

La fisiognomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles en el siglo XVII¹

Physiognomy and expression of the passions in some libraries of Spanish artists in the Seventeenth century

Albero Muñoz, María del Mar*

Fecha de terminación del trabajo: marzo de 2011

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2011

RESUMEN

Este artículo analiza los textos y tratados sobre fisiognomía y expresión de las pasiones que se podían encontrar en tres bibliotecas de teóricos y pintores especialmente significativos del siglo XVII, como son Diego Velázquez, Vicente Carducho y Francisco Pacheco, todos ellos *doctus artifex* españoles. Esta aproximación contribuirá a un mejor conocimiento acerca de su formación teórica y de las fuentes fisiognómicas y pathognómicas manejadas a la hora de componer sus obras.

Palabras clave: Tratados artísticos; Fisiognomía; Pintores; Fuentes históricas

Periodo: Siglo 17

ABSTRACT

This paper presents a study of the physiognomic texts and treaties that could be found in the libraries of three theoreticians and painters of particular importance during the 17th century: Diego Velazquez, Vicente Carducho and Francisco Pacheco, all of them Spanish *doctus artifex*. This information allows us to gain a greater understanding about their theoretical training and the physiognomic and pathognomic sources consulted when they composed their works.

Keywords: Art treatises; Physiognomy; Painters; Historical sources

Period: 17th century

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia. e-mail: mmalbero@um.es

Algunos filósofos y poetas han querido que el hombre tenga (en cuanto animal) cierta simpatía con los demás animales y que por las facciones, costumbres y movimientos dellos se conozcan las del hombre a quien él más se le parezca².

“Ni en la Biblioteca de Velázquez, ni en ninguna de hombre culto y de pintor erudito, puede faltar la *Fisiognomía* de Della Porta, donde la belleza o fealdad de un rostro humano, por su semejanza con los animales, denuncia las cualidades del alma”. Estas palabras enunciadas por Julián Gállego en *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro* resumen a la perfección la situación del principal tratado sobre fisiognomía que circulaba por Europa, incluida España, durante el siglo XVII³. El texto de Della Porta era el único tratado de fisiognomía publicado hasta el momento que ilustraba sus teorías con una completísima colección de grabados, lo que le confería un logrado valor didáctico y una gran utilidad, concretando visualmente los rasgos de cada carácter o temperamento. Pero este tratado, exclusivamente dedicado a la fisiognomía como indica su título, no era el único texto de que disponían los artistas para conocer el interior del ser humano a través de la lectura de su rostro, ya que la tratadística artística tradicional también se había ocupado de su estudio.

Los teóricos de las artes habían centrado su discurso en la insistencia de la liberalidad de la pintura, basando su carácter intelectual en el estudio de disciplinas como la anatomía, la simetría, la perspectiva o la fisiognomía, que contribuían con su aportación mental a la práctica pictórica. Entre todas estas materias, la percepción científica del cuerpo humano iba a apoyar a esta visión intelectual de la pintura, ofreciendo una imagen docta para el pintor que guía el trazo del pincel no solo con la ejecución de su mano sino con el razonamiento y reflexión de la mente⁴.

De forma paralela, la conciencia de la individualidad que emanaba de la sociedad moderna inspiró en filósofos, médicos y artistas un afán de conocimiento del ser humano que les encaminaba al estudio de los rostros como depositarios de su verdadera identidad, buscando en su anatomía aquellos rasgos que le distinguían y hacían únicos entre sus semejantes. En esa exploración de las particularidades diferenciadoras del ser humano, no solo iban a tenerse en cuenta detalles orgánicos, como la raza, el color, la medida o la complexión, también se iban a estudiar aquellos atributos que mostrasen la naturaleza de su temperamento, aquellas expresiones que denotasen las cualidades de su alma y aquellos rasgos que indicasen la particularidad de su carácter. Todos estos aspectos iban a cobrar una gran importancia en la sociedad moderna, pero para los artistas en concreto iban a establecerse como elementos fundamentales a la hora de enfrentarse a la representación de un modelo. Por ello, tanto la anatomía del ser humano, como los cambios que experimenta su apariencia debido a las emociones o pasiones sentidas, se convertirían en uno de los temas principales trata-

dos por los teóricos de las artes, enunciando unas teorías que, una vez impresas, pronto tendrían cabida en talleres o bibliotecas particulares de pintores⁵.

Gracias a los inventarios de bienes y a las reconstrucciones aproximadas realizadas a través de la lectura de algunos tratados artísticos españoles, se puede constatar la presencia tanto de obras específicamente dedicadas al estudio de la fisiognomía, como de temática propiamente artística en las que se abordaba la expresión de las pasiones, en las principales bibliotecas de artistas del siglo XVII español⁶.

Fisiognomía de Della Porta fue, sin lugar a dudas, el principal tratado que divulgaría las teorías fisiognómicas en Europa a partir de 1600, convirtiéndose rápidamente en un libro de referencia para estudiosos de diversos campos entre los que se incluyeron pronto los artistas. Giambattista della Porta, científico del renacimiento tardío, tuvo una actividad diversificada que abarcaba numerosos campos. El nexo común a estas disciplinas era la unión entre el conocimiento científico y la conciencia mágica, pero “hombre de ocasiones fallidas”, como le han denominado los historiadores de la ciencia, no supo diferenciar su concepción simbólica y mántica de la naturaleza de los conocimientos de la mecánica tradicional y su estudio racional⁷. Entre estas ciencias, a caballo entre la racionalidad y la magia, Della Porta se ocupó de la fisiognomía, escribiendo hasta seis libros sobre el tema⁸. El primero de ellos, titulado *De Humana Physionomia* se publicó en 1586. Constaba de cuatro libros escritos en latín en los que realizaba una síntesis de las fuentes fisiognómicas desde la antigüedad, hasta la edad moderna con una serie de grabados que ilustraban los ejemplos. En un intento de Della Porta por darle la mayor difusión posible, redactó el tratado en latín pero en seguida lo tradujo al italiano. La traducción, titulada *Della fisionomia dell'huomo* se puso en circulación en 1598 y facilitó rápidamente la divulgación de sus teorías en ámbitos menos cultos, entre la gente que ya no dominaba el latín⁹.

Tan solo tres años después de que apareciera la traducción italiana, el científico napolitano volvió a publicar una segunda versión del tratado, también llamado *De humana physiognomonia*, de nuevo en latín, pero en esta ocasión con seis libros. Los cambios entre ambas versiones fueron sustanciales ya que se modificaba el texto de forma importante. Esta segunda versión de 1610, también redactada en latín y a continuación traducida al italiano, fue la edición reeditada en más ocasiones¹⁰.

Se tiene constancia de que el tratado de Della Porta estaba presente en dos de las bibliotecas de artistas españoles, en concreto en la de Velázquez y la de Carducho. En ambos casos la edición que tenían era la latina de 1601 que, como ya se ha mencionado, era la más completa e incluía grabados para ilustrar sus teorías, convirtiendo de este modo el tratado teórico en un manual de gran didactismo y mucho más práctico.

El trabajo de Della Porta tuvo como resultado una obra muy completa. A lo largo de los seis libros realizaba una amplia exposición de los distintos temperamentos y humores, elaborando una completa síntesis de las fuentes clásicas y de los métodos aportados por los filósofos que desde la edad antigua se habían acercado a esta disciplina¹¹. Realizaba también un exhaustivo análisis del cuerpo humano, relacionando cada rasgo físico con una característica moral, valiéndose para ello de su similitud con cada especie animal¹². Así mismo, y con una gran utilidad para poetas y artistas, des-



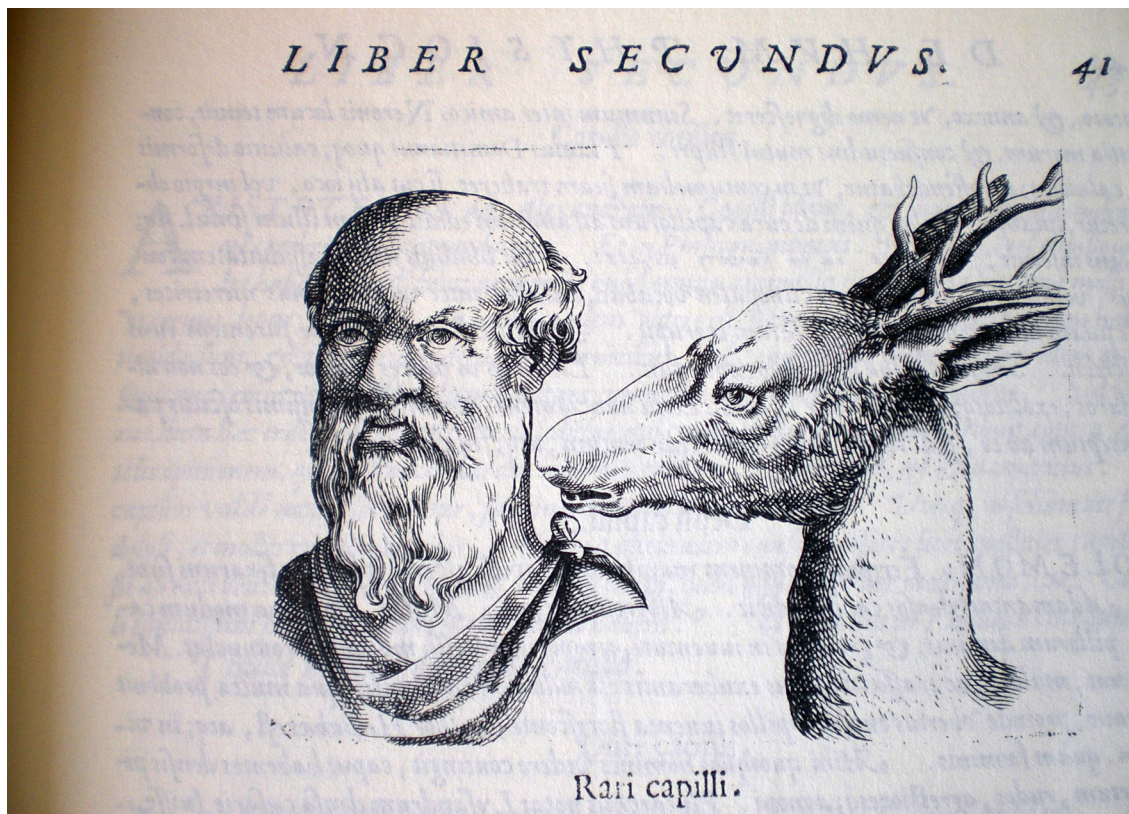
1. Giovanni Battista DELLA PORTA, *Angula Frons*, *De Humana Physiognomonia*, Vico Aequo, 1586.



2. Giovanni Battista DELLA PORTA, *Maximum Caput*, *De Humana Physiognomonia*, Vico Aequo, 1586.

cribía los diferentes tipos humanos, desde el colérico hasta el manso, relacionando sus rasgos y su carácter, e incluso se acercó a la fisiognomía desde un punto de vista médico, aportando distintos remedios naturales contra los malos temperamentos, como la lujuria, la ira o la gula.

Vicente Carducho recomendaba la lectura del texto de Della Porta en sus *Diálogos de la Pintura*, por lo que no resulta sorprendente que se haya registrado un ejemplar en el inventario de sus bienes. Su tratado, publicado unos treinta años después del de Della Porta, pertenecía al grupo de textos con una evidente voluntad reivindicativa de la liberalidad de la pintura, compartiendo con el resto de teóricos de las artes la certeza de que para alcanzarla era necesario partir de la formación intelectual del pintor. Por ello, al comenzar el primero de sus diálogos, insiste en que los artistas deben abarcar el conocimiento de las disciplinas expuestas, entre las que figuraba la fisiognomía, y recomendaba el tratado de Della Porta como una lectura esencial para aprender a reconocer el movimiento de las pasiones y emociones de los seres humanos a través de la lectura de sus rasgos faciales y corporales. Incluso en unos capítulos más adelante, concretamente en el Diálogo III,



3. Giovanni Battista DELLA PORTA, *Rari capilli*, *De Humana Physiognomonia*, Vico Aequo, 1586.

apoyando esta teoría califica a la fisiognomía como una materia “necesaria para la pintura científica”, por lo que no extraña que incluyera este tratado entre los libros de su colección¹³.

Según consta en el inventario realizado tras su fallecimiento, Diego Velázquez también tenía una edición de 1601 entre sus bienes. En su caso pudo haberlo adquirido durante uno de sus viajes a Italia, aunque, a pesar de rozar lo herético para el pensamiento de la época, el tratado de Della Porta no tuvo demasiados problemas con la censura religiosa y tampoco sería difícil de localizar en Madrid en aquellos años¹⁴. Aparte de conocer la existencia del tratado entre las posesiones del pintor gracias al citado inventario, Palomino lo señala entre los libros que solía utilizar y, según algunos estudios, parece probable que así fuera, tal y como se puede percibir en algunas de sus obras¹⁵. Para un pintor de retratos interesado en la profundidad psicológica del retratado, tanto el texto como las imágenes de este tratado podrían ser fuentes de inspiración¹⁶.

Junto al tratado de Della Porta, también se encontraban en las bibliotecas de los pintores cultos los grandes tratados artísticos del renacimiento italiano, como es *De pictura* de Alberti, la *Simmetría*

de Durero, en su edición de Gian Paolo Gallucci, y el *Trattato dell'arte della pittura, escultura et architectura* de Lomazzo que, además de ser textos que abarcaban el saber artístico de ese momento, ofrecían en alguno de sus capítulos todo un repertorio de modelos fisiognómicos o de afectos del alma.

Del primero, *De Pictura* de Alberti, consta su presencia en los inventarios de bienes de Carducho y Velázquez y, según apunta Bassegoda, aunque no está demostrado ya que no se conoce aún ningún inventario de sus bienes, Pacheco lo conocía y lo usaba¹⁷. Alberti, influenciado por la oratoria y la retórica clásicas, establecía en *De pictura* la importancia que tenía la exteriorización de las pasiones al realizar la composición de una pintura de historia, siendo uno de los primeros tratadistas en defender el valor de la expresión emotiva. Según sus teorías, adoptando las normas de la retórica y la *ethica disgressio*, el pintor, debía seguir los pasos del orador y generar un proceso persuasivo mediante la progresión desde el *logos* (*docere*) hacia el *ethos* (*delectare*) hasta culminar en el *pathos* (*movere*)¹⁸. El artista debía esforzarse en conseguir esos tres objetivos, alcanzado el éxito gracias al estudio de la naturaleza y al conocimiento del cuerpo humano, entendiéndolo como una unidad en la que había que tener en consideración la edad, el sexo, los rasgos y atendiendo también a sus pasiones, los movimientos del alma y su exteriorización corporal. Porque según esta teoría, “Una *historia* conmovirá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen sus emociones con claridad. Y, como la naturaleza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a sí, lloramos con los que lloran, reímos con los que ríen y nos dolemos con los que se duelen”¹⁹.

Alberti no trata la fisiognomía ni proporciona modelos fisiognómicos en ningún apartado de sus tratados, pero sí ofrece las descripciones pathognómicas, es decir, de las emociones o pasiones transitorias más comunes, insistiendo, una vez más en que se han de tomar directamente de la naturaleza de forma cuidadosa, evitando repetir los mismo gestos o actitudes en diferentes personajes. Considerando que “es difícilísimo variar los movimientos del cuerpo con los casi infinitos movimientos del ánimo” ofrece en el texto algunas pautas para representar emociones variadas que dependerán, evidentemente, del tipo de historia a representar²⁰. De este modo, Alberti sugiere que para encarnar la tristeza se deben representar cuerpos pálidos, lánguidos y con extremidades vacilantes; para la lamentación, frentes arrugadas, cuellos abatidos y sensación de fatiga y descuido; o con respecto a la alegría, que los movimientos deben ser sueltos y ante todo, que la obra debe emanar jovialidad, concediendo a lo largo de su tratado una gran importancia a la exteriorización de las emociones en el proceso de elaboración de una composición pictórica²¹.

Con respecto a *La Simetría* de Durero, ésta era una obra que se hallaba en todas las bibliotecas de artistas de la época y no era una excepción en las de Carducho y Velázquez y de nuevo Bassegoda considera que se encontraría así mismo en la de Pacheco. Gallucci realizó la traducción latina de la obra de Durero en 1591, añadiendo un quinto libro de su propia autoría a los cuatro originales del artista alemán. Debiendo ser consciente de que la difusión de sus teorías fisiognómicas quedaría de este modo garantizada, en vez de publicarlo de forma autónoma, se decidió por *completar* la obra de Durero. Así, junto a las teorías sobre proporción y anatomía enunciadas por el alemán, quedarían unidas las reglas sobre fisiognomía y expresión de las pasiones²².



4. Giovanni Paolo LOMAZZO, *Estudio de hombre desnudo*, circa 1545-1565, Museo del Louvre, Departamento de Artes Gráficas.

El texto de Gallucci estaba dedicado a la naturaleza de hombres y mujeres y a las pasiones que podían sentir. Ofrecía un completo estudio sobre los afectos del cuerpo y del alma, distinguiendo entre los afectos que le son propios a cada carácter humano, es decir a la fisiognomía, y a los que son sentimientos accidentales o temporales, refiriéndose a la pathognomía o expresión de las pasiones²³.

El tratado ofrece la descripción de distintos tipos humanos, atendiendo a su carácter y a sus emociones, así como los rasgos físicos que delatan sus sentimientos interiores. Con una clara vocación pedagógica, el autor indica a los artistas aquellos rasgos que les interesan para representar cada tipo humano ya que, según considera, la mayor utilidad en el conocimiento de estas teorías es la de su aplicación en la pintura, y además en concreto en la de temática religiosa.

El tercer gran tratado, el *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* de Lomazzo aparece en el testamento de Carducho. Bassegoda no duda de que Pacheco lo leyera y, aunque no consta en el inventario de los bienes de Velázquez, es dudoso que no lo conociera²⁴. Lomazzo consagra el segundo capítulo al “Sito, posizione, decoro, moto, furia e grazia

delle figure”, siendo la primera ocasión en la que un tratado de pintura dedica un capítulo completo al estudio de los movimientos del alma²⁵.

Para Lomazzo el *moto* es la manifestación física de las emociones, más identificada con la expresión de los sentimientos que con el carácter o con la fisiognomía, considerándola una cualidad esencial para cualquier artista ya que para él es la depositaria de “Tutto il segreto della pittura”²⁶. El autor, justifica este hecho ya que considera que la representación de los movimientos del ánimo es una parte fundamental de la composición pictórica y que todo pintor debe conocerlos en profundidad para poder plasmarlos con gracia y naturalidad. Lomazzo divide las pasiones en distintas categorías. Según su criterio, las hay *sensuales*, *racionales mentales* e *intelectuales* y considera que el alma humana puede sentir once de ellas: amor, odio, deseo, horror, alegría, dolor, esperanza, desesperación, audacia, temor e ira. Quizás lo más interesante para los artistas fuera que a lo largo

del texto se iban describiendo exhaustivamente cada una de ellas con el fin de que se pudieran visualizar mentalmente.

El caso de los *Documentos* de Leonardo es distinto, según aparece reflejado en los inventarios, tanto Carducho como Velázquez tenían alguno de los textos del pintor italiano, pero es de suponer que no sea el mismo texto en todos los casos. Se sabe que el ejemplar que tenía Velázquez era el *Tratado de la Pintura* editado en París en 1651, mientras que Pacheco y Carducho se refieren a un tratado sin publicar, un manuscrito, que aún hoy ofrece dudas en cuanto a su contenido. Hay diversas opiniones en cuanto a la posibilidad de que fuera un tratado de fisiognomía o un cuaderno con parte del texto del tratado de pintura. Kwakkelstein apunta a la primera teoría defendiendo que el artista, profundamente interesado en la expresión física de las emociones y del carácter, no solo fue un gran fisiognomista, sino que llegó a escribir un tratado completo sobre este tema, realizado antes de abandonar Milán y con anterioridad a 1499²⁷. Según esta teoría, *Moti mentale* habría sido el texto resultante de sus reflexiones sobre la fisiognomía y además algunas de las célebres *Cabezas Grotescas* que realizó a lo largo de toda su vida, y que tuvieron tantísima difusión, habrían sido en parte realizadas como sus ilustraciones. De hecho, apoyando esta teoría, Leonardo específicamente declara su interés sobre este tema y su intención de escribir sobre la expresión de las emociones en el *Codex Urbinas* cuando afirma:

Las expresiones del rostro debido a las emociones son [...], de entre ellas las primeras son: risa, llanto, gritar, cantar con voz aguda o grave, admiración, ira, regocijo, melancolía, miedo, dolor del martirio, y otras, a las que se hará mención. (...). Todo esto se discutirá en su lugar, es decir, la variedad de aspectos que provocan la expresión del rostro, así como de las manos y de toda la persona por alguna de esas emociones. Las cuales, a ti pintor, es necesario su conocimiento, si no tu arte mostrará verdaderamente los cuerpos dos veces muertos²⁸.

Kwakkelstein apoya la posibilidad de que este tratado se llegara a escribir, no solo en las intenciones declaradas por su autor, sino también por el testimonio de Vicente Carducho al señalar, entre la bibliografía que recomienda, el texto perdido de Leonardo. De ser cierta esta afirmación, Carducho y Pacheco habrían sido unos de los pocos privilegiados que pudieron leer y estudiar el texto de Leonardo²⁹.

Aunque los datos existentes sobre la composición de las bibliotecas de los artistas del siglo XVII español son escasos para poder tener una visión completa, los casos analizados nos indican que estos temas estaban presentes entre las lecturas de estos *doctus artifex*³⁰. Este hecho no debe extrañar si se tiene en cuenta que en el siglo XVII la demostración afectiva, el gesto o la expresión de los sentimientos en público era algo que estaba absolutamente codificado. El decoro, la modestia, el pudor o la reserva eran los valores que se consideraba debían mostrar las mujeres, por el contrario, la valentía, la gallardía y la caballerosidad eran los masculinos. Las formas de caminar, de sentarse, de presentarse en público o las actitudes frente al sexo contrario, así como la exteriorización de las pasiones internas o de las emociones estaban controladas por unos códigos de compostura



5. Leonardo DA VINCI, *Cabezas grotescas*, circa 1560. Colección Windsor.

que regían el día a día de todas las capas sociales. Por ello, los artistas, que debían inspirarse en las formas naturales para dotar de realidad a sus obras, debían dominar el lenguaje expresivo de los gestos y de la expresión de las pasiones para introducir su significado en sus obras. Algunos ejemplos, como la pose estática de la realeza pueden llegar a parecer convencionales, pero para el lenguaje del siglo XVII, sugería la manifestación física de las virtudes propias de un monarca como eran la prudencia, la sabiduría, el autocontrol o la justicia, mientras que otras imágenes, como las de tema sagrado exteriorizaban pías virtudes como la bondad, la caridad, la esperanza o el sacrificio³¹.

Los pintores del siglo XVII en España, al igual que los del resto de Europa, dominaban estos aspectos, recurriendo a la pose y al gesto para mostrar los sentimientos íntimos de sus imágenes, pero también recurrieron a la fisiognomía y a las teorías sobre la expresión de las pasiones para expresar el carácter y el estado de ánimo de cada personaje, y para ello los textos escritos por los renombrados tratadistas se convirtieron en una herramienta fundamental. Carducho, Pacheco o Velázquez pertenecían a la categoría especial de profesionales de los *doctus artifex*. Estos artistas poseían unas inquietudes intelectuales y un interés por ennoblecer su actividad profesional que les llevaron a aspirar a una mayor formación humanista y científica. De este modo, habiendo ido más allá de la práctica artística e incluyéndose entre los artistas-humanistas, sus bibliotecas debían ser consideradas más completas y contar con un número mucho mayor y variado de volúmenes que las de cualquier pintor medio y entre ellos, los textos dedicados a la fisiognomía y a la expresión de las pasiones ocuparían un lugar destacado ya que les facilitarían el acceso a la interpretación de los sentimientos más profundos del interior del ser humano.

NOTAS

1. Este texto ha sido elaborado durante varias estancias de investigación en el Instituto Warburg de la Universidad de Londres de forma paralela a otros proyectos. Desde aquí deseo mostrar mi agradecimiento a su Director, el Dr. Charles Hope por su hospitalidad y por poner a mi alcance todos los medios necesarios en un ambiente tan excepcional y a la Dra. Montagu sus comentarios y sugerencias. Así mismo deseo mostrar mi agradecimiento al Dr. Belda Navarro y a la Dra. De la Peña Velasco por sus continuos consejos. Este trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación Imagen y Apariencia II (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-1.

2. CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*. Madrid: 1633. Reed. Madrid: Turner, 1979, pp. 395 y 396.

3. GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1987, p. 194; CARO BAROJA, Julio. *Historia de la fisiognómica. El rostro y el carácter*. Madrid: Istmo, 1988 y DELGADO MARTÍNEZ, Natalia. «Fisiognomía y expresión en la literatura artística española de los siglos XVII y XVIII». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 14 (2002), pp. 205-229.

4. El tema de la nobleza y liberalidad de la pintura en el siglo XVII ha sido ampliamente estudiado desde los estudios clásicos LAFUENTE FERRARI, Enrique. «Borrascas de la Pintura y triunfo de la excelencia. Nuevos datos

para la historia del pleito de la ingenuidad del Arte de la Pintura». *Archivo Español de Arte*, 64 (1944), pp. 77-143; GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad, 1976; BELDA NAVARRO, Cristóbal. *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993; PORTÚS, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Hondarribia: Nerea, 1999, pp. 87 y ss.

5. KNOWLSON, James R. «The idea of gesture as a universal language in the XVIIth and XVIIIth centuries». *Journal of the History of the Ideas*, 26 (1965), pp. 495-508; BORDINI, Silvia. «Il tempo delle passioni. Nota per una storia della teoria delle espressioni». *Ricerche di storia dell'arte*, 37 (1989), pp. 4-22; *Docere, delectare, movere: affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno Roma*. Roma: Instituto Holandés en Roma, Biblioteca Herziana, Max-Planck-Institut y Universidad Católica de Nijmegen, 1998; DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant. Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval, 2000; BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrations. Quatre essais sur la légende des formes*. París: O. Perrin, 1957.

6. Para el estudio de las bibliotecas de los artistas en España vid. SOLER FABREGAT, Ramón. *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Tesis doctoral en microficha, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1999; SOLER FABREGAT, Ramón. «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía». *Locus amoenus*, 1 (1985), pp. 145-164; CALVO SERRALLER, Francisco. «La biblioteca de Carducho». En: CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura...*, pp. XX-XXV; CATURLA, María Luisa. «Documentos en torno a Vicencio Carducho». *Arte español*, 26 (1968-1969), pp. 145-221; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «La librería de Velázquez». En: *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, vol. 3, pp. 379-406; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Los libros que poseía el pintor Puga». En: *Antonio de Puga, Pintor Gallego*. Ed. María Luisa CATURLA. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1982, pp. 61-65; MARÍAS, Fernando. «Juan Bautista de Monegro: su biblioteca y de 'Divina proportione'». *Academia*, 53 (1981), pp. 91-117; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Bibliotecas de artistas: una aplicación a la estadística». *Academia*, 61 (1985), pp. 123-143; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «La librería del arquitecto Juan del Ribero Rada». *Academia*, 62 (1986), pp. 121-154; BARRIO MOYA, José Luis. «La librería del platero Juan de Orea (1693)». *Boletín de arte*, 11 (1990), pp. 97-103; BARRIO MOYA, José Luis. «El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48 (1982), pp. 414-420; MONTOTO, Santiago. «La biblioteca de Murillo». *Bibliografía Hispánica*, 5 (1946), pp. 464-479; MONTOTO, Santiago. «Biblioteca de Velázquez». En: *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte, 1660-196*. Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1960, vol. 2, pp. 391-400; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Los libros españoles que poseyó Velázquez». En: *Varia Velazqueña...*, vol. 1, pp. 640-648; ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel y ZOLLE TEBEGON, Luis. «Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca, su herencia». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11 (1999), pp. 145-168 y MARTÍN ORTEGA, Alejandro. «Testamentos de escultores». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30 (1964), pp. 231-232.

7. Dentro de esta línea, estuvo a punto de realizar algunos de los inventos más innovadores de su época como fue el telescopio. GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel. «Introducción». En: *Fisiognomía. Giovan Battista della Porta*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2007, pp. 7-27. Para una visión de la pervivencia de la magia y la alquimia en el ambiente napolitano en los años de Della Porta vid. BADALONI, Nicola. «I fratelli Della Porta e la cultura magica e astrologica a Napoli nel '500». *Studi storici*, 1 (1960), pp. 677-715 y PERFETTI, Amalia. «L'alchimia a Napoli tra cinquecento e seicento: Leonardo Fioravanti e Giovan Battista della Porta». *Giornale critico della filosofia italiana*, 76 (1997) pp. 171-183.

8. Escribió seis libros sobre fisiognomía, ocho libros sobre *phytognomonica*, es decir, el estudio del interior del hombre a través de su parecido con las plantas; uno sobre *coelestis physiognomonica* o la relación entre los astros y los hombres y otro sobre *chirophysiognomonica* o el conocimiento del carácter a través de la lectura de las líneas y la forma de las manos.

9. Para intentar evitar problemas con el Santo Oficio, esta versión la firmó bajo el pseudónimo Giovanni de Rosa.

10. La única traducción realizada hasta la fecha de la obra de Della Porta al español, se ha realizado en los últimos años. Para esta traducción con pretensión totalizadora, han elegido la edición latina de 1601, en la que ya aparecían los seis libros, aunque según se manifiesta en la Nota del traductor a esta edición, se coteja y amplía con las ediciones

princeps de 1586 y la italiana de 1610. Por lo que el texto resultante debe ser muy similar al que tuvieron ocasión de manejar los artistas del siglo XVII. GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel. *Fisiognomía I...*, p. 263 y GONZÁLEZ MANJARRÉS, Miguel Ángel. *Fisiognomía II. Giovan Battista della Porta*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2008.

11. Entre los mamíferos describe: leones, leopardos, caballos, asnos, ciervos, toros, bueyes, perros, chivos, cerdos, jabalíes, osos, tigres, lobos, zorros, monos, ovejas, liebres, gastos; entre los anfibios: cocodrilos, camaleones, ranas, rubetas, esteliones; entre los pájaros: águilas, gavilanes, gallos, pavos, loros, palomas, gansos, cornejas, búhos y codornices; entre los peces: céfalos, peces mirlo, lubinas, doradas, peces espada; incluso nombra algunos moluscos como: pulpos, calamares o sepias, para terminar con las serpientes. Sus teorías ofrecen una gran dependencia de las fuentes de la antigüedad clásica, es decir, de las de Galeno, Pseudo-Aristóteles, Loxo, Polemón y Adamanto, de las medievales, como Alberto Magno, Escoto, Avicena o Pietro d'Abano.

12. Contemporáneo a esta publicación es la del filósofo Simon Porzio titulada *De coloribus oculorum*, publicada en Florencia en 1550 dedicada también a los ojos desde su punto de vista fisiognómico.

13. CARDUCHO, Vicente. *Diálogos de la pintura...*, pp. 39 y 157.

14. CATURLA, María Luisa. «Documentos en torno a Vicencio Carducho...», pp. 145-152 y SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. Entrada 145 de «La librería de Velázquez». En: *Homenaje a Menéndez Pidal...*, pp. 379-406.

15. PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Viuda de Juan García Infançon, 1724, vol. III, p. 147.

16. MORENO MENDOZA, Arsenio. «De *Imago Animi: El aguador de Sevilla* de Velázquez o la representación fisiognómica del hombre prudente y templado». *Atrio: Revista de Historia del Arte*, 10-11 (2005), pp. 37-46; GERTENBERG, Kurt. «Velázquez als humanist». *Varia Velazqueña. Homenaje a Velázquez...*, vol. I, pp. 207-216. Si el retrato real dificultaba a Velázquez la expresión de las emociones, en los retratos realizados a miembros de la corte o de la nobleza sí le permitieron la búsqueda de una mayor introspección. El estudio del interior del ser humano se manifiesta totalmente en retratos como el de Inocencio X, el Conde Duque de Olivares, la Madre Jerónima de la Fuente, D. Pedro de Barberana y Aparregui o el de Francisco I, duque de Este.

17. CATURLA, María Luisa. «Documentos en torno a Vicencio Carducho...», pp. 145-152; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. Entrada 145 de «La librería de Velázquez». En: *Homenaje a Menéndez Pidal...*, pp. 379-406 y BASSEGODA, Bonaventura. «Introducción». En: PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 33.

18. MAY, James. «The ethica disgressio and Cicero's Pro Milone; a progresión of intensity from Logos, to Ethos to Pathos». *The Classical Journal*, vol. 74, 3 (1979), pp. 240-246. Para la adaptación realizada desde Cicerón hacia los Oficia Oratoris (docere, delectare o conciliare, movere) Vid. SOLMSEN, Friedrich. «Aristotle and Cicero on the Orator's playing upon the feelings». *Classical Philology*, vol. 33 (1938), pp. 399 y 400.

19. ALBERTI, Leon Battista. *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Ed. Rocío DE LA VILLA. Madrid: Tecnos, 1999, p. 103.

20. *Ibidem*, p. 104.

21. *Ibid.*, p. 103.

22. La personalidad de Camerarius y su traducción han sido estudiadas en PARSHALL, Peter. «Camerarius on Dürer. Humanist Biography as Art Criticism». En: *Joachim Camerarius (1500-1574). Beiträge zur Geschichte des Humanismus im Zeitalter der Reformation Essays on the History of Humanism During the Reformation*. Ed. Françoise BARON. Munich: Wilhelm Fink, 1978, pp. 11-29 y por HECKSCHER, William Sebastian. «*Melancholia* (1541). An Essay in the Rhetoric of Description by Joachim Camerarius». En: *Joachim Camerarius (1500-1574)...*, pp. 32-103. Aún se tiene mayor información acerca del traductor de la obra de Durero al francés. Louis Meigret fue un humanista conocido por sus traducciones de autores clásicos o de interés. Además fue el autor de la primera gramática escrita en francés, fruto de su preocupación por la ortografía basada en la pronunciación. Debido a este extremo los estudios que se le han dedicado se han ocupado principalmente a su papel como filólogo, quedando pendiente el estudio de su contribución a la difusión de la teoría del arte de Durero.

23. El italiano, orgulloso de la inclusión de este apéndice, modificó el título del tratado de la obra del pintor alemán en la traducción para incluir el enunciado del nuevo capítulo quedando de la siguiente manera en la edición de 1591: *Della simmetria dei corpi humani. Libri Quattro. Nuovamente tradotti dalla lingua Latina nella Italiana, da Gio. Paolo Gallucci Salodiano. Et accresciuti del quinto libro, nel quale si tratta, con quai modi possano i pittori, & scoltori mostrare la diversita della natura degli huomini, & donne, & con quali le passioni, che sentono per li diversi accidenti, che li occorrono. Hora di nuovo stampati. Opera a i Pittori, e Scoltori non solo utile, ma necessaria, & ad ogn'altro, che di tal materia desidera acquistarsi perfetto giudicio*. Se sabe muy poco de Gian Paolo Gallucci pues escasísimos estudios se han ocupado de él y sus datos biográficos son contados. Se sabe que nació en Saló, la zona Lombarda de Garda, de ahí su gentilicio. Fue fundador y académico de la Accademia degli Unanimi en Venecia en 1564, en una época en la que, interesado por numerosos campos científicos, tuvo una prolífica producción literaria y una intensa actividad como traductor hasta su muerte, acaecida en 1621. Para su estudio se ha recurrido al *Dizionario biografico degli italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, vol. 51, pp. 740-743; THORNDIKE, Lynn. *History of magic and experimental science*. Nueva York: Columbia University Press, 1941, vol. 5, pp. 8 y ss. y vol. 6, pp. 60, 158-160. DURERO, Alberto. *Della simmetria dei corpi humani. Libri Quattro*. Venecia: Domenico Nicolini, 1591. Concretamente especifica que este libro es: “Nel quale s’insegna in qual modo possano i Pittori con lineamenti et colori, spiegare gli affetti del corpo et dell’animo, si naturali come accidentali nelle imagini de gli huomini et delle donne, secondo l’opinione de i Filosofi et Poeti”.

24. *Ibidem*, p. 33.

25. El concepto de moto es el que se refiere a la expresión de las emociones o de movimientos del alma. Según explica Ciardi en el estudio introductorio al tratado, el moto es un concepto muy simple, es la manifestación física o emblemática que se identifica con la expresión de los sentimientos, más aún que con el carácter o con la fisiognomía, pero a pesar de su sencillez esta sería la cualidad que otorga “Tutto il segreto della pittura”. CIARDI, Roberto Paolo. *Scritti sulle arti*. 2 vols. Florencia: Marchi & Bertolli, 1973-1974, vol. 1, p. LXVI.

26. *Ibidem*, p. LXVI.

27. KWAKKELSTEIN, Michael. *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice*. Leiden: Primavera Pers, 1994; KWAKKELSTEIN, Michael. «Leonardo da Vinci's grotesque heads and the breaking of the physiognomic mould», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991), pp. 127-136; GOMBRICH, Ernst Hans. «Leonardo's grotesque heads: prolegomena to their study». En: *Leonardo. Saggi e ricerche*. Roma: Istituto poligrafico dello Stato, 1954, pp. 199-219; GOMBRICH, Ernst Hans. «El método de análisis y permutación de Leonardo da Vinci. Las cabezas grotescas». En: *El legado de Apeles. Estudios sobre el Arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1982, pp. 39-75; CAROLI, Flavio. *Leonardo: studi di fisiognomica*. Milán: Leonardo, 1991; CAROLI, Flavio. *Storia della fisiognomica: arte e psicologia da Leonardo a Freud*. Milán: Leonardo, 1995; CAROLI, Flavio. *L'anima e il volto: ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*. Milán: Electa, 1998; LAURENZA, Domenico. *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*. Milán: Leo S. Olschki, 2001.

28. *Codex Urbinas 107v-108 (McM 418)*. “Li moti delle parti dũ volto mediante li accidenti mentali sono [], de quali li primi sono, Riso, Pianto, gridare, cantare, indiverse voci acute o' gravi, admiratione, ira, letitia, malinconia, pautia, doglia di martiro, e' simili deli quali si fara mentione, e' prima del riso e' del pianto che sono molto simili nella bocca e' nelle guancie, e' serratmẽto d'occhi; ma solo si variano nelle ciglia e' loro intervallo, e' questo tutto diremo al suo locho, cio delle varietate che piglia il volto, le mani e' tutta la persona per ciacuno dessi accidenti li quali a te pittore e' necessario la loro cognitione se nõ la tua arte dimostrera veramẽte i corpi due volte morti”.

29. Las cabezas grotescas de Leonardo han sido estudiadas en infinidad de ocasiones, desde tratados artísticos como los de Vasari, Lomazzo o De Piles, hasta la publicación completa realizada por Clark. CLARK, Kenneth. *A catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of his Majesty the King at Windsor Castle*. Nueva York: The Macmillan Company; Cambridge, Ing.: The University press, 1935; CLARK, Kenneth. *Leonardo da Vinci. An account of his development as an artist*. Nueva York: The Macmillan Company; Cambridge, Ing.: The University press, 1989; GOMBRICH, Ernst Hans. «El método de análisis y permutación...»; KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci. The marvelous Works of Nature and Man*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981; PEDRETTI, Carlo. *Leonardo da Vinci Inedito*. Florencia: G. Barbèra, 1968; PEDRETTI, Carlo. *Leonardo: studi per il Cenacolo dalla Biblioteca reale*

nel *Castello di Windsor*. Milán: Electa, 1983 y CAROLI, Flavio. *Leonardo: Studi di fisiognomica*. Milán: Leonardo, 1991.

30. BIALOSTOCKI, J. «The *Doctus Artifex* and the library of the artist in the XVIth and XVIIth centuries». En: *The message of the images: studies in the history of art*. Viena: IRSA, 1988, p. 156 y ss.

31. Vid. *A cultural history of gesture: from antiquity to the present*. Ed. Jan BREMMER y Herman ROODENBURG. Cambridge, Ing.: Polity Press, 1993; KNOWLSON, James R. «The idea of gesture as a universal language in the XVIIth and XVIIIth centuries». *Journal of the History of the Ideas*. 26 (1965), pp. 495-508; MUCHEMBLED, Robert. «Pour une histoire des gestes (XV^e-XVIII^e siècle)». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 34 (1987), pp. 81-101; MEO ZILIO, Giovanni y MEJÍA, Silvia. *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica*. 2 vols. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980-1983.

