crítica de las imágenes pictóricas que caracteriza a aquéllas en las que el colorido se ha ejecutado de manera desembarazada, suelta y ágil, con un tipo de pincelada próxima a la de la escuela veneciana, y que refleja el dominio y la seguridad del artífice.

(4) » facilidad (2b).

(5) Noción tomada de la Poética, según la cual el artífice, en determinadas circunstancias, tiene la posibilidad de obviar las reglas de la preceptiva al uso. Funciona, por tanto, como sinónimo de libertad (2b) o licencia (1).

(6) [tener] » facilidad (5b).

valiente *adj* **manera ~ /Pac./** v. manera (3).

Venecia academia de ~ [Pac.] v. academia (2).

veneciano -na *adj* **escuela ~ [Car.]** v. escuela (2).

verdad *n f* **~ de la arte [Pac.]** » Buena Manera (5) /Pac./

virtud *n f* **(1a) (Car.)** En general, capacidad propia del hombre, de naturaleza moral, por la que posee el hábito de obrar bien. Aplicado, pues, al ámbito de la pintura, cualidad moral de fundamento ético, que incide directamente sobre los hábitos comportamentales y modos de conducta del artífice, y que se considera necesaria para el ejercicio conveniente y eficaz de su arte, para adecuarse a los principios vigentes de integridad artística, y para conformarse con una imagen pública y socialmente respetada. [GF-23.1.2.5/c] || **(1b)** En general, capacidad propia del hombre, de naturaleza moral, por la que posee el hábito de obrar bien. En el contexto religioso, dicha capacidad, fundamentada teológicamente, se define en función de su adecuación a los principios de la ortodoxia católica y a los criterios morales propios de la forma de vida cristiana. Aplicado, pues, al ámbito de la pintura, cualidad de naturaleza religioso-moral y fundamento teológico que se le requiere al pintor cristiano, la cual incide directamente sobre sus hábitos comportamentales y modos de conducta, y que se considera necesaria para la práctica adecuada y conveniente de las imágenes sagradas. [GF-23.1.2.5/f].

(2) Potencia, facultad perteneciente a la naturaleza humana, causa y principio generador de las distintas operaciones y actividades que puede realizar el alma. [GF-24.1.1/c]

(3) Motivo figurativo e iconográfico.

(4) Categoría calificativo-crítica que se aplica a aquellas imágenes pictóricas que, además de estar realizadas desde una actitud virtuosa y honesta por parte del artífice, su configuración representativa se atiene a unos cánones de decencia y honestidad.

(5a) [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1a). || **(5b)** [tener] Atributo y propiedad de los artífices que se aplica a aquéllos que poseen la cualidad de la virtud (1b).

MENU SALIR