

Estos días pasados: Felipe de Guevara, leitor de Plínio, o Velho

Estos días pasados: Felipe de Guevara, a reader of Pliny the Elder

LUIZ BAGOLIN

Professor e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)

Professor and researcher at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo (IEB/USP)

RESUMO Comentam-se aqui os *Comentarios de la Pintura* de Dom Felipe de Guevara, atribuídos ao século 16, mas somente publicados em 1788, baseados na *editio princeps* aos cuidados de Dom Antonio Pons, considerando-se a constituição e a persistência do campo elocutivo, na língua hispânica, quanto à tradução de largas passagens da “História Natural” de Plínio, o Velho; e de algumas do “Da Arquitetura”, de Vitrúvio.

PALAVRAS-CHAVE pintura, desenho, agricultura, grotesco, gregos, romanos, antigos, comentários, gêneros artísticos, encômio.

ABSTRACT Herein commented are Don Felipe de Guevara’s *Comentarios de la Pintura*, ascribed to the 16th century but made known only in 1788, through an *editio princeps* prepared by Don Antonio Pons, taking into consideration the constitution and persistence of large translated passages from Pliny the Elder’s *Naturalis Historia* and Vitruvius’ *De Architectura* as elocutive aspects in the Spanish language.

KEYWORDS painting, drawing, agriculture, grotesque, Greek, Roman, ancient, commentaries, artistic genres, encomium.

* Luiz Bagolin é Mestre e Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2005). Atualmente é docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP. / *Luiz Bagolin is MA in Philosophy from the University of FFLCH São Paulo (1999) and PhD in Philosophy from the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences at USP (2005). He is currently a professor and researcher at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo, IEB/USP. Has experience in the area of Arts with an emphasis in art history, aesthetics and philosophy of art, ancient art and rhetoric doctrines.*

No será desagradable a los lectores, saber en qué forma haya podido llegar a mi mano el manuscrito de Don Felipe de Guevara, despues de casi dos siglos y medio que han corrido desde que, creo, que se escribió (...). Com esta advertência, compõe o prólogo aos *Comentários da Pintura*, de Felipe de Guevara, Dom Antonio Pons, à ocasião de sua primeira edição em 1788¹. Provavelmente provenientes do século 16 e achados ao acaso em uma tenda de livros na cidadezinha de *Plasencia*, conforme narra Dom Antonio, foram-lhe enviados estes comentários por um amigo no momento em que compunha a sua *Viage de España*, sorte que permite expô-los ao cotejo com esta última e concluir de que compartilham as mesmas opiniões. Elogia-se também por isso Dom Felipe, que, esquecido, “por causa de sua morte ou por outros motivos” encontra-se entre os “beneméritos da nação”, sendo dos “muitos poucos e raros escritores que falaram das belas artes desde seu restabelecimento”². Como dita o costume, o prólogo de Pons expõe a causa, digna, atraindo a *captatio benevolentiae* na rerepresentação de feitos ocorridos num passado remoto, mas glorioso: chama-se a atenção do destinatário com a notícia de que o autor viveu no tempo e na corte do rei Carlos V, autorizando-se a compor comentários sobre a pintura baseado em seu conhecimento de autores antigos, como Plínio, o Velho, assim como de suas viagens, o que pode ser lido como um periegético, a Flandres e a Amberes. Participe da exposição da causa, a prosopografia ou como diz Dom Antonio, “as circunstâncias e qualidades” do autor são constituídas por autoridades nobres e letradas que ativam as memórias e os relatos sobre a *persona* de Dom Felipe. Em especial, descreve-se o informe do Conde de Campomanes que teria lido algo elogioso sobre o autor dos *Comentários* no “discurso geral das antiguidades da Espanha”, de Ambrosio Morales³ que, por sua vez, confirma o mérito e a autoridade de Dom Felipe sobre medalhas e moedas antigas, nomeando-o ao lado de outras autoridades letradas espanholas comentadas no mesmo discurso. A exposição destas autoridades serve simultaneamente a Dom Antonio ao encômio geral das letras espanholas, assim como, participando da argu-

“No será desagradable á los lectores, saber em qué forma haya podido llegar á mi mano el manuscrito de Don Felipe de Guevara, despues de casi dos siglos y medio que han corrido desde que, creo, que se escribió (...).” With such a warning Don Antonio Pons commences the preface to the *Comentarios de la Pintura*, by Felipe de Guevara in its first edition, in 1788¹. Probably harking back to the 16th century, Don Antonio reveals that they were found by happenstance in a bookstall in the town of Plasencia. He received these commentaries from a friend while he was writing his *Viage de España*. What followed was a comparison between those commentaries and his own, to which he concluded that they had many opinions uncommon. And so Don Felipe must be commended, because, while forgotten “because of his death or for other reasons”, he is still remains among the “nation’s finest”, being one of the “very few and rare writers who spoke of the fine arts since their reestablishment”². As custom dictates, Pons’ prologue proclaims this worthy cause, aiming for a *captatio benevolentiae* with this restatement of acts from a remote albeit glorious past: the reader is told that the original author lived in the age and court of King Charles V; this elicits a comment on paintings based on his knowledge of the authors of old, such as Pliny the Elder, as well as the knowledge garnered from his voyages – and this in turn can be read as a periegesis of Flanders and Antwerp. An active part to the exposition of his cause, this prosopography – or, in the words of Don Antonio, “the circumstances and qualities” of the author – is composed of noble and educated authorities, which in turn trigger memories and accounts by Don Felipe’s *persona*. Particularly described is a report by the Count of Campomanes, who supposedly had read some kind of praise to the author of the *Commentaries* in the “general discourse on the antiquities of Spain” by Ambrosio Morales³. This text confirms Don Felipe’s merit

¹ Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura, segunda edición reproducida de la edición príncipe. Pórtico y Revisión por Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1948. p. 62.

² *Idem*, p. 63. A tópica que aqui se expõe é referente ao desaparecimento e reaparecimento das artes, *cessavit e reuixit*, presentes em Plínio, o Velho, in: *Historia Naturallis*, Lib. XXXIV, XIX, 52: *Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pytacles, Pythias, Timocles.*

³ *Idem*, p. 64.

¹ Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura, segunda edición reproducida de la edición príncipe. Pórtico y Revisión por Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1948. p. 62.

² *Idem*, p. 63. The topic exposed herein deals with the disappearance and revival of the arts, *cessavit e reuixit*, found in Pliny the Elder, in: *Naturalis Historia Naturallis*, Lib. XXXIV, XIX, 52: *Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pytacles, Pythias, Timocles.*

³ *Idem*, p. 64.

and authority on ancient medals and coins, placing him alongside the other Spanish scholars mentioned in that same account.

Such catalogue of authorities at the same time, serves Don Antonio's general encomium to the Spanish letters, and – a common line of argument in this genre – contributes to the discredit of foreign, and even Spanish, authors who produce “slander, invidia, and other ill effects”⁴ in their exercise of criticism – defamation, it should be read – of that same literature.

After neutralizing the opposition, he resumes his account of the *Commentaries*, “girded in the works of the Greeks of old”⁵. Since those *Commentaries* not only praise the paintings described by the ancients, but are also aligned to the doctrines from which arises the “glory of the restorers”. In other words, both works should be considered commentaries that serve as *exempla* to painters and poets, recalling Horace's advice – not the widely known *ut pictura poesis*, but the one about the hand that turns into night and day the subjects extracted from Greek models⁶, a motif closely related to imitation.

Don Antonio shows himself a well-read and apt orator, because he enriches his imitation with the Ciceronian examples to the rhetoric arts in the *De Inventione*, where Cicero emulates Zeuxis when depicting the fair virgins in the city of Croton⁷. An imitation that could actually compete with Greek examples would come from selective invention, from the careful choice, amongst several members of a same species, of its “best and most perfect” individuals. Pons applies this imitation of the Greek example to the “academies of Europe”, praising the Academia de San Fernando as the one apt to surpass all the others, even if he remarks on the disparity between the “speculations” made in his own time and those of Don Felipe's century.

According to Pons, the paintings of the ancient Greeks, if they still existed, “would be much more effective” than the mere speculation constructed from written reports – it should be understood:

mentação no gênero, ao descrédito de autores estrangeiros ou mesmo espanhóis que produzem “maledicência, invidia, e outros efeitos maléficos”⁴ no exercício da crítica, leia-se, do vitupério destas mesmas letras. Afastados os adversários, volta-se a expor Os Comentários “cingidos às obras dos antigos Gregos”⁵, porquanto não somente louvam as antigas pinturas descritas, mas são em relação a estas também homólogas quanto à exposição das doutrinas das quais advém a “glória dos restauradores”. Em outros termos, tanto obras quanto comentários são tratados como exemplos que servem a pintores e poetas aplicados no conselho horaciano, não o lidíssimo *ut pictura poesis*, mas aquele da mão que transforma em dia e em noite a matéria extraída de modelos gregos⁶, o que é tópica relativa à imitação.

Prova-se letrado e bom orador Dom Antonio, porque encarece essa imitação com o exemplo ciceroneano para a arte retórica do *De Inventione*, emulando a Zêuxis inscrevendo as belas virgens na cidade de Crotona⁷. A imitação que pode competir com os exemplos gregos provém de uma invenção seletiva, da escolha dentre muitos indivíduos de uma mesma espécie “o melhor e mais perfeito”. Pons aplica as “academias da Europa” na emulação dos exemplos gregos, encomiando a Academia de San Fernando como a eleita a superar todas as demais, embora demarque a diferença entre as “especulações” produzidas neste tempo e as do século de Dom Felipe. Caso existissem, as obras de pintura dos antigos gregos “seriam muito mais eficazes”, segundo Pons, contra as especulações que se constituem a partir de relatos apenas, leia-se, dos discursos de Plínio⁸. Na falta das mesmas obras, contudo, estas “histórias” adquiriram o valor de prova válida porque testemunharam, porquanto as representaram, as doutrinas antigas expressas em pinturas, sendo capazes ainda de “inflamar a um ânimo generoso que aspire à maior glória da arte”⁹. Para provar seu argumento, Guevara expõe a notícia de que estas mesmas obras já não estavam presentes para Rafael e outros artistas que as leram nas narrativas dos “autores clássicos da Antiguidade”. Por outro lado, estas narrativas tiveram a seu favor, também como valor de prova da existência das célebres

⁴ *Idem*, pp. 69-70.

⁵ *Idem*, p. 70.

⁶ *Idem, ibidem*: “...*Vos exemplaria Graeca, Nocturna versate manu, versate diurna*”.

⁷ Cicero, *La Invención Retórica (De inventione)*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

⁴ *Idem*, pp. 69-70.

⁵ *Idem*, p. 70.

⁶ *Idem, ibidem*: ... *Vos exemplaria Graeca, Nocturna versate manu, versate diurna*.

⁷ Cicero, *La Invención Retórica (De inventione)*, introd., Trad. y notas de Salvador Núñez, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

⁸ *Op. cit.*, p. 71.

⁹ *Idem, ibidem*.

pinturas gregas antigas as estátuas e baixos-relevos supérstites que vão sendo descobertos em solos italianos, mas que, sendo excelentes, apenas despertaram a atenção para quanto mais maravilhosas haviam sido as pinturas, o que pode ser lido como uma *amplificatio* relativa ao encômio. Inverte-se, desta feita, o exercício da invenção centrado nas obras existentes ou que existiram, para aquelas que, inexistentes, são expostas ante os olhos dos leitores em comentários encarecidos, seja pela presença das obras descritas como “tão maravilhosas e excelentes como realmente eram”¹⁰, seja pela ausência das mesmas para servirem de exemplos à emulação. A substituição da ausência pela presença é um dispositivo retórico também usado nos Comentários, mas sem a necessidade de utilização da amplificação referida, denotando uma diferença quanto à qualidade superior da pintura em relação à escultura. Considerando-as homólogas, porquanto pertencentes a uma mesma origem, são ambas as artes para Dom Felipe – “as coisas que tenho juntadas da Pintura e Escultura antiga”¹¹. A reunião destas “coisas” autoriza o comentário como colação ou emenda de textos diversos produzidos por autoridades antigas, particularmente, Plínio, o Velho. Citado logo de início, o autor romano fornece o exemplo vindo dos mármore desenterrados nos tempos de Vespasiano, mas despertado por Rafael e Michelangelo, na Itália, e por Jan Van Eyck (Johannes), Roger Van Der Weyden (Rugier) e Joaquim Patinir (Joaquin Patimier), em Flandres. Não expostos diretamente aos mármore desenterrados em Roma, o que não está dito no texto, os pintores referidos por Guevara são ativados pelo discurso numa espécie de engenho exercitado que constitui como causa digna a emulação que se reinicia após um quase completo desaparecimento das artes, o que também é um lugar-comum para Plínio, declínio que é imediatamente cancelado pelo verbo *reunxit*. O elogio é superlativo para aqueles que, apenas com ruínas e pedaços de obras para servirem como exemplos ou guias foram e são capazes, ou assim são representados, de superar os antigos pintores e estatuários os quais encontravam ainda ao seu alcance todas as obras mais excelentes. Dispensadas do certame, porquanto ausentes, estas obras têm seus lugares tomados por outras, as modernas, que concorrem com as que se figuram nas narrações dos autores antigos. E embora localize os pintores da Itália e de Flandres, a tópica segundo a qual as artes ressuscitam circula, não centra-

Pliny’s accounts⁸. In the absence of those, however, such reports become veritable proof, as the only witnesses – inasmuch as representations – of the ancient doctrines depicted in those paintings, while retaining their capacity to “ignite in noble spirits the desire for the greater glory of art”⁹. To prove his point, Guevara states that those same works weren’t available to Raphael and other artists, who had to read about them in the accounts of “classical authors of old”.

Moreover, those narratives have in their favor – and also as supporting evidence to the existence of the famed paintings of ancient Greece – the then-recent unearthing of surviving statues and bas-reliefs in Italian soil. While excellent in themselves, those were regarded more than anything as tantalizing suggestions of how much more wonderful the paintings should have been – a device that can be construed as an encomium-related amplification. This time there is an inverted exercise in invention: through admiring commentaries of existing – or once existing – works, he seeks to unfold to his reader the vanished ones; in any case, the available works are praised for being “actually as wonderful and excellent as they supposedly were”¹⁰, or as examples that could be emulated when they are not available. The replacement of absence for presence is a rhetoric device that is also used in the *Commentaries* – even if the latter does not resort to the referred *amplification* –, to indicate a discrepancy on the superior quality of paintings when compared to sculptures.

Since both come from a common source, Don Felipe considers both arts as homologous arts, the “things I’ve mustered from ancient painting and sculpturing”¹¹. The assemblage of such “things” validates his commentary as a collection, or compendium, of a great variety of texts produced by authorities of the past, especially Pliny the Elder (see the commentaries by Lorenzo Ghiberti). Quoted quite early on, the Roman author provides the example of the marbles unearthed in Vespasian’s times, but brought to life by Raphael e Michelangelo, in Italy, and by Jan Van Eyck (Johannes), Roger Van Der Weyden (Rugier) and Joachim Patinir (or Patinier), in Flanders. Not directly exposed

⁸ *Op. cit.*, p. 71.

⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰ *Idem*, p. 72.

¹¹ *Idem*, p. 79.

¹⁰ *Idem*, p. 72.

¹¹ *Idem*, p. 79.

to the marbles uncovered in Rome – something that isn't mentioned in the text –, the painters that Guevara mentioned were brought into action through his discourse, employing a kind of studied device that extols as praiseworthy the emulation that revived anew after an almost complete disappearance of the arts – which is also a commonplace from Pliny –, a decline that is almost instantly cancelled by the verb *renixit*.

Such a superlative compliment is directed to those that, with only ruins and fragments of works as guides or examples, were able – or at least supposedly able – to surpass the painters and statue makers of old, even if those ancients still the most exceptional pieces at their grasp. Now unavailable, those are of course exempted from the contest, their positions replaced by modern creations, which are then pitted against the works described in the accounts of the ancient authors. And although those painters usually come from Italy and Flanders, the theme of the resurrection of the arts is much more thoroughly widespread – even in Spain, where the ancient arts also prospered considerably. Therefore, Don Felipe doesn't have to plead too hard in their defense, for this in fact would diminish them in the eulogy. He resigns himself to a summation of his readings on them, made in a moment when he needed to entertain himself on account of “illnesses” that plagued him. “*Estos días pasados*”, the expression employed in the beginning of his *Commentaries*, modestly juxtaposes two ages: his own, Don Felipe's, as a “good ol'” modern orator who rereads the ancients in his moments of idleness and convalescence (here understood as the *delectare*); and the other, in the antiquity, in which the arts thrived under the aegis of good and fair doctrines.

Cicero, in his *De Inventione*, advises that the support of the listener should be obtained through four means; one of them, the first, is by speaking of ourselves, that is, by humbly speaking of our merits and services, or minimizing the accusations imputed to us, or also by disclosing our misfortunes and difficulties¹². Don Felipe, or the utterer of the text, the exposure of infirmities he suffered “more than the usual” helps him to garner the favor of the readers, opening the way, in the exordium, to the upcoming praise of the ancients' accomplishments in matters of paint and sculpture. This argu-

lizada em lugar algum, também pela Espanha onde não menos se produziram as antigas artes. De sorte que Dom Felipe não necessita se esforçar para se pôr em sua defesa, porque isto as diminuiria no elogio. Limita-se a recolher o saldo das leituras feitas sobre elas num tempo no qual necessitava entreter-se devido às “enfermidades” que o afligiam. *Estos días pasados*, expressão com a qual inicia seus Comentários, justapõe discretamente duas idades: a dele, Dom Felipe como velho e bom orador, moderno, relendo os antigos, em tempos de ócio e convalescência (entenda-se aí o *delectare*); a outra, dos antigos, na qual as artes floresciam sob a égide das boas e retas doutrinas. Cícero aconselha no *De Inventione* que o favor do ouvinte seja obtido de quatro maneiras, sendo uma delas, a primeira, ao falar de nós mesmos, ou seja, falando sem arrogância de nossos méritos e serviços, ou minimizando as acusações que nos imputam, ou também ao expor os nossos infortúnios ou as nossas dificuldades¹².

Para Dom Felipe ou o enunciador do texto, a exposição da notícia de enfermidades que o acometeram, “mais do que o ordinário” auxiliam-no a atrair os favores dos leitores, preparando-os no exórdio ao elogio dos feitos antigos em matéria de pintura e escultura. O argumento torna digna a causa, ou como propôs Theon de Alexandria – “a virtude resplandece principalmente nos infortúnios”¹³, pois, se um homem representado como idoso e doente tem seus momentos derradeiros passados ou gastos lendo e comentando estes feitos, perpétuos porquanto continuamente reditos, é porque são considerados muito úteis e preciosos à vida. A função enunciativa na primeira pessoa produz como efeito descritivo uma etopeia, tornando manifesta a presença do narrador como *persona* que compartilha com a audiência os juízos que recolhe, lê ou sobre os quais pensa. Apropriado aos discursos panegíricos, exortativos e epistolares, este recurso ativa os comentários no gênero epidítico inventando simultaneamente outros personagens notáveis que elogiam a arte da pintura e da escultura.

Autorizado por Plínio, Guevara expõe o apreço que teve por estas artes Alexandre Magno e o rei Demétrio, protetores respectivamente de Apeles e Protógenes, assim como Júlio César, cuja sede de conquistas não faz cessar ou reprimir a estima e o

¹² *Op. cit.*, *Libro I*, pp. 111-115.

¹³ *Teón, Hermógenes, Afonio, Ejercicios de Retórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 193-194.

¹² *Op. cit.*, *Libro I*, pp. 111-115.

deleite pela pintura¹⁴. O argumento serve para tornar digno o discurso ofertado ao rei da Espanha, a quem se dirige Dom Felipe. Reputada como coisa preciosa, que obteve e obtém a atenção dos governantes mais poderosos, é justo que a pintura seja disposta na companhia da Arquitetura e da Agricultura, de acordo com Guevara¹⁵. Da arquitetura, porque é ela a fornecer os lugares mais apropriados para que as obras possam ser vistas, elogiadas e compartilhadas por todos. Boécio lhe autoriza a propor que as riquezas (da pintura e da escultura) caso fiquem encobertas “não são de nenhum fruto nem efeito”¹⁶. Ao contrário, a causa de seu encarecimento é a divisão ou repartição em muitos espaços, argumento que redita um lugar-comum de Plínio, o Velho, em defesa das artes comuns ou públicas. O exemplo relativo a pinturas não vistas, o que deve ser censurado, lança-o a outro, pois refere o gênero das “pinturas encobertas”¹⁷ nas quais se acham *brutescos* visíveis, leia-se isso possivelmente com uma intervenção de dois predicativos, *brutezza* e *grotteszza*, e como remissão à *maniera alla grottesca* aludindo às figurinhas admiráveis pintadas nas paredes da *Domus Aurea* de Nero soterrada. O gênero, também referido e censurado por Vitruvius para ornamentações de paredes, exercita, para Dom Felipe, o uso de um bestiário com uma variedade de imagens de animais, pelo que o denomina *belluata*, “coisa adornada de bestas”.

Quanto à agricultura, ela fornece à pintura e à fantasia do pintor exemplos para servirem de imitação, tais como “ervas, flores, árvores, frutos vários, céus, paisagens, perspectivas, aves”¹⁸ etc. Entendendo o verossímil como útil ou como belo o que seja bom, verossímil e útil, Guevara recomenda a comparação ou a conferência entre as coisas pintadas e as coisas “criadas e verdadeiras” por indústria da natureza. A comparação tem por efeito fazer usufruir a pintura da grande estima do rei pela agricultura, porquanto todos os príncipes em qualquer idade também a tiveram, o que é um *locus*: a agricultura é o principal bem do Estado e seu instrumento regulador. Como a comparação visa

ment dignifies the cause – in the words of Theon of Alexandria, “virtue shines at its brightest in the misfortunes”¹³ –, because if a man who presents himself as elderly and sick passes his final moments reading and commenting such deeds – made perpetual through constant reiteration –, they surely must be as precious and useful as life itself. The first person enunciation produces the effect of a descriptive ethopoeia, exposing the presence of the narrator as a *persona* who shares with the audience the judgments he had collected, read or thought about. Suitable for panegyric, persuasive, and epistolary discourses, this device places the commentaries in the epideictic genre, at the same time contriving other notable characters to praise the art of painting and sculpture.

Sanctioned by Pliny, Guevara tells of the regard those arts had to the eyes of Alexander the Great and King Demetrius, the patrons of Apelles and Protogenes, respectively; and even to Julius Caesar, whose thirst for conquests did not diminish nor contained his delight and esteem for paintings¹⁴. This argument validates and distinguishes his discourse, dedicated to the king of Spain, whom Don Felipe addresses. Highly regarded and deemed worthy of attention by even the most powerful rulers, it is only fair that painting should figure in the company of Architecture and Agriculture, states Guevara¹⁵. Of architecture, because it provides the most fitting places in which to exhibit those works, to be shared and praised by all. Boethius enables him to affirm that such riches (of painting and statue making), when hidden, “are of no effect or result”¹⁶. Contrarily, the cause of their value lies in their shared exhibition in different spaces, an argument that echoes one of Pliny’s commonplaces in the defense of the common or public arts. The given example – of concealed and hidden paintings, something that should be denounced – leads to a very different theme, and he writes about the genre of “buried paintings”¹⁷, which includes the

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁵ *Idem*, p. 82.

¹⁶ *Idem*, p. 83.

¹⁷ *Idem, ibidem*: Don Antonio emenda, em uma nota, o exposto por Dom Felipe, dizendo: (...) *Por los principios de nuestro Autor debian los Señores que pode en buenas colecciones facilitar su vista al público; pero si en lugar de estos preciosos muebles no tienen mas adornos las paredes de sus habitaciones que telas extendidas en ellas, espejos, y otras cosas de ninguna significacionm harán bien de cerrar su puertas a las personas de buen gusto.*

¹⁸ *Idem, ibidem*.

¹³ *Teón, Hermógenes, Aftonio, Ejercicios de Retórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 193-194.

¹⁴ *Op. cit.*, pp. 80-81.

¹⁵ *Idem*, p. 82.

¹⁶ *Idem*, p. 83.

¹⁷ *Idem, ibidem*: Don Antonio comments Don Felipe’s exposition in a footnote, stating: (...) *Por los principios de nuestro Autor debian los Señores que pueden buenas colecciones facilitar su vista al público; pero si en lugar de estos preciosos muebles no tienen*

uncovered *brutescos* – this probably should be understood as a mixture of two predicates, *brutezza* and *grottesca*, and a reference to the *maniera alla grottesca*, alluding to the admirable figures painted on the walls of Nero's buried *Domus Aurea*. This genre of wall decoration, also mentioned and rebuked by Vitruvius, employs an assorted bestiary of animal imagery, which elicits a qualification by Don Felipe: *belluata*, “adorned with beasts”.

As for agriculture, it supplies the painter's fancy with examples for imitation, such as “various herbs, flowers and fruits, skies, landscapes, perspectives and birds”¹⁸, etc. Guevara prescribes the comparison or collation of the painted subject and the “truthful and established” things created by Nature; thus, he equates similitude to usefulness, and beauty as something that is good, true to nature and useful. He uses such comparisons in order to profit from the king's high regard towards agriculture – as any prince, of any age, highly appreciates this art. This is another literary *topos*: agriculture is any State's foremost asset and regulatory instrument. How better to praise both arts, painting and agriculture, than to describe a instance in which they're both united? Such is the case of the garden that the king of Persia, Cyrus, exhibited to the Greek ambassador Lysander: it had a geometrical layout, its trees trimmed at the same height and arranged in the form of “*quinquunces*”¹⁹.

Painting is further compared to truth itself: the latter is something human and perceptible, and so must be the first (p. 9). Witnesses to the truth, as “images of what truly is”, paintings mimetically validate the credibility of “images of what could be”, because the painter takes his samples from the actual subject, painting its similarities through the use and mixture of colors²⁰. This mixture is nothing like a countrygirl's floral bouquet, arranged with the sole purpose of delighting the eyes, because painted mixtures are carried out in accordance to the principle, mimetic in itself, of the *concordia discors*, and are also subjected to the imitation of the visible: men, dogs, horses, things which are plentiful in nature. Imitation is in the

mas adornos las paredes de sus habitaciones que telas extendidas en ellas, espejos, y otras cosas de ninguna significacionm barán bien de cerrar su puertas á las personas de buen gusto”.

¹⁸ *Idem, ibidem.*

¹⁹ *Idem, p. 85.*

²⁰ *Idem, p. 91.*

ao encômio de ambas, a pintura e a agricultura, o melhor é a exposição de uma matéria na qual se testemunha o enlace das mesmas. O jardim apresentado por Ciro, rei dos Persas, ao embaixador grego Lisandro, ordena-se geometricamente com árvores enfileiradas cortadas na mesma altura e ornadas na mesma proporção chamadas *quinquunce*¹⁹.

A pintura é comparada à verdade: sendo esta alguma coisa humana e visível, logo assim também o é a pintura (p. 9). Testemunha do verdadeiro porquanto “imagem do que é”, a pintura aciona mimeticamente o verossímil, como “imagem do que pode ser”, pois toma das coisas exemplos dos quais se pintam as semelhanças por meio da mistura ou “mescla” de cores²⁰. Não é comparável, contudo, esta mistura de cores àquela que fazem as moças com as flores do campo com a finalidade de deleitar a vista. Pois, exercitadas de acordo com o princípio da *concordia discors*, também mimético, as mesclas pintadas subordinam-se à imitação dos visíveis (homem, cão, cavalo, coisas) que na natureza produzem-se variamente. A natureza da pintura é a imitação, devendo sempre a ela estar subordinada a mescla de cores, porque a mistura delas ao acaso, “e sem consideração” somente acarretará o riso. Coincidente com o ato de imitar, a faculdade de pintar é uma arte, afirma Guevara, dela produzindo-se o verossímil por meio da imitação necessária do entendimento. Parece oportuno que para alguém julgar uma coisa pintada, por exemplo, um cavalo ou um touro, este alguém deveria tê-los antes “fantasiado” (e não tê-los visto como suporíamos com nossa mentalidade empírica), isto é, tê-los-ia expostos antes ante os olhos da mente para avaliar o quão próximas seriam destas imagens mentais as imagens “cuja semelhança se mostra na Pintura”²¹.

A pintura se faz também sem cor ou, como diz Dom Felipe, é produzida num gênero constituído apenas de sombras e luzes, suficientes para dar a semelhança e expressar os afetos, contanto que os aspectos das superfícies, sangue, cabelo ou flor, sejam apreendidos pela imitação do entendimento que os imagina pintados, embora não pintados. Como contrafação da pintura que é feita com cor, a sem cor representará o negro pelo branco, sendo reconhecido o índio pela representação do nariz e dos cabelos, crespos, aspectos que são demasiado esclarecedores, aos olhos incorpóreos da mente, quanto à apreensão de sua similitude como

¹⁹ *Idem, p. 85.*

²⁰ *Idem, p. 91.*

²¹ *Idem, p. 93.*

homem não branco²². As “imitações do entendimento”, diga-se, da Razão, são várias porque têm sua origem nos afetos que fazem mover o corpo, conforme reproposição, por Guevara, de tópica conhecida: as afecções da alma se mostram nos movimentos do corpo. Como são diferentes as disposições do corpo, igualmente diferentes são as “imaginações e fantasias” por meio das quais as imitações do entendimento comparam as imagens apresentadas pela pintura com as que foram fantasiadas, segundo as naturais disposições e afetos dos muitos e vários artífices. Nascidas destas disposições, as obras dos pintores e estatuários aplicam-se na descrição da anatomia de corpos de homens e de animais que partilham os mesmos humores, pois o cavalo de um homem colérico se mostrará “ímpetuoso e com fúria”, e o de um fleumático, “dócil e brando”²³. Guevara propõe desta feita a homologia entre inclinação natural e imitação como condição precípua da arte da pintura desde que se considere que, num “homem bem composto”, equilibrado, a “imitativa imaginária” não sofra pelos excessos, como com o saturnino, ou indivíduo de humor melancólico, afeito a imaginações fantásticas que produzem toda sorte de “terribilidades”²⁴. O autor nos adverte para a interveniência de um procedimento mimético desproporcionado, o que denomina “imitativa sem mãos”²⁵. É o que acontece quando pintores médios são muito celebrados por “terem afrontado as imitativas imaginárias dos compradores”,²⁶ leia-se, por terem as suas imagens estranhadas pelos destinatários que as recepcionaram, contudo, de modo não-apropriado, supervalorizando-as e aconselhando-as como boas pinturas. Desproporcional em relação às imagens pintadas, a imitação imaginária “dos compradores” descarta da emulação da perfeição das coisas naturais como principal critério imitativo nas artes, pois não as vê como deveriam ser. Amparados por maus juízos, recusam-se estes apreciadores a aceitar o vitupério contra suas estimas por pinturas ruins pelas quais foi pago muito dinheiro.

Inverte-se aqui a tópica pliniana, segundo a qual a qualidade da arte excelente não pode ser medida por qualquer mercê. Tenha-se, como exemplo, as pinturas que Zêuxis preferiu doar, por não conceber qualquer quantia, por mais alta, que pudesse

²² *Idem*, pp. 93-94.

²³ *Idem*, p. 94.

²⁴ *Idem*, p. 95.

²⁵ *Idem*, p. 96: (...) *por el consiguiente lo que habemos dicho de la imitativa imaginaria de los que con el arte despues pintan, se dice de aquellos que tienen solamente la imitativa in manos.*

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

nature of painting, and so color mixtures must always be subjected to it, because a haphazard and “inconsiderate” combination of colors would only bring about laughter. Concurrent to the act of imitating, Guevara states that the ability to paint is an art that necessarily produces the credible through the apprehensible. It just seems appropriate that in order to judge the painted image, for example, of a horse or a bull, one should have to “imagine” (and not see it, as our empirical mentality would expect) it beforehand, that is, he would firstly have them exposed before his mind’s eyes in order to evaluate how close that mental image would be to the image “whose likeness was depicted through Painting”²¹.

Painting can also be accomplished without the use of color or, as Don Felipe states, in the genre that only employs lights and shadows, which are sufficient to bestow them with similitude and express affection, provided that the details – surfaces, blood, hair or flowers – are captured through an emulation concocted by an understanding that imagined that picture in colors, even if he doesn’t actually paint it. As ersatz to colored painting, colorless painting will depict black as white – an Indian being recognizable by his nose and curled hair, characteristics that, to the bodiless eyes of the mind, should be sufficient to imply that a man isn’t white²².

The “imitations of the understanding” – that is to say, of Reason – are multiple, because they have their origin in the affections that make the bodies move; thus Guevara reposes this well-known theme: the affections of the soul are reflected in the movements of the body. As varied as the bodily dispositions are the “fancies and fantasies” through which the understanding can compare the images depicted in painting and the imagined ones, according to natural disposition and the affections of the many craftsmen. Born from such arrangements, painters and sculptors strive for anatomic depictions of bodies of men and beasts sharing a common mood. For example, a wrathful man’s horse will be represented as “fiery and furious”, and a phlegmatic’s mount will be “meek and mild”²³. Here, Guevara states that an affinity between natural predisposition and imitation should

²¹ *Idem*, p. 93.

²² *Idem*, pp. 93-94.

²³ *Idem*, p. 94.

be the foremost condition to the art of painting, considering that in a balanced, “well-made man”, the “imaginative mimesis” shouldn’t suffer from excesses – for instance, the saturnine, or melancholic individual, is fond of imaginative flights of fancy that result in all kinds of “dreadfulness”²⁴. The author warns us against the intervenience of a disproportionate mimetic procedure, one he calls “handless mimesis”²⁵. This happens when mediocre painters are celebrated for “affronting the imaginative mimesis” of their buyers²⁶ – what should be understood is that even though the produced images discomfited their sponsors, they were inappropriately received and regarded as good paintings. Seeing things not as they should, the “imaginative mimesis” of those sponsors disregards the perfect emulation of natural things as the main imitative criterion to arts. Armed by this misjudgment, those enthusiasts refuse to accept reproach for their love of bad paintings, unduly paid for with large amounts of money.

Here occurs an inversion of the Plinian theme regarding the impossibility of measuring the quality of the finest art in terms of amount; for instance, Zeuxis chose to donate some of his pictures, because he could not conceive any sum whatsoever that would fairly purchase them²⁷.

Guevara’s disapproval is directed to modern craftsman, and Don Antonio cherishes his example and applies it, as mentioned before, to the Spanish literature, absent of the proper knowledge and reasonable judgments of the ancients, which could enrich the imitative imagination of the readers. Guevara establishes, in his discourse, a direct connection between critical judgment and the imitation of the understanding. The latter, in its turn, is closely tied to the mimesis of painting and art. The condemnation or the accolades of artworks – as was usual in ancient times, Guevara states

²⁴ *Idem*, p. 95.

²⁵ *Idem*, p. 96: “(...) por el consiguiente lo que habemos dicho de la imitativa imaginaria de los que con el arte despues pintan, se dice de aquellos que tienen solamente la imitativa in manos”.

²⁶ *Idem*, *ibidem*.

²⁷ Pline, L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Livre XXXV, XXXVI, 62: “In enim Apollodorus supra scriptus uersum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tanats adquisiuit, ut in ostentation earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomem suum ostentaret. Postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret (...)”.

comprá-las²⁷.

A censura de Guevara se dirige aos artífices modernos, exemplo que é acolhido por Dom Antonio, como já referido, e aplicada às letras espanholas, na ausência de conhecimentos convenientes e bons juízos advindos das antigas autoridades, que possam encarecer a imaginação imitativa dos destinatários. Há no discurso guevariano uma conexão direta entre juízo crítico e imitação do entendimento, estando este, por sua vez, ligado também diretamente à imitação na pintura ou na arte. A aprovação ou condenação das obras, como se fazia na Antiguidade, lembra Guevara, muito contribuiria com o aprimoramento desses juízos, selecionando ao mesmo tempo as boas obras, além de condicionar cada pintor a exceler num gênero particular²⁸. Pois quanto ao uso, repetindo Plínio, o Velho, a pintura contém diferentes gêneros, também para Guevara, nos quais apenas poucos podem ser singularmente excelentes em todos. Particularmente em relação aos gêneros da pintura, Guevara adverte contra o hábito de se pintar apenas coisas nativas: Dürer, por exemplo, pintou cavalos alemães, de membros grossos, fortes e opulentos, e não seria capaz de pintar um cavalo espanhol *alindado*, simplesmente por não tê-lo em sua fantasia²⁹. Do mesmo modo, os pintores venezianos têm por modelo de mulheres formosas mulheres muito gordas, mulheres-cavalas, exceção feita por Dom Antonio àquelas figuras pintadas por Ticiano, que escapariam da fina pena do autor espanhol, ou, pelo menos, do qual as suas mulheres escapariam³⁰. A ironia ronda a exposição dos gêneros e hábitos concernentes à imitação de história ou poesia, porque este é o lugar do discurso, o qual elogia a pintura, em que se vituperam os seus adversários ou aqueles que não procedem à imitação dos modelos gregos julgados os mais convenientes, em particular aquele que prescreve que a beleza se reparte entre vários indivíduos, como a das mulheres de Crotona. A reunião de belezas dista, porém, da mistura de coisas impossíveis de serem reunidas, figuras denominadas *Matachines* e relativas provavelmente aos grotescos ou às composições satíricas caprichosas proliferadas em toda parte,

²⁷ Pline, L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Livre XXXV, XXXVI, 62: In enim Apollodorus supra scriptus uersum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tanats adquisiuit, ut in ostentation earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomem suum ostentaret. Postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret, (...)”.

²⁸ *Idem*, p. 98.

²⁹ *Idem*, *ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 99.

assim também na Espanha³¹. O gênero em questão é censurado, por prescrever a desproporção como regra imitativa, o que contraria o princípio da imitação racional do entendimento segundo as coisas partilhadas como naturais e convenientes, portanto, úteis. O problema, para Guevara, acha-se na fantasia ou imitação imaginária de quem concebe estas estranhezas, não podendo se produzir naturalmente a arte destas, e bem composta. Melhor seria seguir apenas os antigos ou a natureza, sentencia Guevara, invocando o exemplo do músico Timóteo. Este solicitava a quem lhe pedisse por instrução trazer dois talentos na bolsa: um para lhe ensinar, o outro, desensinar³².

Proveniente da natureza, como uma das partes da pintura, a imaginação leva cada indivíduo a fabricar boas ou más fantasias. A outra parte, contudo, pertence à indústria, não devendo aquele no qual opera fortemente a imaginação, descurar daquela, assim como não deve aquele outro no qual a imaginação não lhe favorece em demasia, se desesperar. Dom Antonio intervém neste passo e repropõe a tópica relativa à composição necessária ao cultivo do artista com arte e engenho: “há jovens cuja vivacidade promete muito, mas logo não são nada, e outros, pelo contrário, tardos ao aparecer (...) e se estes lograram um ensinamento sólido e radical, chegariam talvez a ser artífices de primeira ordem”³³. O conhecimento das “boas artes” é conferido também pela partilha das coisas narradas, seja pela história, seja pela poesia, que servem à pintura quanto ao decoro, expondo os hábitos particulares das nações e das gentes, assim como seus costumes, conforme tópica vitruviana. História e poesia fornecem, além disso, exemplos de disposição de movimentos que demonstram a variedade de afecções da alma, fornecendo ainda “ideias de coisas admiráveis” que se falam e se mostram por meio de palavras, que expõem, segundo Aristóteles na Retórica “diante dos olhos”, ou seja, ideias capazes de produzir écfrases, descrições, cujos efeitos movam o “pintor engenhoso a empreender coisas que ele por si não con-

– would greatly contribute to those critical assessments, at the same time selecting the finest works and encouraging each artist to excel in a particular genre²⁸. Because, returning once again to Pliny the Elder, Guevara also believes that painting is composed of different genres, and that only a few can really excel in every one of those. Specifically towards the genres of painting, Guevara warns an artist against restricting himself to the depiction of familiar subjects of his nation: Dürer, for example, painted horses of German stock, princely and strong-limbed, but couldn’t paint an *alindado* Spanish horse, simply because he couldn’t imagine it²⁹. In the same vein, Venetian painters are used to depict plump, voluptuous and sultry beautiful women; here, however, Don Antonio chooses to exempt the figures painted by Titian, who would escape the feather of the Spanish author – or at least his women would³⁰.

There is some irony in the exposition of customs and genres employed in the imitation of history and poetry: he at once celebrates the art of Painting and takes his time to belittle his adversaries and anyone who does not espouse the imitation of the established Greek models, especially the one that defines beauty as a blend of several individual traits, like the women of Croton. This conjunction of beauty, however, cannot be equated to the amalgamation of the varied but incongruous figures known as *matachines*, probably related to the grotesque or to satirical and capricious compositions that used to flourish everywhere then, even in Spain³¹. The alluded genre is criticized for prescribing disproportion as a mimetic principle, which goes against the rule of the rational imitation of the understanding, of what is generally considered natural and convenient – and therefore, useful. Guevara judges that the problem lies in the fancy or imaginative imitation of who conceives such

²⁸ *Idem*, p. 98.

²⁹ *Idem*, *ibidem*.

³⁰ *Idem*, p. 99.

³¹ *Idem*, p. 100: Don Antonio Pons adds in a footnote: “*Por Matachines entendemos en nuestra lengua figuras ridiculas, vestidas extravagantemente de pies a cabeza, com retazos de diversos colores, com se ven vestidos los que los italianos llaman Tracagnini en sus Teatros. Sospecho que Don Felipe de Guevara querrá dar a entender con el nombre de Matachines ciertas figuras de grotescos, que contra todo lo natural representaban cosas imposibles y monstruosas, compuestas de hombres y animales; figuras que a veces tenían su asiento en un cogollo y una flor, en fin composiciones parecidas a las que reprehende Horacio en el principio de su Carta a los Pisonos (...)*”.

³¹ *Idem*, p. 100: Acrescenta em nota Dom Antonio Pons: *Por Matachines entendemos en nuestra lengua figuras ridiculas, vestidas extravagantemente de pies a cabeza, com retazos de diversos colores, con se ven vestidos los que los italianos llaman Tracagnini en sus Teatros. Sospecho que Don Felipe de Guevara querrá dar a entender con el nombre de Matachines ciertas figuras de grotescos, que contra todo lo natural representaban cosas imposibles y monstruosas, compuestas de hombres y animales; figuras que a veces tenían su asiento en un cogollo y una flor, en fin composiciones parecidas a las que reprehende Horacio en el principio de su Carta a los Pisonos (...)*.

³² *Idem*, pp. 100-101.

³³ *Idem*, p. 104.

oddities, and well composed art cannot result from those. It would be better to stick exclusively to the ancients or to nature, advises Guevara, remembering the example of the musician Timotheus, who would ask his pupils to bring two talents in their purse: one to pay him so he would teach them, the other, to unteach them³².

Bestowed by nature and one of the parts of painting, the imagination of each individual leads him to produce good or bad fancies. The other part, however, depends on effort, and even one who is strongly directed by imagination shouldn't dismiss the latter. On the other hand, someone with a less-endowed imagination can still retain some hope. On this point, Don Antonio intervenes, reproposing the theme of the artist as necessarily well-endowed of both *ars* and *ingenium*: "some young men exhibit a vigor that seems quite promising, but which soon amounts to nothing, while others, on the contrary, are late bloomers [...] who, upon receiving solid and radical teaching, could perhaps become craftsmen of the highest degree"³³. The knowledge of the "good arts" can also be imparted through the communication of historical or poetical narratives. Those are useful both to the art of painting and to the general decorum, exposing the particular habits of the peoples and the nations, as well as their customs – as prescribed in the Vitruvian theme. Not only that, history and poetry also provide examples of movement disposition that reveal the multitude of afflictions of the soul, while still providing "ideas of admirable things" that are told and shown through words, "brought before the eyes", as defined in Aristotle's *Rhetoric*. In other words, ideas able to produce ekphrasis, descriptions, whose effects can elicit the "ingenious painter to undertake achievements which he wouldn't be able, or wouldn't even dare, to achieve on his own"³⁴.

Don Antonio completes this thought of the *Commentaries* with a note of his own, in which he proposes the emulation of evidence through ekphrasis in painting, because "with his [the painter's] spirit enkindled, he's inspired to bring forward works that enrapture and move us"³⁵. Guevara

seguirá, nem ousará empreender"³⁴.

Dom Antonio complementa este pensamento com uma nota aos Comentários na qual propõe a imitação da evidência na écfrase pela pintura, pois "tendo inflamado seu espírito (o pintor), se anima a pôr diante de nossa vista obras que nos arrebatam e transportam"³⁵. Guevara recorre a dois exemplos ou duas écfrases referindo a poesia de Homero como base para a emulação das artes. A primeira representa Fídias, situado no primeiro livro da *Iliada*, quando lhe inquiriram sobre como havia imaginado o rosto de Júpiter, feito para os Olímpios³⁶. Na segunda, que refere o terceiro livro da mesma obra, Zêuxis emula com Homero, ao retratar a beleza de Helena para os habitantes de Cós, depois lendo os seus versos diante da obra pronta e exposta³⁷. Verdadeiramente ausentes, a escultura de Fídias e a pintura de Zêuxis, para a constituição das narrativas referidas, se é que tenham existido, apresentam-se, porém, como descrições dotadas de *enargeia*, vividez, e como prescrições adequadas quanto às contrafações da arte da pintura. Homero representaria aqui uma boa autoridade antiga, portanto conveniente, uma *endoxa*, a fornecer os lugares-comuns adequados à imitação. Entretanto, há outras autoridades, novas, que emularam os antigos tornando-se também elas fontes de opiniões decorosas e exemplos a serem imitados: Rafael e Michelangelo. De Rafael, Guevara propõe como homólogas à sua pintura a história e a poesia através da notícia de que destas o pintor tinha lições durante todo o tempo em que estava em sua oficina³⁸. Pons, em nota, discorda disso, embora ainda o leia como um elogio, possivelmente imitado de Plínio, o Velho, mas amplificando-o, pois acha desnecessária a leitura de livros por Rafael como meio para "manter em vigor sua peregrina imaginação e fantasia"³⁹. A definição de Epíteto a Adriano César auxilia a amplificação do encômio à pintura: "a pintura é verdade falsa, porque nela se vê homens, flores, maçãs

³² *Idem*, pp. 100-101.

³³ *Idem*, p. 104.

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

³⁵ *Idem*, pp. 104-105: "No puede ser mejor, ni mas cierto lo que aqui dice el Autor de estos Comentarios, sobre que los Pintores deben estar

³⁴ *Idem*, *ibidem*.

³⁵ *Idem*, pp. 104-105: "No puede ser mejor, ni mas cierto lo que aqui dice el Autor de estos Comentarios, sobre que los Pintores deben estar versados en los buenos libros, particularmente de historia y poesia, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trages y utensilios de diferentes tiempo y naciones; y de los segundos sublimes pensamientos y maravillosas imágenes. Con que inflamado su espíritu, se anime a poner delante de nuestra vista obras que nos arrebaten y transporten.

³⁶ *Idem*, p. 105.

³⁷ *Idem*, p. 106.

³⁸ *Idem*, p. 107.

³⁹ *Idem*, pp. 107-108.

e coisas semelhantes, e que não eram²⁴⁰. Como representação, imitação, a pintura dá a ver o que não está de fato visível, pois o fato é constituído como simulacro pintado contrafeito às coisas naturais. Aliada a esta definição, Guevara repropõe a máxima segundo a qual os pintores, quando falam, falam mal, mas a pintura fala sempre bem, e assim as demais artes, a escultura e a arquitetura, cujos efeitos se demonstram pelas mãos, como em tópica vitruviana. Por isso, se diz que a perfeição está nas obras, em sua produção, e não naquilo que se fala a respeito delas, o que pode ser evidentemente lido ainda como posição discursiva encomiástica. Para Guevara, os termos com os quais se declara a pintura são dois apenas: a luz e a sombra, sendo as cores a estes dois termos subordinadas. Entre um e outro, acrescenta-se o “realce” ou *explendor* (*splendor*), que Guevara propõe como meio entre luz e sombra, ou seja, como “tom”. Seguindo Plínio, o Velho, sugere o autor que a mistura e o trânsito entre as cores seja chamada *armojen* referindo *harmogen*, de Plínio, palavra que Pons não capta, embora suponha que esteja vinculada, quanto ao seu significado, à harmonia⁴¹.

Quanto à sua origem, incerta, a pintura oscila entre egípcios e gregos, mas nomeando, segundo Plínio, a Giges Lídio, o egípcio, como o *inventor*⁴². Quanto aos gregos, Árdices de Corinto e Téléphanes de Sícion tiraram as linhas das figuras sem o preenchimento *a posteriori* com cores, anotando nas pinturas os “nomes próprios dos pintados”, o que pode ser lido como uma espécie de esquiagrafia⁴³. Segue-se a esta, como primeira, a segunda pintura, de uma cor só, *monochromata*, atribuída a Cleofastro de Corinto, pois é contributiva a história de Plínio, o Velho. Localizando-a na XVIII Olimpíada e tendo alcançado a perfeição, a pintura em tábua figurando “a batalha dos Magnetos”, de Burlarco, tem o seu peso em ouro pago pelo último rei dos Heráclidas, em sentença que, hiperbólica, é decorosa no encômio à pintura⁴⁴. Para Guevara, esta data coincide com a morte de Rômulo, um dos fundadores de Roma, e, portanto, prova ser a origem da pintura bem anterior, entre os gregos. Estes são convocados a inventar as suas partes, acrescentando-lhe “pequenos princípios” a fim de pô-la “em tão alto grau de perfeição”⁴⁵, o que convém

employs two examples, or ekphrases, related to Homeric poetry as basis for artistic emulation. The first refers to Phidias, from the first book of the *Iliad*, when he is inquired on how did he imagine the face of Zeus at Olympia³⁶. The second is related to the third book of that same work, from which Zeuxis emulates Homer in his depiction of Helen’s beauty made to the people of Cos, to which later he would later append three of Homer’s verses when it was finally exhibited³⁷. Both the sculpture by Phidias and Zeuxis’ painting were actually absent – if they ever existed – when those narratives were concocted, but they are made present as descriptions filled with *enargeia*, vividness, and also as adequate prescribed models to the art of painting. Here, Homer is a “good ol’” ancient authority and, therefore, a convenient one, an *endoxa*, who can supply adequate commonplaces to imitation. However, there are also other, newer, authorities who, having already emulated the ancients, became themselves proper sources of opinions and examples to be emulated: Raphael and Michelangelo. From Raphael, Guevara proposes that history and poetry were homologous to his painting, because the painter supposedly took history and poetry lessons whenever he was in his workshop³⁸. Pons disputes this claim in a footnote, but still considers it a compliment, probably an imitation of Pliny the Elder – and he even amplifies this claim, stating that Raphael wouldn’t need books to “keep his wild imagination and fantasy aflamed”³⁹. The definition Epictetus gave to Hadrian aids in the amplification of this encomium to painting: “a painting is a false truth, because in it we see men, apples, flowers, and similar things, and yet they exist not”⁴⁰. As a form of representation, or emulation, painting reveals that which in fact isn’t visible, because the painted result is a counterfeit simulacrum of the natural subject. Coupled with this definition, Guevara repropose the axiom that painters make bad speakers, but paintings always

versados em los buenos libros, particularmente de historia y poesia, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trages y utensilios de diferentes tiempo y naciones; y de los segundos sublimes pensamientos y maravillosas imágenes. Com que inflamado su espíritu, se anime á poner delante de nuestra vista obras que nos arrenaten y transporten”.

³⁶ *Idem*, p. 105.

³⁷ *Idem*, p. 106.

³⁸ *Idem*, p. 107.

³⁹ *Idem*, pp. 107-108.

⁴⁰ *Idem*, p.108.

⁴⁰ *Idem*, p. 108.

⁴¹ *Idem*, pp. 109-110.

⁴² *Idem*, p. 111.

⁴³ *Idem*, p. 112.

⁴⁴ *Idem*, p. 113.

⁴⁵ *Idem*, p. 114.

speak well – and the same can be said of other handcrafted arts, like sculpturing and architecture, according to the Vitruvian motif. This is why it is said that perfection is in the work, not in what is said about it. Once again, this can be understood as an encomiastic discourse device. To Guevara, there are two terms that define painting: light and shadow, and colors are merely subordinates to those two terms. In between, he includes the “highlight”, or *explendor* (*splendor*), which Guevara proposes as a middle ground between light and shadow, a “tone”, in other words. Following Pliny, the Elder, the author suggests that the mixture and transition among colors should be named *armoien*, recalling Pliny’s *harmogen*, a word Pons doesn’t fully apprehend; he merely supposes that its meaning must be somewhat related to harmony⁴¹.

Painting has its uncertain origins varyingly ascribed to Egypt or Greece; however, the Egyptians are generally considered as its *inventor*, specifically Gyges of Lydia, as stated in Pliny⁴². Among the Greeks, Ardens of Corinth and Telephanes of Sikyon outlined the shapes of figures, without the subsequent coloring, registering in their pictures the “proper names of the painted”, which could be understood as a form of sciagraphy, shadow-painting⁴³. Following those first paintings is another monochromatic form, one attributed to Cleophantus of Corinth, stemming from a narrative by Pliny. By the time of the 18th Olympics, perfection was achieved in a picture of the battle of the Magnesians painted by Bularchus, which earned him his own weight in gold, paid by the last Heraclid king; it goes without saying that such a hyperbolic edict more than dignifies the encomium to painting⁴⁴. Guevara places this moment at the same period of Romulus’ (one of the founders of Rome) death, which would prove that the origins of painting hark back to older times, among the Greeks. Those latter are then mustered to invent its constituent parts, developing the “smaller principles” that in time will place the art “in such a higher state of perfection”⁴⁵. This once again is most fitting to an encomium and at the same time recalls a theme connected to emulation. Each

ao encômio, sendo ao mesmo tempo tópica relativa à emulação. Cada inventor pintor traz um contributo à pintura: Eumaro Ateniense distinguiu o homem da mulher e foi o primeiro a imitar as figuras em retratos; Címon Cleoneu inventou “imagens torcidas” e posições do rosto olhando para cima e para baixo, assim como as veias e as dobras nas vestes. Paneo, irmão de Fídias, pintou a “Batalha de Maratona”; Polignoto Tásio pintou as mulheres com vestes translúcidas e suas cabeças adornadas com mitras coloridas, além de bocas semiabertas a mostrar os dentes, o que é maneira de suavizar a expressão dos vultos. Apolodoro Ateniense foi o primeiro a trazer as luzes e as sombras para a pintura, e a exprimir as fantasias concebidas na mente do pintor, ou *especiês*, segundo Plínio⁴⁶. Outros pintores inventores são arrolados, assim como enumeradas as suas contribuições à pintura, em sucessivas *chreia*⁴⁷, pois Guevara segue de muito perto a Plínio, traduzindo-o detidamente. Tal ação é interessante, sobretudo, quanto à constituição de um léxico na língua espanhola do século 16, assim à elocução, para reconstruir as figuras e lugares do texto pliniano, particularmente, os conceitos específicos para as artes particulares.

São apresentados Zêuxis e Parrásio, o primeiro lembrado por pintar com uma só cor a partir do branco ou *petiblanco*; o segundo, por dar aos contornos linhas sutilíssimas a arrematar as figuras pintadas⁴⁸. Depois, são apresentados Timantes, pintor de Ifigênia, tábuas na qual se expressa dor inexprimível; Eupompo, que dividiu a pintura em dois gêneros, “Heládico” e “Asiático”, sendo o primeiro deles ainda subdividido em “Jônico” e “Sicônio”; e Pânfilo, o pintor letrado, instrutor de Apeles e Melânio⁴⁹. Em seguida, detém-se em Apeles, refazendo a *dubitatio* sobre sua origem e relançando a hipérbole pliniana, adequada ao louvor, segundo a qual o referido pintor se adiantou a todos os já nascidos, como também aos que haverão de nascer. Guevara acrescenta-lhe um comentário: “Ousado louvor ao meu parecer, porém, não podemos até agora condenar a Plínio que o disse, nem de ter mentido nele”⁵⁰. Elogia-o também quanto à graça,

⁴⁶ *Idem*, p. 116.

⁴⁷ Segundo Aélis Theon e outros retores, uma *chreia* é uma declaração ou ação breve atribuída a um personagem determinado. A História Natural de Plínio, o Velho, compõe as exposições sobre escultores e pintores gregos antigos principalmente com base na utilização deste expediente retórico.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 117-118.

⁴⁹ *Idem*, pp. 118-119.

⁵⁰ *Idem*, p. 121.

⁴¹ *Idem*, pp. 109-110.

⁴² *Idem*, p. 111.

⁴³ *Idem*, p. 112.

⁴⁴ *Idem*, p. 113.

⁴⁵ *Idem*, p. 114.

χαίρις, exposta em Plínio, que chama de *Charita*, tomando-a como a obra, Vênus⁵¹, e não como sua qualidade, comentando um expediente material inventado por ele: o *Atramento* (*atramentum*) um verniz com o qual o pintor acabava e iluminava delicadamente as suas tábuas⁵². A claridade excessiva corrige-se, no entanto, com a aplicação de outro verniz de brilho assemelhado ao da pedra veril (*beril*), com tonalidades esverdeadas que dotam de alguma gravidade as coisas “demasiado floridas e alegres”⁵³.

Como Apelles é considerado marco, atam-se a ele seus contemporâneos e pósteros, também dignos de elogios quanto às suas invenções ou as maneiras de pintar, o que retoricamente é algo homólogo à actio, ação. Primeiramente é apresentado Aristides, elogiado quanto à expressão das *ethē*, isto é, as disposições da alma, mas censurado quanto ao colorir, nele, um pouco duro⁵⁴. Depois Nicômaco, quanto à presteza ao pintar, e ao seu discípulo, Filoxeno, inventor de outras “vias e atalhos” para a pintura compendiária muita vez entendida por alguns, segundo Guevara, como procedimento vicário em relação àquele no qual a rápida execução manual acompanha o laborioso e incessante trabalho mental. Ao contrário, contra alguns pintores de sua época Guevara vitupera: “se contam os dias em que se detiveram nelas (nas obras), e outros tão tontos, [durante] que nenhuma obra pensam, que é de se estimar se foi acabada em poucos”. Mais digno, seguindo a enumeração dos pintores feita por Plínio, o exemplo de Pireico, inventor do gênero baixo e pintor, perfeito, de “coisas humildes” (*riparographos*)⁵⁵. É louvado, ainda, Antífilo pela excelência num gênero de pintura denominado *Grillo*, que Guevara considera semelhante ao utilizado pelo pintor flamengo Hierônimo Bosch ou o *Bosco*, como diz⁵⁶. Julgado pelo vulgo como pintor de monstruosidades apenas, as composições deste último, não descontroladas, ajustam com prudência e decoro às coisas que se representam do inferno. Mas não é ao quimérico, segundo Guevara, que se volta Bosch, mas ao admirável, coisa que imitadores e falsificadores, desvairados, jamais entenderam ou conseguiram emular. Bosch “nunca pintou coisa fora do natural”, afirma Guevara⁵⁷, compondo inferno ou purgatório com

inventor/painter brought his own contribution to painting: Eumaros of Athens began distinguishing men and women and was the first to imitate figures in portraits; Kimon of Kleonai invented “oblique images” and positioning of the face, looking upwards or downwards, and also the representation of veins and of folds in clothing. Panaenus, brother of Phidias, painted a “Battle of Marathon”; Polygnotus of Thasos painted women with diaphanous clothes and colored headdresses; he also depicted them with half-open mouths, revealing the teeth, a device employed to soften the figures. Apollodorus of Athens was the first to convey light and shadow through painting and, according to Pliny, was also the first to express fantasies, or *especies*, conceived in the mind of the painter⁴⁶.

Other painters are further listed, with their contributions to painting, in successive *chreia*⁴⁷, as Guevara tries very hard to follow Pliny’s steps, closely translating him. Such an action had an immense significance then, as it helped to develop a specialized vocabulary in the Spanish language of the 16th century, one that was adequate to the studies of elocution, to the reconstruction of figures in Pliny’s texts and, particularly, to the discussion of specific concepts in particular arts. Zeuxis and Parrhasius are introduced then, the first remembered for having painted in only one color, primed from white. The second, for the subtle outline of his painted images⁴⁸. We are then introduced to Timanthes, the painter of *Iphigenia*, a picture that supposedly conveyed incommunicable pain; Eupompus, who divided painting in two genres, “Helladic” and “Asiatic”, the first being further subdivided into “Ionic” and “Sicyonic”; and Pamphilus, the erudite painter, teacher of Apelles e Melanthius⁴⁹. Next, when examining Apelles, he restates the *dubitatio* on his origins and reaffirms Pliny’s extremely praiseful hyperbole that states that Apelles was well ahead of any other – past and future – painter. Guevara’s only commentary: “A bold praise, in my opinion, but to this moment we cannot neither condemn nor disprove Pliny’s

⁵¹ *Idem*, p. 122.

⁵² *Idem*, p. 123.

⁵³ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁴ *Idem*, *ibidem*.

⁵⁵ *Idem*, p. 124.

⁵⁶ *Idem*, p. 125.

⁵⁷ *Idem*, p. 127.

⁴⁶ *Idem*, p. 116.

⁴⁷ Aelius Theon and other rhetors define a *chreia* as a brief statement or action attributed to a certain character. In his *Natural History*, Pliny the Elder widely resorted to this device in order to compose his portrayals of ancient Greek painters and sculptors.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 117-118.

⁴⁹ *Idem*, pp. 118-119.

statement”⁵⁰. He also extols his grace, *χαρις* – registered in Pliny, who writes it as *Charita* –, but he treats it as an artwork, *Venus*⁵¹, and not as a quality, commenting on a material device of the painter’s invention: the *atramento* (*atramentum*), a varnish employed by the painter to finish and delicately illuminate his pictures⁵². Excessive brightness was corrected, however, through the use of a different varnish, which exhibited a luster similar to the beryl (*veril*) stone, with greenish hues that granted some gravity to “exceedingly florid and cheerful” subjects⁵³.

Holding Apelles as the paragon, his contemporaries and successors – also praiseworthy for their inventions and accomplishments in painting – are subsequently compared to him, resulting in something rhetorically similar to an *actio*, action. Firstly, Aristides is mentioned, praised for his expression of the *ethē*, that is, the dispositions of the soul, but criticized for his somewhat harsh use of colors⁵⁴. Then, we hear of Nichomachus, and his painting ability, and his disciple, Philoxenos, the inventor of many “shortcuts and bypasses” to the compendary style of painting – which, Guevara writes, some understood as a vicarious procedure where the arduous and ceaseless mental effort is carried out through quick execution. Guevara retorts – against some painters of his time – that “if we the days when they were occupied with them [the works] against those idle days [during which] no effort was made, one wonders if they were actually completed in few days”. Still following Pliny’s catalogue of painters, Pyreicus’ example is much more dignified. He was the inventor of the lower genres, the – perfect – painter of “dirty things” (*rhyparographos*)⁵⁵. Another one deserving praises is Antiphilos, for his excellence in the *grillo* genre, which Guevara compares to the genre practiced by the Flemish painter Hieronymus Bosch, or *Bosco*, as he writes⁵⁶. Considered a painter of monstrosities by the masses, the compositions of this latter painter, when restrained, are able to depict hellish things with prudence and decorum. Bosch doesn’t resort to the chimerical, Guevara argues,

“coisas raríssimas” eleitas e recombinadas da natureza. Excedê-la é prova suficiente, ainda que seja uma pintura firmada de *Bosco*, não se tratar de obra das mãos do mestre flamengo, ao contrário, “observantíssimo do decoro” e dos limites da natureza. Tal regra, dispensada por imitadores, foi seguida por um seu discípulo que assinava com o nome do mestre, no entanto, emulando-o quanto à diligência e paciência para a composição e o colorir⁵⁸. Da mão deste Bosco número 2, Guevara sugere ser a pintura sobre uma mesa redonda pertencente ao rei, além da “Invidía”, obra comparável a alguma de Aristides, pois nela se demonstram “os costumes e afetos dos ânimos dos homens”⁵⁹.

Retomando os gregos, Guevara expõe Pausias, o famoso pintor de tabuinhas, e de bois em grandes pórticos, além de Glycera, sua amada, também pintora, “inventora das coroas de flores”, a qual procurou emular⁶⁰. Mas sobressaiu-se Pausias mesmo com bois pintados frontalmente, relevando o escuro com o escuro, ou dando as sombras a partir do corpo negro com a cor também negra na descrição das anfractuosidades desse corpo⁶¹. Na sequência, Guevara refere Plínio apresentando Eufranor, o pintor das simetrias; também Antídoto, severo quanto ao colorir; Nícias, diligente ao pintar mulheres e quanto ao claro-escuro; e Atemo Maronites, áspero no colorir⁶². E uma vez que a enumeração de artes e artistas feita por Plínio acrescenta aos gêneros técnicas, emendam-se as notícias sobre estas aos comentários, por Guevara, incitando o leitor-vedor a vê-las produzidas contemporaneamente: Lúdio pintou paredes e topiárias (paisagens) notabilizando-se pela técnica do afresco com a qual também produziu pinturas intituladas *faciate*, isto é, fachadas⁶³. A pintura em linho é noticiada já nos tempos do imperador Nero, cujo retrato colossal foi feito com cento e vinte pés de altura. Esta técnica é subdividida em dois gêneros, segundo Guevara, a pintura com cola e ovos (têmpera) e a pintura a óleo. Mas são encarecidas

⁵⁸ *Idem*, p. 128.

⁵⁹ *Idem*, p. 129.

⁶⁰ *Idem*, p. 130.

⁶¹ *Idem*, p. 131.

⁶² *Idem*, pp. 132-133.

⁶³ *Idem*, p. 135: Em Nota, Dom Antonio Pons acrescenta: *Estas fachadas de casas ó faciate, como dicen los italianos, se pintaban tambien quando el arte estaba en obscuridad y abatimiento; pero volviéron a pintarse con excelência en los tiempos de Rafael de Urbino, particularmente en Roma por Polidoro de Caravaggio, y por Maturino, que era discípulo del expressado Rafael, y juntamente, trabalaban cosas caprichosas y de singular invención. Representaban regularmente instrumentos y ceremonias antiguas, como urnas, vasos, estatuas, sacrificios, &c. imitando baxos relieves.*

⁵⁰ *Idem*, p. 121.

⁵¹ *Idem*, p. 122.

⁵² *Idem*, p. 123.

⁵³ *Idem, ibidem.*

⁵⁴ *Idem, ibidem.*

⁵⁵ *Idem*, p. 124.

⁵⁶ *Idem*, p. 125.

principalmente as pinturas feitas sobre tábuas mais do que as feitas sobre linho, que possuem, contudo, a vantagem de serem portáteis, pelo que são denominadas “pinturas cortesãs”⁶⁴. Gênero relativo à pintura também é a tapeçaria ou “pintura tecida”, referida por Cícero nas orações contra Caio Verres⁶⁵, competindo, quanto à invenção, com a têmpera, o óleo, a tábua e o linho.

A encáustica é o gênero perdido pelos modernos, segundo Guevara, que dele diz não achar nenhuma notícia, nem em artífices italianos, nem de outras nações⁶⁶. No entanto, é a este gênero que Guevara dedica um extensivo comentário, subdividindo-o, com Plínio, em cera e *virículo*, ou marfim com cesto. Segue-se à encáustica a “pintura tingida”⁶⁷, gênero louvado quanto à variedade de cores cozidas sobre o linho.

Entre outros gêneros de pintura, o “Grotresco”, novamente referido por Guevara, não poderia neles se incluir, segundo Guevara, pois sendo a pintura imitação do natural, isto a colocaria em lado oposto àquele o qual imita, o que não pode ser produto da natureza: monstros⁶⁸ e coisas impossíveis creditadas à época de Augusto, cujos vestígios não se encontram entre os antigos gregos. Em primeiro lugar, a razão do nome “Grotresco” se dá em virtude da localização de pinturas feitas neste gênero em antigos edifícios de Roma e Nápoles soterrados em covas ou cavernas, as *grote*, em idade mais recente. Guevara sugere a substituição do costume bom e louvável dos tempos de Augusto pelo estilo vicioso e desordeiro que, por sua vez, subjaz em ruínas encobertas. Assim o vitupério que dirige ao “Grotresco” considera por um lado a causa devida a “ânimos mal compostos e viciosos”⁶⁹ e por outro, os seus efeitos, “péssimas e disparatadas imaginações”⁷⁰. Seguindo Vitruvius quanto à repreensão do gênero, Guevara amplifica-lhe novamente a causa, generalizando-a como “vícios e maus costumes” concernidos a uma época. Porque para Vitruvius, ou a autoridade que escreve sob este nome, é em sua idade que ocorre a distorção e a falta contra o decoro, caindo os bons modos e a pintura das coisas verdadeiras, leia-se verossímeis, e sublevando-se os monstros nas paredes. A *dubitatio* vitruviana, argumento central no vitupério, é lugar-comum: como

⁶⁴ *Idem*, p. 139.

⁶⁵ *Idem*, pp. 140-141.

⁶⁶ *Idem*, p. 145.

⁶⁷ *Idem*, pp. 152-153.

⁶⁸ *Idem*, p. 155.

⁶⁹ *Idem*, p. 156.

⁷⁰ *Idem*, *ibidem*.

but to the awe-inspiring, something that his immoderate imitators and counterfeiters could never imitate, or even grasp. Bosch “never painted the unnatural”, he affirms⁵⁷, he composed his hell and purgatory with “the rarest of things”, selected and rearranged from Nature. Departures from Nature should be sufficient proof against any claims of *Boscos*’s authorship, even if the painting is signed by the Flemish master, for he was “most attentive to decorum” and to Nature’s boundaries. This rule, ignored by his imitators was followed by one of his disciples, who signed under the name of his master, and who also emulated him in his diligence and patience in the composition and the coloring⁵⁸. Guevara suggests it was this second Bosco who authored that tabletop painting in the King’s possession – and also the *Invidia* –, an artwork comparable to Aristides’, encompassing the “customs, affections and moods of men”⁵⁹.

Returning to Greece, Guevara tells of Pausias, famed painter of tablets and oxen in great porches, and of Glycera, his beloved, also a painter, “the creator of garlands”, whom he sought to emulate⁶⁰. But Pausias stood out with front-facing pictures of oxen, contrasting dark shades with even darker shades, and blending the blackness of the body with black shadows in depicting the shape of his subjects⁶¹. Guevara keeps on quoting Pliny, introducing Euphranor, painter of simmetries, and his disciple Antidotus, cold in his coloring, and Nicias, master painter of women and of chiaroscuros, and Athenio Maronites, harsh in his coloring⁶². And, since in this inventory of arts and artists, Pliny mentions the techniques devised to each genre, Guevara uses his commentaries to report on surviving examples, urging his readers to go and see their practical employment contemporarily: Ludius, painter of walls and gardening landscapes, was renowned for his dominion of the fresco technique, which he used in *faciate* – that is, façade – paintings⁶³. Linen painting is reported

⁵⁷ *Idem*, p. 127.

⁵⁸ *Idem*, p. 128.

⁵⁹ *Idem*, p. 129.

⁶⁰ *Idem*, p. 130.

⁶¹ *Idem*, p. 131.

⁶² *Idem*, pp. 132-133.

⁶³ *Idem*, p. 135: In a footnote by Don Antonio Pons: “*Estas fachadas de casas ó faciate, como dicen los italianos, se pintaban tambien quando el arte estaba em obscuridad y abatimiento; pero volviéron á pintarse com excelencia em los tiempos de Rafael de*

since the times of Nero – whose colossal portrait was 120-foot tall. This technique, according to Guevara, can be divided into two separate modes: paintings that employ glues and egg yolks (tempera), and oil-paintings. But panel paintings were much more valued than linen paintings, which on the other hand had the advantage of portability, for which they were called “courtly paintings”⁶⁴. Tapestry, or “woven paintings” are also related to the art of painting, mentioned by Cicero in his orations against Caius Verres⁶⁵, competing, in terms of invention, on the same level than tempera, oil, panels and linen.

Encaustic painting is a genre lost to modern times, according to Guevara, of which he says he could not find any reports, nor of Italian craftsmen, nor of other nations⁶⁶. However, to this genre Guevara devotes an extensive commentary, subdividing it, as Pliny, in beeswax and *virículo*, or marble with cesto. Then he tells of “tinted paintings”⁶⁷, a genre praised by the variety of colors dyed in the linen.

Mentioned once again by Guevara, the “grotesque” cannot figure among the several genres of painting, as paintings should be emulate reality, which would place them on the opposite side of the grotesque, as it seeks to depict that which doesn’t pertain to Nature: impossible things and monsters⁶⁸. He states that the grotesque can’t be traced to ancient Greece. Firstly, its name, “grotesque”, harks back to the discovery of paintings in this style inside ancient buildings in Rome and Naples, entombed in caves and caverns, the *grotte*, of a more recent age. Guevara suggests that the fine and commendable habits of the Augustan era were replaced by the vile and disturbing style found in those buried ruins. Thus, his rebuke of the “grotesque” encompasses both its cause, attributed to “vicious and ill-composed moods”⁶⁹ and

pode uma cana sustentar o teto de uma casa? Ou um repolho sustentar uma figura sentada? Ou de suas raízes procriarem-se flores numa parte e uma figura em outra?⁷¹ Os exemplos se proliferam: em Trales houve um teatro chamado *Ecclesiasteron*, no qual foi pintada por Apaturio uma cena onde figuras substituíam colunas e sátiros sustentavam epistilos, capitéis e tetos⁷². Coisa pela qual seus habitantes foram repreendidos pelo matemático Licínio, como néscios quanto à pintura, embora agudos quanto às coisas civis, porque além do mais representou negociantes em ginásios e desportistas jogando em praça pública, coisa que inverte os lugares destes personagens segundo a *doxa*, ou a opinião costumeira. A inversão de lugares é indecorosa, assim como de papéis e também de estruturas ou coisas que são construídas necessariamente graças a uma ordem (como casas sobre telhados, ou colunas sobre os seus remates) compartilhando a ignorância dos habitantes daquela cidade àqueles que, ao ver tais coisas hoje, as aprovem ou as julguem naturais. Reconhecendo o disparate, Apaturio refaz a pintura segundo a “razão da verdade”, sendo reconhecido Licínio como providencial⁷³.

Aristotelicamente, não pode vir o pior do melhor, então os bons cidadãos têm sua pintura consonante à razão porque seria um despropósito que a falsa razão vencesse a verdadeira. Operar com o verdadeiro ou com o verossímil é aconselhável pelas autoridades antigas, em razão do decoro e da utilidade, o que compreende na pintura o emprego de cores adequadas, não em função de sua preciosidade ou porque “não deixam de dar contentamento muito lúcido aos olhos”⁷⁴. Trazidos novamente à luz, os “Grotescos” são readmitidos pelos modernos como novidades, infelizmente, segundo Guevara, que opõe as feituradas de uma “boa figura” às feiuras de uma “máscara e um monstro”⁷⁵. Mais útil é saber como pintar as paredes e tetos conforme os procedimentos técnicos dos antigos, passando-se do gênero de figuração e coloração das pinturas em paredes para o gênero de fabricação das mesmas, quanto à recepção da tinta, no afresco.

A emenda de uma coisa com outra, do assunto com a técnica material, tem por critério o que se expõe no livro VII

Urbino, particularmente em Roma por Polidoro de Caravaggio, y por Maturino, que era discípulo del expressado Rafael, y juntamente, trabalaban cosas caprichosas y de singular invencion. Representaban regularmente instrumentos y ceremonias antiguas, como urnas, vasos, estatuas, sacrificios, &c. imitando baxos relieves”.

⁶⁴ *Idem*, p. 139.

⁶⁵ *Idem*, pp. 140-141.

⁶⁶ *Idem*, p. 145.

⁶⁷ *Idem*, pp. 152-153.

⁶⁸ *Idem*, p. 155.

⁶⁹ *Idem*, p. 156.

⁷¹ *Idem*, p. 157.

⁷² *Idem*, p. 158.

⁷³ *Idem*, pp. 159-160.

⁷⁴ *Idem*, p. 161.

⁷⁵ *Idem*, p. 162.

de Vitrúvio, seguido e citado por Guevara⁷⁶. A censura feita aos modernos, ávidos por novidades, é extensiva à técnica de fabricação do estuque que recebe o afresco, especialmente descrita no capítulo III do referido livro, porque não souberam produzi-lo com a mesma qualidade e excelência. Guevara descreve passo a passo o procedimento correto ou o especificado em Vitrúvio, assim sancionando-o como o mais adequado. Os antigos, no entanto, não afirmam muitas coisas sobre o gênero “iluminação” ou “pintura em pergaminho” ao qual unicamente Plínio faz uma menção. A história que narra baseado neste autor é a *chria* sobre Marco Lépido se queixando aos magistrados sobre o barulho dos pássaros em torno de seu aposento. Para silenciá-los, afugentando-os, os referidos magistrados ordenam a pintura de um dragão (ou serpente) sobre um grande pergaminho, o que se torna um expediente recorrente em outros casos semelhantes⁷⁷. Guevara propõe, então, este gênero de pintura como afeito aos “cartões de Parrásio”, provavelmente aludindo à técnica, registrada por Plínio, de enganar os olhos até mesmo de outros pintores hábeis na arte da imitação⁷⁸. Aproveita ainda o elogio feito a Parrásio para enaltecer um conterrâneo, Frei Andres de Leon, da Ordem de São Jerônimo que, segundo Dom Antonio Pons, pintou no Escorial.

A pintura romana é “símia” da grega também quanto ao gênero de “solos e paredes” ou “pintura de mosaico”⁷⁹ feito conforme a razão natural, pois tais pinturas “continham figuras e imagens de coisas naturais”. No entanto, e contrariamente ao vitupério que dirigiu ao “grotesco”, Guevara comenta o elogio que Nilo Escolástico fez deste gênero na representação de um sátiro⁸⁰. Outro gênero, chamado *encausten* ou encáustica, não a de cera, já referida, diz respeito à pintura com cores esmaltadas em vasos, taças e coisas semelhantes, também narradas por Plínio no livro XXXVI da História Natural. Extensivo à arte da azulejaria⁸¹, tal gênero acomoda-se ou adapta-se à história e à poesia,

⁷⁶ *Idem*, pp. 162-163.

⁷⁷ *Idem*, p. 189.

⁷⁸ Pline, L’Ancien, *Op. cit.*, Livre XXXV, XXXVI, 65: *Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uuas pictas tanto successu, ut in scaneam aues aduolarent, ipse detulisse linteam pictum ita ueritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remote ostendi picturam ingenio pudore, quoniam ipse uolucres fellisset, Parrhasius autem se artificem.*

⁷⁹ Guevara, *Op. cit.*, p. 191.

⁸⁰ *Idem*, p. 192.

⁸¹ *Idem*, p. 198.

its effect, those “appalling and absurd fancies”⁷⁰.

Adhering and amplifying Vitruvius’ reproach of the genre, Guevara generalizes it as the “vices and bad habits” pertaining to a certain era. For Vitruvius – or the authority who wrote under that name –, it was his age that saw those distortions and attacks on decorum, when good habits and the painting of real subjects – verisimilar, it should be understood – fell from grace, and witnessed an infestation of monsters on its walls. The Vitruvian *dubitatio*, a central argument to this reproach, takes the form of a commonplace: How can a cane sustain the roof of a house? How can a cabbage support a sitting figure? Or from its roots, how can flowers be blossoming here and a figure there?⁷¹ Examples like those are abundant: it is told that in the city Tralles, in its *eclesiasteron* theater, Apaturios painted an image which replaced columns with figures and its architraves, capitals and roofs were borne by satyrs⁷². He also depicted traders in the gymnasium and athletes in the forum, subverting the places reserved to those characters in the *doxa*, or customary opinion. This prompted a reproach by the mathematician Licinius, who argued that citizens of Tralles were wise in civil matters but foolish when concerning art. For, he argues, it is very unseemly and out of place such an inversion of places – and also of roles and structural functions – on anything that necessarily should be built according to some kind of order (such as placing a house over a roof or columns over a lintel). And so anyone today who approves of such things, or thinks them natural, partakes on the foolishness of the inhabitants of that city. Having recognized his folly, Apaturios repaints his image conforming to “true reason”, which Licinius considered providential⁷³.

From an Aristotelian perspective, the worst can’t come from the better, so those good citizens must have a painting consonant to reason, for it would be preposterous to allow the triumph of false reason over truth. The ancient authorities’ advice is to adhere to what’s true or verisimilar, on account of its utility and decorum, which in painting also involves the use of adequate colors, not just because of their richness nor because they

⁷⁰ *Idem, ibidem.*

⁷¹ *Idem*, p. 157.

⁷² *Idem*, p. 158.

⁷³ *Idem*, pp. 159-160.

“can’t fail to lucidly bring joy to the eyes”⁷⁴. On account of their novelty, the “grotesques” were once again brought to light and reinstated in modern times – sadly, according to Guevara, who opposes the lineaments of a “nice figure” to the ugliness of “a masquerade and a monster”⁷⁵.

It would be much more useful to know how to paint walls and ceilings according to the techniques of the ancients – moving now from aspects of figuration and coloring of wall paintings to the subject of the preparation of the walls to receive fresco paintings. Guevara’s follow-up of one topic to the next, from subject to technique, relies on what Vitruvius exposed in his 7th book⁷⁶. His reproach of the novelty-avid modern times also extended to the technique of stucco-preparation as support to frescos, such as described in the third chapter of that book, because it was no longer possible to produce them with the same quality standards. Guevara then thoroughly describes the correct procedure – as specified by Vitruvius, at least –, endorsing it as the best.

By contrast, the ancients wrote almost nothing on the genre of “illuminated” or “scroll” paintings, which Pliny mentions a single time. The tale told by this author is a *chria* on Marcus Lepidus complaining to his magistrates over the noise of birds near his quarters. In order to silence or scare them, those magistrates order the painting of a dragon (or serpent) to be done over a large scroll, a common expedient in cases like this⁷⁷. Guevara proposes, then, that this painting genre would be akin to “Parrhasius’ tablets”, probably alluding to his lifelike technique, capable of fooling even the eyes of painters most skilled in the art of imitation, as registered in the *Naturalis Historia*⁷⁸. Parrhasius’ praise is further used to commend a fellow countryman, Friar Andres de Leon, of the Order de of St. Jerome, who, according to Don Antonio Pons, painted in the Escorial.

The Romans also aped the Greek in the genre

segundo Guevara, o que o torna apto, porquanto decoroso, à ornamentação de partes da arquitetura e perspectiva, fixando-se as peças esmaltadas em paredes bem engessadas. Do barro, passa-se ao vidro, seguindo Plínio que o recomenda para ornar teatros e aposentos diversos. Como o conceito de pintura é genérico, após a exposição da pintura em vidro, comenta-se a “pintura de ervas”, referindo o livro XXV de Plínio, e os segredos dos usos medicinais apreendidos na Ásia de Mitriades por Pompeu Magno e traduzidos em latim por Pompeu Laerno⁸². Trata-se da pintura de “efígies das ervas” assim como de “seus efeitos e virtudes” que se inscrevem abaixo das figuras. Guevara lembra que Plínio teve esta pintura por “muito enganosa” porquanto o estado das ervas muda durante as quatro estações do ano, alterando “a figura, a cor e o ser”⁸³. O preceito circulante no prefácio dos *Dioscorides* é o de cuidar de conhecer as ervas “quando nascem, quando crescem, e já crescidas, quando se acabam, porque aquele que tiver somente notícia do nascimento de uma erva não a conhecerá adulta nem criada, e, pelo contrário, quem não a conhece senão criada, não a conhecerá ao nascer”⁸⁴, pelo que devem os pintores que se dedicam a este gênero de pintura, segundo Guevara, observar o seu espécime muitas vezes e de diversos modos, compreendendo “o fruto, a semente e a flor”⁸⁵.

Emenda-a, a pintura de ervas, no discurso, às “investiduras de mármore” em chão ou em parede, as *Sculpturata pavimenta*⁸⁶, que são desenhos feitos com fragmentos de mármore tonalizado (branco, meio branco e pardo) construídos diretamente no solo, como pavimento, nos quais o cinzel, substituindo o pincel, ainda se dirige de acordo com os preceitos da pintura. Guevara censura Vasari por tê-lo considerado um gênero novo, esquecendo-se ou não tendo atentado para os trabalhos que foram iniciados por Duccio para a Catedral de Siena e concluídos por Domenico Beccafumi⁸⁷. Os antigos *sculpturatos*, segundo Plínio, eram cinzelados em pedra de uma só cor, o que para Guevara torna-se matéria de invenção para os pintores modernos quanto ao uso de mármore branco e principalmente alabastro, abundante na Espanha, tanto mais que as figuras cinzeladas nas paredes ou

⁷⁴ *Idem*, p. 161.

⁷⁵ *Idem*, p. 162.

⁷⁶ *Idem*, pp. 162-163.

⁷⁷ *Idem*, p. 189.

⁷⁸ Pline L’Ancien, *Op. cit.*, Livre XXXV, XXXVI, 65: “*Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset unas pictas tanto successu, ut in scaneam aues aduolarent, ipse detulisset linteam pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remote ostendi picturam ingenio pudore, quoniam ipse uolucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem*”.

⁸² *Idem*, p. 202.

⁸³ *Idem*, p. 208.

⁸⁴ *Idem, ibidem*.

⁸⁵ *Idem*, p. 209.

⁸⁶ *Idem, ibidem*.

⁸⁷ *Idem*, p. 210.

pisos são assemelhadas a um “debuxo bem obrado sobre papel”⁸⁸, ou seja, a uma representação na qual a imagem é construída principalmente por meio da distribuição de claros e escuros ou de massas de luzes e sombras. Embutidos em madeira, chamados pelos antigos *xilostrata* e na Espanha *atarace*, também é procedimento lido em Plínio, segundo Guevara, no livro XIII, misturando-se às vezes com ossos, cornos e ostras para a representação de perspectivas, animais e efigies em escritórios e mesas⁸⁹.

Os embutidos são gêneros mistos cujas notícias são recolhidas por Guevara, em Plínio, no passado, produzindo-se no presente por artistas espanhóis considerados excelentes. No entanto, para permanecer nos comentários sobre as coisas dos gregos, o autor não engasta entre estas notícias as coisas dos romanos⁹⁰, cujos feitos trará depois, conforme o encômio pliniano sobre a pintura. Retorna assim à enumeração das realizações e produções gregas, insistindo em repetir alguns pintores de que já havia feito menção, pois, conforme o que propõe, foi seu intento primeiramente “somente mostrar o que acrescentaram ou trouxeram de novo à pintura e as partes em que foram excelentes”⁹¹. São repetidos alguns dos artistas, com novas histórias, e acrescentados outros, que não haviam sido anteriormente apresentados, mas que igualmente se provam dignos de elogio: Apolodoro de Atenas, Zêuxis, Parrásio, Timantes, Euxenidas, Eupompo, Echiom e Terímaco, Apeles, Aristides, Protógenes, Asclepiodoro, Nicômaco, Nicófanes, Perseu, os discípulos de Aristides de Tebas, Anternion Maronctes, Heráclides de Macedônia e Metrodoro, Timômaco, Aristolau, Mecófanes, Eufranor Istmio, Cídias, Antídoto, Niceas de Atenas, Sócrates, Mícon, Aristocles, Antífilo, Arístofon, Andróbio, Artemon, Alcímaco, Ctesíloco, Cleon, Ctesidemo, Clesides, Crateno, Eutychides, Eudoxo, Ifis, Hábron, Leantisco, Leon, Nicearco, Nelaces, Benias, Filisco, Falerion, Simonides, Simon, Conon, Teodoro, Teon, Taurisco, Damófilo e Gorgaso, Marco Júlio Elotas, Dionísio, Callides, Calaces, e muitos outros, incluindo as mulheres pintoras. As narrativas seguem passos semelhantes quanto à exposição: apresenta-se o pintor por meio de topografias, como nativo de algum lugar ou tendo pintado em algum lugar, louvam-se as suas ações, *pragmata*, as suas atitudes

⁸⁸ *Idem*, p. 213.

⁸⁹ *Idem*, pp. 213-214.

⁹⁰ *Idem*, p. 224.

⁹¹ *Idem*, pp. 224-225.

of painting dedicated to “floors and walls”, or “mosaic painting”⁷⁹, all done conforming to natural reason, for such paintings “contained figures and images of natural things”. Guevara, however, restricts himself to comment on a praise that Nilus Scholasticus dedicated to a satyr depicted through this genre⁸⁰ – it should be said, quite a different attitude from the contempt he previously had held towards the “grotesque”.

Another genre, *encausten* or encaustic – different from the one, previously mentioned, in which wax is employed –, concerning the enameled paintings of vases, cups and the like, is also reported in the 36th book of Pliny’s *Naturalis Historia*. Extensive to the art of tiling⁸¹, Guevara wrote that this genre was well-suited to historical and poetical motifs, making such enameled pieces adequate architectural ornamentations to be set into well-plastered walls, And from clay we move to glass, once again following Pliny, who recommends it to adorn theaters and diverse chambers.

As the concept of painting is quite generic, after glass painting we go into “herbal painting”, referred in Pliny’s 25th book, and the secret medicinal uses brought from the Asia of Mithridates by Pompeius Magnus, translated into Latin by Pompeius Laerno⁸². Here in fact he writes about the “representation of herbs” and “their virtues and effects”, usually listed below the picture. Guevara reminds us that Pliny considered such figures “quite deceiving”, because the herbs would vary over the seasons, in terms of “color, appearance and state”⁸³. The rule contained in the *Dioscorides’* preface states that herbs should be studied “as they blossom, as they’re growing, and, after fully-grown, as they wither, because one who only knows a blooming herb won’t recognize it when its mature or harvested, and on the other hand, one who only knows a harvested herb won’t recognize it when it’s sprouting”⁸⁴. And this prompts Guevara’s advice, to any artist who would paint in this genre, to observe his specimen quite a lot, and in many different ways, studying “fruit, seed and flower”⁸⁵.

Following “herbal painting”, the author then

⁷⁹ Guevara, *Op. cit.*, p. 191.

⁸⁰ *Idem*, p. 192.

⁸¹ *Idem*, p. 198.

⁸² *Idem*, p. 202.

⁸³ *Idem*, p. 208.

⁸⁴ *Idem, ibidem*.

⁸⁵ *Idem*, p. 209.

speaks of “marble investitures” placed into floors or walls, the *Sculpturata pavimenta*⁸⁶, drawings made with pieces of marble of different tones (white, quasi-white and umber) placed directly into the ground, as flooring, where the chisel, replacing the brush, still follows the principles of painting. Guevara chides Vasari for considering this a new genre, forgetting the works in the Siena Cathedral started by Duccio and concluded by Domenico Beccafumi⁸⁷. The ancient *sculpturatos*, according to Pliny, were only chiseled from stones of a single color, which then Guevara interprets as a modern invention the employment of differently colored stones, specially white marble and alabaster – quite abundant in Spain –, so their chiseled figures seemed like “well-done sketches made on paper”⁸⁸ – that is, images where the figures were outlined through the distribution of lights and darks or as masses of light and shadows. Inlaid in wood, the *xilostrata* of the ancients and the *ataruces* in Spain could also be found in Pliny’s 13th book, according to Guevara, sometimes mixed with bones, horns and shells in their depiction of animals, effigies and perspectives in tables and writing desks⁸⁹.

Inlaid woodwork is a mixed genre, whose features Guevara researches from Pliny’s considerations in the past, in order to explain the productions of some excellent modern Spanish artists in the present. However, in order to remain within Greek contributions to painting, he chooses not to mix Greek accolades and the deeds from Rome⁹⁰, in which domain he would enter later – thus adhering once again to the form of Pliny’s encomium. He then resumes his list of Greek realizations and artists, insisting in some already mentioned painters, because it is his intended purpose only to “show what they invented or added to Painting, and the parts in which they truly excelled”⁹¹. Some names are therefore necessarily repeated, with new anecdotes, and other are included, unmentioned previously but equally praiseworthy: Apollodorus of Athens, Zeuxis, Parrhasius, Timanthes, Euxenidas, Eupompus, Echion and Terimachus, Apelles, Aristides, Protogenes, Asclepiodorus, Nichomachus, Nicophanes, Perseus,

e *personas* prosopográficas, assim como as suas obras que são enumeradas uma a uma.

Os seus efeitos *pathē*, não menos louváveis, são descritos sobre os destinatários, no discurso, que as recebem ou encomendam, quase sempre personagens importantes, reis, príncipes, senadores, igualmente maravilhando os olhos públicos, o que amplifica o encômio recomendando subsidiariamente os comentários.

Passando do *ethos* escrito ao pintado, *ad scriptum*, os antigos, segundo Guevara, aperfeiçoaram os retratos e os corpos quanto ao colorir e à durabilidade das cores, principalmente *gastadas* com óleo, o que lhes permite interpor durante a exposição do grego Eufronor o nome de Roger Van Der Weyden, ou Joanes Rugier, tal como é chamado no texto, pintor de Flandres e autoridade quanto a este assunto, sendo de sua mão o retrato de Dom Diego, pai de Dom Felipe, contando esta pintura noventa anos naquele momento, mas aparentando ter sido feita em dias recentes⁹². O exemplo amplifica o exposto ao mesmo tempo em que atualiza o louvor feito às produções coevas, quanto mais se os pintores modernos ao seguirem os exemplos dos antigos, os romanos, por exemplo, preocuparem-se com a qualidade dos materiais empregados e com as técnicas apropriadas para se aplicar as tintas, genericamente chamadas por Guevara de *cores gastas*.⁹³ Por isso, o autor propõe o uso da pintura a óleo entre os antigos, substituindo as colas, menos duráveis, mesmo sem o provar ou provando-o pelo argumento que sustenta o seu encômio desde o início: a autoridade dos antigos gregos e romanos na arte da pintura que lhes conferiu o poder de nesta matéria tudo fazer bem, “sendo sumos em todo o restante da arte de pintar”⁹⁴.

Quanto aos gêneros das pinturas, as gregas, romanas e egípcias antigas se equiparam, divergindo estas últimas das primeiras apenas em relação ao uso de dispositivos substitutivos para as letras ou palavras, segundo Plínio⁹⁵. Trata-se das letras hieroglíficas, também chamadas por Apuleio no “Asno de Ouro” de “letras ignoráveis”, porquanto se ignora em geral o que significam ou porque significam coisa distinta daquilo que se representa ou se vê⁹⁶. Por exemplo, os egípcios pintavam uma pomba

⁸⁶ *Idem, ibidem.*

⁸⁷ *Idem*, p. 210.

⁸⁸ *Idem*, p. 213.

⁸⁹ *Idem*, pp. 213-214.

⁹⁰ *Idem*, p. 224.

⁹¹ *Idem*, pp. 224-225.

⁹² *Idem*, pp. 278-279.

⁹³ *Idem*, p. 334.

⁹⁴ *Idem*, p. 336.

⁹⁵ *Idem*, p. 337.

⁹⁶ *Idem*, p. 340.

negra para significar uma mulher que, perdido o marido, tenha permanecido viúva. A relação entre as duas coisas é dupla, e os sentidos se fazem nas duas vias, simultaneamente, viúva e pomba negra, quando se sabe, em primeiro lugar, que o pombo é uma ave que só tem um único companheiro ou companheira durante toda a vida, e por outro lado, que as viúvas se vestem de negro⁹⁷. Guevara cita o nome de Horapolo como a autoridade que tenha deixado “algum rastro” sobre esta ocorrência entendida também como um gênero de pintura, depois passado aos gregos que as inventariaram. O principal, no entanto, é compreender que “esta sorte de Pintura está no declarar por ela seus conceitos”⁹⁸, não pronunciando para a mesma o nome alegoria. Para Guevara, esta pintura também se pratica entre os “índios ocidentais” do Novo Mundo e da Nova Espanha, porquanto concorrem os naturais destes lugares com as mesmas “imaginações” dos egípcios⁹⁹.

A distância entre o que se representa e o conceito que se dá a declarar é uma estratégia comum à pintura e à escultura. Entretanto, nem pintores, nem estatuários antigos, para Guevara, puderam competir com a natureza. A emulação amplifica ambas as artes, também na história de Plínio, de Luciano, ao tentar descrever Pantea, mulher de Abderete, para Polistrato. Pois não tendo em nenhuma obra única da pintura ou da escultura beleza suficiente ou adequada ao cotejo, Luciano serviu-se de ambas as artes conjuntamente (tal como Zêuxis e as mulheres de Crotona), para fazer sua figura, além da poesia como “intérprete de coisas ocultas e mudas, que numa figura se desejam”¹⁰⁰. Compreensiva das excelências da pintura, da escultura e da poesia, a figura feita por Luciano foi arrematada com graça semelhante à suplicada por arquitetos mouros que sempre repetem ao fim de suas produções “Alá te dê a graça”, pois nas artes também concorrem coisas ocultas sobre as quais não se pode dar razão¹⁰¹. Guevara faz coincidir no encômio à pintura a estima que os povos antigos lhe renderam com os altos preços alcançados por ela, consentindo com Plínio, que não só foram capazes, os pintores de outrora, em imitar com diligência a natureza, mas também de “demonstrar as suas ideias com as mãos, que é a arte de pintar”, amplificando o conceito de imitação¹⁰². Servem, pois, os antigos de exemplo

⁹⁷ *Idem*, p. 341.

⁹⁸ *Idem*, p. 342.

⁹⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 345.

¹⁰¹ *Idem*, p. 350.

¹⁰² *Idem*, p. 354.

the disciples of Aristides of Thebes, Athenio Maronites, Heraclides of Macedonia and Metrodorus, Timomachus, Aristolaus, Mecophanes, Euphranor of Isthmio, Cydias, Antidotus, Nicias of Athens, Socrates, Mico, Aristocles, Antiphilus, Aristophon, Androbius, Artemo, Alcimachus, Ctesilochus, Cleo, Ctesidemus, Clesides, Cratinus, Eutyichides, Eudoxo, Hippias, Habro, Leontiscus, Leo, Nicæarchus, Nealces, Oenias, Philiscus, Phalerion, Simonides, Simo, Conon, Theodorus, Theo, Tauriscus, Damophilus and Gorgasus, Marcus Ludius Elotas, Dionysios, Callides, Calaces, Antiphilo, and several others, including women painters. The narratives are more or less similarly structured: the painters is presented topographically, as a native of a certain place or having painted at some place, followed by a celebration of his actions, *pragmata*, his attitudes his prosopographical *personas*, and his works, which are then listed individually.

The no less praiseworthy effects (*pathê*) they wished to produce are described through the impressions made over the recipients – almost always important personages: kings, princes or senators – who admired or commended those works. In turn, the general opinion is of course equally impressed by them. This joint opinion is highly encomiastic, and it subsidiarily commends the commentaries in themselves.

Transposing the *ethos* from writings, *ad scriptum*, to painted art, Guevara states that the ancients had achieve perfection in portraiture and figurative painting in terms of coloring and pigment durability, especially when *gastadas* in oil. This allows him to introduce, during the exposition on the Greek Euphranor, the name of Roger Van Der Weyden – or Joanes Rugier, as he is called in the text –, the Flemish painter and an authority on these subjects. From his hand is the portrait of Don Diego, Guevara’s father: ninety years had that painting then, he tells us, but still it seems to have been painted in more recent days⁹². This example further amplifies what’s been exposed, at the same time renewing the praise to the productions of his own time, especially if those modern painters, in keeping to the examples of the ancients – the Romans, for instance –, strive for the quality of their materials and the proper employment of the paints that Guevara generically designates as *cores gastas*⁹³.

⁹² *Idem*, pp. 278-279.

⁹³ *Idem*, p. 334.

To this end, the author advocates the use, among the ancients, of oils in painting, employed instead of less durable glues. But he doesn't try to further prove this point, or if he does, he only relies on the argument defended from the beginning of his encomium: that the authority of the ancient Greeks and Romans as painters bestows them with an all-encompassing ability to excel in such matters, "having eminence in every other aspect in the art of painting"⁹⁴.

In terms of painting genres, the ancient Greeks, Romans, and Egyptians were equivalent, the latter differentiated only for their use of replacement devices to letters and words, as Pliny⁹⁵ refers to the hieroglyphs. Apuleius, in *The Golden Ass*, dubs them "unknowable characters" because, in general, their meanings weren't known or were unrelated to what they seemed to depict⁹⁶. For example, Egyptians painted a dark pigeon to represent a woman that never remarried after becoming a widow. There is a twofold relationship to be found there, one that acts on both meanings, widows and pigeons, simultaneously: on one hand, the pigeon is a bird that chooses a single companion to its whole life, and on the other, black is the color of widow-ing⁹⁷. Guevara mentions Horapollo as an authority who had left "some evidence" on such occurrences, which should also be considered a genre of painting, imparted to the Greeks and catalogued by them, What's important, nonetheless, is to understand that "such Paintings state their concepts in and of themselves"⁹⁸ – even if the adjective "allegorical" goes unmentioned. Guevara establishes a correspondence between this genre and the painted art of the "western Indians" in the New World and the New Spain, as the natives of those places seemed to display the same "imagination" of the Egyptians⁹⁹.

The distance on what is represented and the intended declared notion is a strategy shared by painting and sculpturing. However, neither the painters nor the statue makers of old could measure up to nature. Emulation undertakes the amplification of both arts, as in the case – also found

para os modernos, cuja luz, própria, não é partilhada daqueles, mas que engenhadados na emulação têm diante de si sempre bons exemplos, para corrigirem-se e avantajarem-se. Guevara conclui o seu louvor com recurso aristotélico, posto que em "dias pas-sados" o que o moveu a escrever foi a sua afeição aos antigos e à arte, movendo-os, os comentários sobre pintura, por hipotipose, diante dos olhos daqueles, conforme diz, os pintores de seu tempo e de outros, os vindouros, certamente¹⁰³.

⁹⁴ *Idem*, p. 336.

⁹⁵ *Idem*, p. 337.

⁹⁶ *Idem*, p. 340.

⁹⁷ *Idem*, p. 341.

⁹⁸ *Idem*, p. 342.

⁹⁹ *Idem*, *ibidem*.

¹⁰³ *Idem*, p. 356.

in Pliny – when Lucian tried to describe Panthea, the wife of Abradatas, to Polistratus. Unable to pick a single work of painting or sculpture that measured up to her beauty, Lucian had to combine the best of both arts in order to compose his description (like Zeuxis had done when he chose among the women of Croton), and also needed to add poetry “to depict the hidden and silent things desirable in a figure”¹⁰⁰. Encompassing the excellences of paintings, sculptures and poetry, Lucian finished his described figure with a grace akin to the one beseeched by Moorish architectures, who in the end of their productions always pleaded that “Allah may grace you” – because in the arts, there are also occult things in motion that prevail over reason¹⁰¹.

In his encomium, Guevara matches the high respect the ancients had for paintings and the elevated prices that they attained, concurring with Pliny when he states that the painters of old not only could diligently emulate Nature, but were also able to “demonstrate their ideas through their hands, and in this lies the art of painting”, further amplifying the notion of imitation¹⁰². Therefore, even if modern painters do not share in the brilliance of the ancients, they can still use the latter as examples in order to correct and improve themselves.

Guevara concluded his praise resorting to an Aristotelian device, when he stated that, in “those days past”, it was his appreciation for the ancients and for the arts that moved him to write his commentaries on painting, and so placing them in motion, through hypotyposis, in the eyes of his recipients, the modern painters of his time and, certainly, from times to come¹⁰³.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 345.

¹⁰¹ *Idem*, p. 350.

¹⁰² *Idem*, p. 354.

¹⁰³ *Idem*, p. 356.