

## ***Cosas puestas en historia. Figuras pictóricas en los tratados españoles sobre perspectiva: de Juan de Arfe a Antonio de Torreblanca***

Carmen González Román

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga

Siendo la *invención* una facultad del pintor que se relaciona con la composición de *historias*, comenzaremos por establecer, como marco de reflexión general, y a fin de aproximarnos al propósito de este estudio, el alcance del término *invención* en el contexto teórico-artístico español. El empleo de frases como *ordenar una historia*, o *poner en historia*, en referencia a la capacidad de idear y situar convenientemente las figuras en la escena pintada, trasciende las especulaciones en torno a las facultades del artífice, o las características y partes de la pintura, y se refleja en tratados específicos sobre perspectiva práctica, como el de Antonio de Torreblanca, para quien *ordenar una historia* supone una actividad meramente proyectual.

Being *invención* a faculty of the painter that is related to the composition of *historias*, we will begin by establishing, as a general framework for reflection, and in order to approach the purpose of this study, the scope of the term *invención* within the Spanish theoretical-artistic context. The use of phrases such as *ordenar una historia*, or *poner en historia*, in reference to the ability to devise and conveniently place figures on the painted scene, transcends the speculations around the faculties of the author, or the features and parts of the painting, and is reflected in specific treatises on practical perspective, such as that by Antonio de Torreblanca, for whom *ordenar una historia* entails a merely projecting activity.

1. La *invención* es considerada en la teoría artística de los siglos XVI y XVII una actividad vinculada a la elaboración ideativa y especulativa del artífice. Ahora bien, para la correcta plasmación del concepto, los discursos en torno a la *invención* valorarán, junto al proceso intelectual, el dominio de ciertas destrezas de índole práctico, como el dibujo, y relacionado con él, la perspectiva. Los humanistas italianos

del siglo XV entendían por *invenzione* fundamentalmente la materia temática de una obra de arte, la cual debía ser seleccionada del corpus de la literatura y los temas históricos. Alberti introdujo la noción de *invenzione* en la teoría del arte, pero en referencia a un tipo particular de pintura, la *istoria*, es decir, la representación de un tema heroico y sublime.<sup>1</sup> Desde Alberti, por tanto, se inicia un relato en torno a la *invenzione* ligado a la historia (*istoria*), a la capacidad para seleccionar el tema, lo que en el caso particular del artista florentino se correspondía con la *inventio* propiamente dicha del arte de la *Retórica*. Sin embargo, el uso del término *historia* para definir de modo restrictivo un tipo particular de pintura de superior consideración en la jerarquía de los géneros pictóricos, tal y como se colige del tratamiento del término en Alberti, variará en lo sucesivo, llegándose a emplear en la teoría artística española del siglo XVIII, como comprobaremos, la locución *retratos historiados*.

Una actitud distinta a la de Alberti es la que representa Piero della Francesca, quien dedicó su célebre tratado a la perspectiva, una de las tres partes –junto con el dibujo y el color– que, según él, componen la pintura, entendiéndose además la perspectiva como uno más de los factores de la *invención* pictórica.<sup>2</sup> El acento puesto a nivel teórico en la consideración de la pintura como una ciencia, y particularmente el papel que juegan en la composición de una bella obra las medidas y proporciones, está presente igualmente en Durero, para quien la materia temática parece menos decisiva que el empleo práctico de las construcciones anatómicas y el sistema de perspectiva.

La *invenzione* como facultad asociada a la composición u ordenamiento de *historias* la encontramos en Vasari quien, en la *Introducción* al arte de la pintura indicaba: *Perché chi studia le pitture e sculture buone, fatte con simil modo vedendo et intendendo il vivo, è necessario che abbi fatto buona maniera nell'arte. E da ciò nasce l'invenzione, la quale fa mettere insieme in historia le figure a quattro, a sei, a dieci, a venti...*<sup>3</sup>

Ese *poner juntas en historia* –que aquí traduzco literalmente del italiano– las figuras en número y actitudes diversas equivale a componer una escena, e implica para Vasari un

---

<sup>1</sup> BARASCH, Mosche: *Teorías del arte*, Madrid, Alianza, 2006 (1985), pp. 156-157.

<sup>2</sup> Piero della Francesca. *De prospectiva pingendi*. G. Nicco Fassola (ed.), Florencia, Casa Editrice le Lettere, 1984. Cfr. RIELLO, José: “La historia o sus lugares. Una tentativa sobre De prospectiva pingendi de Piero della Francesca”, en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen (ed.), *A través de la mirada. Anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, Madrid, Abada Editores, 2014, pp. 345-374 (en prensa). p. 332.

<sup>3</sup> MONTIJANO GARCÍA, José M<sup>a</sup>: *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Málaga, Universidad de Málaga, 2002, p. 165. *Porque quien estudie las buenas pinturas y esculturas, hechas de modo similar viendo y entendiendo el vivo, alcanzará sin lugar a dudas un buen estilo en el arte. Y de esto nace la invención, la cual permite poner juntas en historia las figuras en número de cuatro, seis, diez, veinte...* (la traducción es mía).

dominio del *disegno* en su consideración de materialización visual, de ejecución y plasmación de la idea, y como tal, supone la asociación de la *invenzione* y el *disegno*. Resulta interesante comprobar, como veremos más adelante, que serán expresiones tipo “poner en historia”, u “ordenar una historia”, las que utilice Juan de Arfe y, con mayor frecuencia Antonio de Torreblanca, para referirse al modo de componer las escenas en pintura. Ahora bien, en el caso de Vasari, la preocupación por ordenar las figuras de modo conveniente (*convenevolezza*), parece tener que ver más con el decoro que con regla geométrica alguna.

En el uso y significación del término *invenzione*, Vasari coincide con otros representantes de la literatura artística manierista, como Paolo Pino o Lodovico Dolce. Los tres desarrollan un concepto de *invenzione* que tiene sus orígenes en los grandes artistas del primer Renacimiento, como Leonardo o Rafael, y por tanto una dimensión fundamentalmente poética en la creación de composiciones, figuras y atributos, sin perder de vista el carácter erudito de la voz, conformado en la Retórica clásica que, como ya se ha indicado, llega al Renacimiento a través de Leon Battista Alberti.<sup>4</sup>

Para Lodovico Dolce, la *invenzione* 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, lo cual se correspondería con la *dispositio* retórica<sup>5</sup>: *Per quello, che s'è detto, appare que la inventione vien da due parti, dalla historia, e dall'ingegno del pittore. Dalla historia egli ha semplicemente la materia. E dall'ingegno oltre all'ordine e la convenevolezza, procedono l'attitudine, la varietà e la (per così dire) energia delle figure. Ma questa è parte comune col disegno.*<sup>6</sup>

Con independencia del énfasis puesto en el trasfondo intelectual de la pintura, de los discursos manieristas se puede extraer una definición del término *invención* que apunta hacia una facultad de carácter intelectual-espiritual consistente en la capacidad que se le reconoce al artífice para concebir imágenes pictóricas, especialmente en lo que éstas tienen de elección argumental, disposición compositiva y ordenación figurativa.<sup>7</sup> Sin

---

<sup>4</sup> Cfr. MONTIJANO GARCÍA, José M<sup>a</sup>: *Giorgio Vasari y la formulación...* op. cit., 2002, p. 169.

<sup>5</sup> RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y facultades en los tratados de Francisco Pacheco y Vicente Carducho*, Málaga, Universidad de Málaga, 2005, p. 185.

<sup>6</sup> Cfr. DOLCE, Lodovico. *Dialogo de la pintura* (Venezia, 1557), cfr. ARROYO ESTEBAN, Santiago (ed.): *Dialogo de la pintura*, Madrid, Akal, 2010, p. 132-133. “Por lo que se ha dicho, resulta que la invención nace de estas dos partes: de la historia y del ingenio del pintor. De la historia toma simplemente la materia, y del ingenio proceden además del orden y la conveniencia, las actitudes y la (por decirlo de alguna manera), energía de las figuras. Pero esta parte la tiene en común con el dibujo”.

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: *Maneras y facultades en los tratados...*, 2005, p. 185.

embargo, como ha sido indicado, la capacidad de invención no es suficiente, porque esa idea mental tiene que alcanzar una materialización visual efectiva, de ahí que, como complementaria de ésta se propugne -particularmente en los desarrollos teóricos en torno al *disegno* vasariano- la necesidad de tener dibujo.

En España, Pacheco se inspiró en estas teorías, particularmente en L. Dolce, y vinculó la *invención*, en cuanto a actividad y facultad, al máximo grado de formación del pintor, que él denomina *estado de perfectos*, aquel en el que el artífice se encuentra con la sabiduría suficiente como para inventar por sí mismo, sin originales o modelos. Por tanto, para Pacheco, la capacidad de *invención* dependerá, entre otros factores asociados al saber literario y cultural del pintor, de una buena “preceptiva” adquirida y asimilada. No resulta extraño, en consecuencia, la advertencia de Pacheco de que, antes de ponerse a inventar, hay que enterarse de “cómo se ha de pintar”.<sup>8</sup> Las ideas de Pacheco en torno a la formación del pintor no dejan duda acerca de cómo el artífice debía ejercitarse en los rudimentos de su arte para *sacar a la luz* algo nuevo, es decir, concebir una disposición, ordenamiento o exposición del tema nunca vista con anterioridad, aunque la fuente de inspiración última proceda de modelos aprendidos e interiorizados en su memoria.

Con anterioridad a Pacheco, Vicente Carducho, al tratar en el *Diálogo Tercero* de su tratado sobre la *pintura práctica regular, o preceptiva*, establecía la necesidad de las reglas dadas e inventadas por hombres peritos durante lo que podríamos llamar la fase de instrucción del pintor, “hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obre: que así lo entendió el divino Michael Ángel, cuando dijo: Que el hábito de la vista bien enseñado, suple la Geometría, y Aritmética”.<sup>9</sup> Es decir, para Carducho, las reglas debían ser asimiladas por el pintor, y para ello se requería un período de práctica continua, pero no debía plasmarlas con rigor en la pintura: “Estos [los pintores] 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...”<sup>10</sup>

Tanto Pacheco, como Carducho, insisten en la formación del pintor, en la necesidad de que hayan leído o aprendido los fundamentos de la pintura, entre los que se encuentra

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>9</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 279.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

la perspectiva práctica. Juan de Arfe, sin ser pintor, se había percatado, como veremos, casi medio siglo antes de Carducho de la necesidad de redactar un tratado específico donde los artífices pudiesen encontrar las reglas geométricas oportunas para plasmar visualmente sus invenciones, esto es, un libro sobre perspectiva práctica que ayudara, como él mismo explicaba, a *poner cosas en historia*. Sin duda, era éste un tema pendiente en el panorama teórico-artístico español, pues aunque la pintura llegó a ser hermanada estrechamente con la geometría por nuestros pintores y teóricos del Siglo de Oro, dicho hermanamiento no fue más allá -en el contexto de los pintores españoles- de amplios discursos en los que se argumentaba la liberalidad de la pintura.<sup>11</sup> En definitiva, nuestros pintores españoles de los siglos de oro no se interesaron por el desarrollo teórico de la perspectiva práctica. En lo que respecta al ejercicio de su arte, una vez adquiridos los rudimentos básicos, lo que parece preocuparles es pintar *historias*, escenas que resultaran convincentes y verosímiles a los ojos de los espectadores, escenas ajustadas al decoro. Para ello era suficiente sugerir la ficción espacial sin necesidad de someter toda la composición al rigor de la geometría.<sup>12</sup>

2. Nuestros primeros tratados españoles sobre perspectiva utilizan los términos *ordenar* o *poner en historia*, para referirse a la disposición compositiva y ordenación figurativa, en el sentido de ejercicio puramente empírico y proyectivo, relacionado con la aplicación de las reglas de la perspectiva. Se trata de una actitud eminentemente pragmática y funcional que se aleja de las especulaciones teóricas en torno a la *invenzione* de los teóricos italianos, o de los argumentos en torno a la *invención* puestos en el ambiente teórico español del XVII.

El desarrollo de una teoría específica sobre la perspectiva práctica a lo largo del seiscientos estuvo en España fundamentalmente en manos de ensambladores y

---

<sup>11</sup> No obstante, en el siglo XVII hallamos algunas definiciones sobre la construcción de la perspectiva ocupando capítulos específicos en tratados de pintura o arquitectura, como el mencionado de Francisco Pacheco, o el de Carducho, Fray Juan Ricci, Caramuel, García Hidalgo, etc., para cuya redacción se sirvieron de las autoridades modernas que escribieron sobre el tema, especialmente de Durero, Vignola, Barbaro, Serlio y Sirigatti.

<sup>12</sup> Baxandall, en su ensayo sobre pintura y vida cotidiana en el Renacimiento, al hablar de la pintura del *Quattrocento* florentino reparó sobre la supuesta utilización sistemática de tales reglas geométricas, advirtiendo cómo la perspectiva, en sus mejores ejemplos, es a menudo una perspectiva intuitiva, poniendo como ejemplo los frescos de Massaccio en la Capilla Brancacci. Un proceder semejante lo hallamos en la pintura de Piero della Francesca, quien supo deslindar su faceta de pintor de historias, de la de teórico de la perspectiva, no hallándose en sus cuadros la confluencia de ambas, Cfr. BAXANDALL, Michael: *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 159.

arquitectos, pues a ellos se debe la redacción de la mayor parte de los tratados manuscritos hasta ahora descubiertos. Durante la centuria anterior, las traducciones españolas de textos antiguos y modernos esenciales para el estudio de la Perspectiva habían sido impulsadas por la monarquía de Felipe II a partir de la creación de la *Academia Real Matemática*, y el propio Juan de Herrera, en su *Institución de la Academia Real Matemática*, publicada en 1584<sup>13</sup>, establecía entre los saberes exigibles a los arquitectos y pintores el dominio de la perspectiva, recomendando en particular al pintor: “ha menester de las Mathematicas, y perspectiva, Theorica y Practica, y con todo lo que para alcançar estas es necesario”. Fueron profesores implicados en la docencia de dicha Academia los que publicaron traducciones de importantes obras clásicas, fundamentalmente obras relacionadas con temas astronómicos y técnicos, si bien, a pesar de la preferencia por las cuestiones técnicas, la primera obra impresa fue *La perspectiva y especularia de Euclides. Traducidas en vulgar castellano* (1585) de Pedro Ambrosio Ondérez.

Hasta la redacción de los tratados sobre geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca, no se había llevado a cabo en España una empresa similar. En efecto, tal y como advierte este ensamblador en su primera versión, redactada en torno a 1610,<sup>14</sup> no se había redactado todavía libro alguno sobre perspectiva en lengua española.<sup>15</sup> Sin embargo, sí hubo alguna tentativa anterior, siendo el proyecto más significativo el de Juan de Arfe, al que sin duda alguna se refiere Torreblanca en el prólogo de su segunda versión de 1616-1617,<sup>16</sup> cuando indica: “un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aque. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)”. En efecto, Juan de Arfe en el prologo a *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura*

---

<sup>13</sup> SIMÓN José y CERVERA, Luis: *Institución de la Academia Real Matemática* (1584), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995. El impulso dado en la España de Felipe II al estudio de las matemáticas y de las ciencias afines a ella tuvo, no obstante, una orientación marcada por los intereses de una monarquía que debía mantener sus posesiones de ultramar y su potencia bélica, de ahí el desarrollo de los estudios de geometría, perspectiva, óptica, etc. relacionados con la cosmografía y su aplicación al arte de navegar, así como a la fortificación militar, la balística, etc.

<sup>14</sup> TORREBLANCA, Antonio de: *Los siete tratados de la perspectiva practica* (ca. 1610), Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806).

<sup>15</sup> Este será uno de los argumentos valorados, en general, por la “crítica” de la época pues, en efecto, en el caso concreto de los tratados sobre pintura, o no fueron publicados (Holanda, Céspedes, Guevara, Ávila, Villalón), o sólo parcialmente pueden ser considerados tratados de pintura (Arfe, Gutiérrez de los Ríos, Butrón). Se entiende que, Julio César Firrufino, en los preliminares de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633), considerase que la importancia del tratado consistía en “ser cosa que en nuestro Castellano idioma, hasta oi no se ha escrito”, cfr. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura...* op. cit., 1999, p. 264.

<sup>16</sup> TORREBLANCA, Antonio de: *Los dos libros de geometría y Perespectiva practica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3. Véase la reciente edición facsímil a cargo de Inocencio Galindo, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2013.

(Sevilla, 1585) había anunciado: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”. Del manejo del tratado de Arfe por parte de Torreblanca no queda ninguna duda tras el análisis de la primera versión manuscrita de su tratado, en el que alude explícitamente al platero en varias ocasiones.<sup>17</sup>

No sabemos hasta qué punto Arfe pudo conocer la teoría artística de los manieristas italianos en torno a la *invenzione*, pero veo oportuno detenerme en este punto en la asociación que lleva a cabo entre los términos *grafidia* e *historia*, de la que se deduce que, al igual que aquellos, Arfe distinguía entre elaboración mental y proyección visual. *Grafidia*<sup>18</sup> es empleado por Arfe en el prólogo del *De Varia* para referirse a una de las artes que necesitan saber el escultor y el arquitecto, además de la Aritmética, Geometría, Astronomía, y Anatomía, y la define como el “dibujo para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado la imaginación”. De sus palabras se infiere la relación entre el *dibujo* y la *invención*, esto es, el dibujo (*grafidia*) implica la ejecución material de los temas (*historias*) que son ideados por el artífice. El término latino *graphidos* fue utilizado por Vitruvio para aludir a una de las cualidades principales del buen arquitecto: tener aptitud para el dibujo. Filandro, en su edición del *De Architectura* emplea *graphidos*, mientras que otros comentaristas de Vitruvio, como D. Barbaro, lo traducen por *disegno*. En la literatura artística española resulta excepcional el uso de la palabra *grafidia*, los traductores de Vitruvio al castellano en el siglo XVI (Urrea, 1582; Hernán Ruiz, 1545-1562; y Lázaro de Velasco, 1554-1564) habían interpretado *grafidos* por *dibuxo* y *traça*,<sup>19</sup> por lo que hemos de suponer que Juan de Arfe utilizó el término

---

<sup>17</sup> No obstante se puede intuir también, en la segunda versión, la inspiración de Torreblanca en Juan de Arfe, particularmente en el modo de aludir a la Geometría, que el platero sevillano entendía como “puerta de otras artes”, mientras el ensamblador indicaba “...la geometría a quien yo lo remito porque ella es la puerta...” (Libro segundo, portadilla); o bien, “advirtiendo que el que lea este mi libro que la puerta por donde se entra al saber deste arte es la geometría...”, cfr. TORREBLANCA, Antonio de: *Los dos libros...* op. cit., libro segundo, tratado I, cap. I, fol. 1. Sobre los manuscritos de Antonio de Torreblanca, véanse, entre otras publicaciones de la autora del presente estudio, las siguientes: GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen: “Los siete tratados de la perspectiva practica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2007, 102-103, pp. 33-60; “La teoría artística italiana en los tratados de perspectiva españoles”, en CAMACHO, R., ASENJO, E. y CALDERÓN, B. (eds.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del mediterráneo en la Edad Moderna*. Ministerio de Ciencia e Innovación. Departamento de Historia del Arte (UMA), 2011, pp. 569-595; “Un arte que tanto ymporta para los que del necesitan. Los tratados de perspectiva de Antonio de Torreblanca en el contexto teórico europeo”, en GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. (ed.), *A través de la mirada...* op. cit., 2014, pp. 345-374.

<sup>18</sup> Sobre el término *grafidia* véase DICTER. *Diccionario de la ciencia y de la técnica del Renacimiento*. M<sup>a</sup> Jesús Mancho Duque (dir.), Ediciones Universidad de Salamanca. <<http://dicter.eusal.es/lema/grafidia>> [16-11-2013].

<sup>19</sup> Véase al respecto el interesante análisis de Lino Cabezas en “Trazas y dibujos en el pensamiento gráfico del siglo XVI en España”, acerca de los significados de *dibuxo* y *traza*, términos asociados y

latino a partir del ejemplar anotado por Filandro que poseía en su biblioteca: *In decem libros M. Vitruvii Pollionis de architectura annotationes*, Roma, 1544.<sup>20</sup>

Volviendo a la idea expuesta por Arfe de que el dibujo sirve “para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado la imaginación”, podemos todavía señalar otro momento en el que el artífice expresa la dualidad imaginación-representación gráfica, como sucede en el libro II, al referirse a los brazos y las manos que “sirven de poner en ejecución las cosas fabricadas en la imaginación.”<sup>21</sup> No se ha analizado, creo, suficientemente el alcance de estos planteamientos expresados por Juan de Arfe en el pensamiento artístico español, más allá de la valoración hecha, siglos después por autores como Arce y Cacho, o Campomanes, que escribe:

“Habla en su prólogo del dibujo con el nombre de grafidia, como cosa esencial a los artesanos, diciendo: “Grafidia, que es dibujo, para diseñar las historias, y cosas que hubiere fabricado el artífice en la imaginación”. Como si dijera: que no sólo se ejercita en representar al vivo las cosas naturales; sino también todas las invenciones humanas de las artes; no siendo posible darlas a entender suficientemente con cualquier explicación que sea, sin el auxilio del diseño; ni de fiar de un modo constante, y arreglado de ejecutarlas.”<sup>22</sup>

El libro sobre perspectiva práctica de Arfe, si admitimos lo que Torreblanca anota al respecto, no llegó a materializarse, y posiblemente el ensamblador levantino, retomando la idea de Arfe, decidió ocuparse en varios capítulos de un aspecto que considera fundamental en la pintura: el modo de ordenar historias. Queda patente en la segunda versión de Torreblanca la exaltación de la perspectiva como fundamento de la pintura. Así, en el prólogo del Libro Segundo del manuscrito conservado en Madrid (Fig. 1), afirma:

“...siendo [la perspectiva] tan necesaria a la pintura y arquitectura para sus demostraciones y disignios [sic] y mucho más para el arte de la pintura sin la cual no es de consideración, ni tampoco el pintor lo es sin ella por no poder hacer sin ella demostración de su obra que es lo que en tal arte se pretende ~~por ser el fin en la pintura~~\*[sic] de más de que por saberla se ennoblece el pintor y habilita en su arte...”<sup>23</sup>

---

empleados conjuntamente para traducir la voz latina *graphidos*, CABEZAS, Lino: *El dibujo como invención. Idear, construir, dibujar*, Madrid,, Cátedra, 2008, pp. 141.209.

<sup>20</sup> Cfr. CRESPO FAJARDO, José Luis: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2009, pp. 176-189.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>22</sup> CAMPOMANES, P.: Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento (1775), cfr. CRESPO FAJARDO, José Luis: *Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2009, p. 87.

<sup>23</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit. s/f (En esta cita y en las sucesivas actualizo la puntuación y ortografía). La frase tachada resulta algo ambigua, podría interpretarse, en el contexto

Las palabras redactadas por Antonio de Torreblanca en este párrafo indican cómo, según él, la perspectiva era un elemento fundamental en el proceso creativo-compositivo. Adviértase, al respecto, que utiliza el término *disignio* para referirse al *disegno* (dibujo). Se trata, sin duda, de una variante introducida por el autor que se corresponde con el equivalente italiano, y cuya variación ortográfica tendría que ver con el hecho de que en España no se había encontrado aún ni el vocablo, ni la traducción más adecuada para *disegno*.<sup>24</sup> El dominio de la perspectiva, además de ser útil para dibujar, también sirve, según Torreblanca, para la estima y valoración final de la pintura, contribuyendo su conocimiento al ennoblecimiento del pintor.

Esta es la meritoria opinión de un ensamblador de comienzos del siglo XVII, conocedor de los fundamentos de la geometría, y hábil en la ejecución de trazas arquitectónicas aunque, no hay que perder de vista, alejado de toda actividad práctica o especulativa sobre la pintura. No obstante, su conocimiento y hábil manejo de tratados clásicos y contemporáneos sobre geometría, perspectiva y arquitectura -hecho que se comprueba en las citas correctas que introduce en la redacción de sus tratados-, le permite sostener con conocimiento de causa, sus propósitos en estos capítulos que dedica a la pintura. Como ya se ha apuntado, una de las razones por la que Torreblanca se decide a escribir este tratado es el amor a su nación, y su indignación por no existir en “lengua española” texto alguno escrito sobre “un arte que tanto importa para los que de él necesitan”.

Torreblanca insiste en el citado prólogo en el beneficio que recibirá la arquitectura y la pintura estudiando la perspectiva, especialmente la pintura, y puntualiza al respecto: “lo que es fin en la pintura es principio en las demás artes que de ella necesitan”.<sup>25</sup> En su alegato condena además a “muchos pintores de nuestros tiempos que apenas se halla alguno que sepa algo de ella.”<sup>26</sup> Esta exaltación de la perspectiva como fundamento de

---

argumentativo de la oración, del siguiente modo: el fin de la pintura es hacer demostración de la obra del pintor por medio de la perspectiva. Pero ¿qué quiere dar a entender cuando habla de “hacer demostración de su obra”?; posiblemente se refiera con ello a la capacidad o habilidad del pintor. Sin duda, le falta a Torreblanca el vocabulario artístico necesario para desarrollar un discurso de índole especulativo sobre la pintura. Por otro lado, el asterisco dibujado por el autor al final del tachado no se corresponde con ninguna aclaración en el margen del folio.

<sup>24</sup> Véase nota 19.

<sup>25</sup> Nuevamente se posiciona en este pasaje acerca de la perspectiva como el fin de la pintura y, para legitimar sus argumentos menciona a continuación una serie de pintores y arquitectos: Andrea Mantegna, Bramante, Tomaso Laurente, el “divino Rafael de Urbino”, y Serlio. Esta relación de artistas aparece trachada en el manuscrito por el propio autor y, en el margen aparece anotado: “por ser notorios por la excelencia de sus obras y no harán al propósito de la nuestra los pasaremos en silencio”, cfr. TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

la pintura remite a consideraciones teóricas del *Quattrocento*, como la expuesta por Piero della Francesca en *De prospectiva pingendi*, tratado en el que Piero sostiene que la pintura es perspectiva, según él la pintura “no es más que demostraciones de las superficies y los cuerpos reducidos o aumentados en el plano”.<sup>27</sup> La afinidad del planteamiento de nuestro ensamblador con el del artífice italiano no es casual, pues entre los autores que menciona Torreblanca en su primera versión manuscrita se encuentra Piero della Francesca, al que nombra como Pietro dal Borgo S. Sepolcro. Parece poco probable que Torreblanca tuviera acceso a alguna copia del *De prospectiva pingendi*, posiblemente lo cite a partir de una fuente secundaria, pero no deja de llamar la atención que, pese a reconocer la autoridad de Vignola, Torreblanca, en contra de lo establecido por Danti, afirme con rotundidad que la segunda regla no fue inventada por aquel sino que antes la habían escrito Baltasar de Siena (Peruzzi), Pietro dal Borgo S. Sepolcro (Piero della Francesca) y el Serlio.<sup>28</sup>

3. En la primera versión manuscrita del tratado de Torreblanca no hay alusión expresa a la pintura, sin embargo, uno de sus dibujos representa una calle en perspectiva de clara herencia serliana, y es aquí donde encontramos la primera referencia al ordenamiento o composición de una escena, pues esa figura, según Torreblanca, “enseña a levantar algunos cuerpos sobre el plano y poner figuras historiadas en el”.<sup>29</sup> Será en la segunda versión de su tratado donde el artífice ilustre con varias figuras el modo de componer historias. En el Libro segundo (1617), tras extenderse en la perspectiva y escorzos de los edificios, pasa a ocuparse de la colocación de figuras en un marco arquitectónico (Fig. 2): “La figura pasada nos ha enseñado a disminuir los palmos y esta nos enseña cómo hemos de ordenar una historia y juntamente poner edificios en un cualquiera plano levantados sobre él...”<sup>30</sup>

No se indica en este pasaje propósito alguno de ser una regla a utilizar en particular por los pintores, sin embargo, nuestro tratadista coloca una serie de figuras humanas,

---

<sup>27</sup> Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, NICCO FASOLA, G. (ed.), cfr. RIELLO, José, “La historia o sus lugares... op. cit., 2014, pp. 329-343. Esto es lo que escribe Piero en su tratado de perspectiva, sin embargo, como advirtió Nicco Fasola en su edición crítica al *De prospectiva pingendi*, en Piero se da un distanciamiento entre sus pinturas, entre la práctica pictórica, y sus teorías, de modo que la perspectiva pasa a ser uno más de los “factores de la invención” al que se unen indisolublemente el dibujo (*disegno*) y el color (*colorare*).

<sup>28</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los siete tratados de la perespectiva practica*, op. cit., fol. 86v.-87r.

<sup>29</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los siete tratados de la perespectiva practica*, op. cit., tratado cuarto, figura VIII, fol. 69v.

<sup>30</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit., libro segundo, tratado 2, fig. 15, fol. 40v.

anónimas y ambiguas, a distintas distancias y alturas en el espacio enmarcado por dos edificios, y sitúa al fondo un monte, que le sirve para establecer las distancias respecto al horizonte. Torreblanca advierte que “con este proceder se dará la medida a todas cuantas cosas hubieren de ponerse en el plano y en el aire”.

El mismo procedimiento lo recomienda más adelante, y en esta ocasión modo explícito, para la pintura, cuando se propone “... enseñar cómo se ha de ordenar en un cuadro o pared una perspectiva con edificios, figuras, montes y otras cosas, las cuales solo aquí advertiremos al operante de cómo se conciertan las figuras con los tales edificios y cosas...”<sup>31</sup> (Fig. 3). En esta ocasión sitúa una figura masculina principal en un escenario compuesto por edificios a un lado y paisaje al otro, ofreciendo un dibujo menos rígido y esquemático que en el ejemplo anterior. Esta aproximación al natural viene justificado por el propio Torreblanca quien, a propósito de esta composición, acude a la definición albertiana del cuadro entendido como una ventana: “...para lo que se ha de suponer que el cuadro donde se ha de poner o diseñar la perspectiva en esta figura ABP, es una abertura, vano, o ventana, o puerta, por la cual se ha de mirar hacia una parte que hay edificios, montes y campo que es lo que pretendemos hacer, y también hay figuras como hombres natural todo, y que para mirar todo esto nos habemos de apartar del dicho vano...”<sup>32</sup>

En otro interesante dibujo, Torreblanca proporciona las reglas para cuando sea necesario pintar personajes de gran tamaño situados en primer plano (Fig. 4): “Mas ofreciéndose en el propuesto cuadro haber de hacer figuras grandes, que es una no pequeña excelencia y de muy pocos sabida...”<sup>33</sup> La funcionalidad del tratado de Torreblanca se hace evidente en este asunto, apenas teorizado en otros contextos teóricos de la época a pesar de ser un tipo de composición utilizada por los pintores, particularmente en determinadas temáticas religiosas. El dibujo que ilustra esta regla resulta más “pictórico” que en los casos anteriores, pues en él se recrean sombras y detalles tanto del conjunto como del personaje situado en primer plano, y como él mismo indica, esta figura grande puede ir acompañada de alguna *historia*: “todos estos avisos son cánones de esta regla, y si el dicho plano AD hubiere de haber alguna historia o otra cosa semejante, se podrá hacer mayor por la misma orden...”<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit., libro segundo, tratado 2, fig. 20, fol. 63r.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit., libro segundo, tratado 2, fig. 20, fol. 64r.

<sup>34</sup> *Ibidem*, fol. 64v.

En la última regla que dedica a la pintura vuelve Torreblanca a insistir en la importancia que tiene el saber ordenar una historia, dando ahora mayor protagonismo al paisaje que a otros objetos o figuras: (Fig. 5) “Una de las más importantes y dificultosas cosas que hay en la perspectiva para el arte de la pintura es saber ordenar una historia o país, y saber el origen y principio de las cosas porque este es el verdadero saber y fundamento principal para entender las cosas perfectamente...”<sup>35</sup> Además, en este pasaje Torreblanca vuelve a hacer hincapié en el principio básico de la *costruzione leggitima* albertiana: “de todo lo dicho se colige que el propuesto cuadro se ha de considerar una ventana o vano mirado desde una distancia que pueda coger en la niña del ojo el ángulo de la punta del cono visual”. Fiel a la más pura ortodoxia geométrica y, trascendiendo la mera metáfora, Torreblanca aporta, en definitiva, las recetas para ajustar proporcionalmente al marco del cuadro o pared todas las figuras u objetos que en él se representan, de hecho, nos ofrece en su tratado su particular versión del instrumento descrito por Alberti.

Por lo que se traduce de los enunciados y consideraciones expuestas en relación a la pintura, las reglas de Torreblanca van orientadas a “ordenar una historia” conforme a la perspectiva. Para ello se sirve del riguroso trazado lineal, que busca concertar todas las figuras con el resto de objetos dispuestos en un espacio, concebido como una caja escénica. Pero la única ocasión en la que Torreblanca admite que esta ficción basada en una severa geometría se desvanece, es cuando se refiere a los retablos compuestos con varias tablas pintadas y colocadas a distinta altura,

...si en un retablo se hubiesen de poner algunos tableros en los cuales hubiese de pintarse en cada uno una historia y arquitectura, y que unos estuviere en bajo y otros en más alto y otros en más, y los más bajos por lo menos están superior o igual con la vista del que los ha de mirar, si hubiésemos de seguir esta doctrina los más altos apenas se verían las figuras o por lo menos las que estuviesen alguna distancia medidas en el plano.<sup>36</sup>

El quehacer artístico de Torreblanca como ensamblador de retablos le llevaría a plantear esta interesante cuestión dentro de su reflexión teórica acerca de la composición pictórica. Es, por otro lado, en este asunto relacionado con la ubicación de las pinturas en los retablos, donde Torreblanca plantea un problema que tiene que ver con su

---

<sup>35</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit., libro segundo, tratado 5, fig. 2, fol. 89v.

<sup>36</sup> TORREBLANCA, Antonio de, *Los dos libros...*, op. cit., libro 2, tratado 5, fol. 89.

práctica artística, un tema por otro lado que, sospechamos, en ningún otro tratado de perspectiva del ámbito europeo haya sido si quiera insinuado.

Por la propia naturaleza fragmentada del espacio disponible en un retablo para la ubicación de las pinturas, la posibilidad de ajustar las distintas historias a un único punto de vista, además de una quimera, constituiría una aberración visual por lo que, la solución que propone nuestro tratadista es la siguiente: “...todo se deja a la consideración y prudencia del discreto artífice según de qué manera vea le puede suceder, tomando a veces alguna licencia o trueque, que la vista no quede tan desabrida y disgustada”. Sólo en tal circunstancia, y por mor de un resultado final conveniente y convincente a la vista, se podrían transgredir las reglas, aceptándose un criterio subjetivo como elemento configurador de la composición. Este resquicio abierto por nuestro ensamblador supone un juicio subjetivo que, curiosamente, y aunque no hallamos relación directa entre las ideas artísticas de Torreblanca y el pensamiento manierista en pintura, estaría basado en el “juicio del ojo”.

Estas son, en definitiva, las reglas ofrecidas por Torreblanca a los pintores, pero otra “historia” es la actitud y/o consideración de nuestros pintores del siglo XVII hacia dichas reglas. Como ya ha sido señalado más arriba, en los dos principales tratados de pintura españoles del seiscientos, los de Carducho y Pacheco, se establecía la necesidad de las reglas durante lo que podríamos llamar la fase de instrucción del pintor, “hasta alcanzar hábito regular operativo en el entendimiento agente, y en la vista, con que obre”.<sup>37</sup> A partir de ese momento, el artífice estaría capacitado para inventar historias, esto es, idear, componer y ordenar las figuras u objetos de modo original, verosímil y ajustado al decoro. Por tanto, el problema fundamental para todo pintor consistía en disponer y colocar de forma lógica y comprensible, lo que aparece sobre la superficie pictórica según unas leyes y unas reglas que no pertenecen a la realidad, sino a la obra de arte, y que por ello requerían ser modificadas a fin de que resultaran verosímiles.<sup>38</sup> Pero la ficción creada en la caja espacial sometida a la tiranía de las reglas resultaría, por ello, poco convincente, máxime cuando en la escena pintada no era necesario representar arquitecturas que, a modo de escenografía, encuadrasen el asunto. Pese a todas estas circunstancias, la locución “poner cosas en historia”, además llevar implícita la elección del argumento, asunto, caso o concepto, acabó asimilándose en los discursos

---

<sup>37</sup> CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura...* op. cit., 1999, p. 279.

<sup>38</sup> Cfr. RIELLO, José: “La historia o sus lugares...”, op. cit., 2014, p. 339.

teórico-artísticos españoles con la connotación específica de ordenar en número y forma los elementos de la composición pictórica, hasta el punto que llegó a integrarse en la definición de los géneros pictóricos. Así se colige del modo en que Antonio Palomino define el *retrato historiado*:

“Y es de notar, que aunque en términos pictóricos, no es historia la que no excede de dos figuras; si las dos figuras actuaren caso histórico, como Caín en el fratricidio de Abel, ésta será historia precisamente; pero si fueren dos figuras solas independientes, que aunque se quite la una, no le hace falta la otra, éste no se llamará historiado. Y si el cuadro o superficie, donde hay una o dos figuras solas independientes, estuviere organizado de otros adherentes, como algún trozo de arquitectura, cortina, país, bufete, etc., aunque sea un retrato, en términos pictóricos llamamos también historiado; porque aunque no haya más que una figura... para su constitución se ha de observar la misma graduación, y templanza, que en una historia; y porque los dichos adherentes sustituyen el lugar y colocación de las figuras.”<sup>39</sup>

Fig. 1. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, portada.

Fig. 2. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 2, fig. 15, fol. 40v.

Fig. 3. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 2, fig. 20, fol. 63r.

Fig. 4. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 2, fig. 20, fol. 64r.

Fig. 5. Antonio de Torreblanca, *Los dos libros de geometría y Perespectiva pratica* (1616-1619), Archivo de la RABASF, Madrid, documento 364/3, libro segundo, tratado 5, fig. 2, fol. 89v.

---

<sup>39</sup> PALOMINO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica* (1715), T. I, cfr. CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1999, p. 634.