

humanitas

Vol. LXV
2013

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FUENTES CLÁSICAS SOBRE LA *PHANTASÍA* EN EL *DE SCULPTURA* DE POMPONIO GAURICO

SIGMUND MÉNDEZ
Universidad de Salamanca

Resumen

El *De sculptura* (1504) de Pomponio Gaurico constituye un notable exponente de la literatura artística neolatina del Renacimiento. El presente artículo se centra en las aportaciones del joven humanista sobre tema de la *phantasía* aplicadas a la escultura, basadas en diversos conceptos provenientes de fuentes clásicas, en particular, de la esfera de la retórica pero también de la filosofía antigua. Se estudian así términos retóricos como *euphantasíotos* y *enárgeia*, o bien *kataleptikós*, derivado de la filosofía estoica, que constituyen incorporaciones de Gaurico para caracterizar las peculiaridades del proceso creativo del escultor, en sintonía con el intento del autor de estrechar el vínculo entre la cultura escrita y las artes plásticas y la búsqueda renacentista de “elevarlas” al rango de las artes liberales. Asimismo, se revisan algunos de sus apuntes sobre modalidades “imaginarias” del arte antiguo. Todos estos elementos sirven para mostrar la importancia de las reflexiones sobre la *phantasía* y los procesos interiores y las formas de la invención artística en este período de esplendor práctico y teórico del arte y el hondo influjo del Mundo Antiguo ejercido en ellas.

Palabras clave: Pomponio Gaurico, *De sculptura*, *phantasía*, *kataleptikós*, *enárgeia*.

Abstract

Pomponio Gaurico's *De sculptura* (1504) is a noteworthy exemplar of Neo-Latin artistic literature of the Renaissance. This article focuses on the young humanist's contributions on the theme of *phantasía* applied to sculpture and based in several concepts that have arisen from classical fonts, particularly from the rhetorical sphere but from ancient philosophy as well. In this way, it studies rhetorical terms as *euphantasíotos* and *enárgeia* or *kataleptikós* (derived from Stoic philosophy) that constitute Gaurico's

applications for characterizing the creative process of the sculptor, in accordance with the author's inclination to bridge the gap between literary culture and visual arts, an strategy used as a theoretic and apologetic tool in the Renaissance search for "elevating" them to the level of liberal arts. Likewise, it revises some Gaurico's notes about expressions of "imaginary" forms in Ancient art. These elements serve to evaluate the importance of the reflections on *phantasia* and inward processes and forms of artistic invention in this period of practical and theoretical artistic splendour and to recognize the deep influence that the Ancient World's legacy exerted on them.

Keywords: Pomponio Gaurico, *De sculptura*, *phantasia*, *kataleptikós*, *enárgeia*.

Publicado en 1504, el tratado *De sculptura* de Pomponio Gaurico (Gauro, Salerno, 1484-Nápoles, ca. 1528) constituye una estimable expresión de la literatura artística del Renacimiento. El joven Gaurico¹ presenta un perfil singular (diferente de otros autores como Ghiberti, Filarete o Leonardo), en algunos aspectos más próximo a la figura fundadora de Leon Battista Alberti: no es propiamente un artista (era sólo un escultor *amateur*, condición que se hace patente en el taller adosado a su casa, llamado ἀγαλατουργεῖον, "escultorio"²), sino un erudito, un conocedor especializado que escribe, no en lengua vernácula, sino en latín. Su obra reviste por principio la importancia histórica de ser el primer tratado moderno difundido sobre la materia (el *De statua* de Alberti sería leído a través de la versión italiana de Bartoli, de 1568); esta peculiaridad es subrayada por el propio autor, quien además se presenta como "guía" (πομπός, jugando posiblemente con la similitud fónica de su nombre) de sí mismo y "autodidacta"³. El tratado resulta un texto sin

1 Gaurico "must have been something of an intellectual prodigy" (Summers 2007: 167a).

2 Como ἀγαλατουργεῖον aparece esta invención de Gaurico 1999: 124 (I. 1), un compuesto del sufijo locativo ἰον, εῖον, a modo de calco de formas como μουσεῖον, "santuario de las Musas", o μεταλλουργεῖον, "mina" (piénsese en una voz, del griego clásico, que valía para lo que el joven humanista pretende nombrar: ἐρμολυφεῖον, "taller de escultor"). Cabe recordar que Gaurico radicó en Constantinopla (1498-1501), para perfeccionar su conocimiento del griego, según consigna la nota biográfica en la edición de Cutolo (ibid. 81), a partir del testimonio de las *Elegiae* (1526, Venecia; 18, 15 y ss.) del propio autor.

3 El filólogo Raffaele Regio, interlocutor del diálogo, pregunta a Gaurico sobre el difícil saber que ha procurado: "Quomodo igitur ... tantum in hac arte profectum es consecutus, nullo doctore? Quod si tute tibimet πομπός fueris atque αὐτοδίδακτος, quemadmodum?" (Ibid. 130). Estos juegos "etimológicos" son comunes en la época (famoso el de la dedicatoria del *Moriae encomium* de Erasmo a Tomás Moro). Gaurico ha de hecho comenzado su dedicatoria a Ercole I d'Este con una mención al *Crátilo* de Platón (ibid. 122).

duda sugerente y heterogéneo en varios niveles. En su propia forma expositiva muestra esa distintiva pluralidad, tanto por el marco genérico que imita (el diálogo filosófico y retórico de estirpe platónica y ciceroniana), que contrasta con su resolución estilística⁴, como por la inserción del opúsculo sobre la fisiognómica (componiendo un *duplex libellus*⁵). En cuanto a su contenido, ofrece una mezcla de lugares comunes e inusuales⁶, donde, a una mayor abundancia de referencias clásicas, inhabitual (sobre todo en sus fuentes griegas) en los manuales artísticos renacentistas, se añan conocimientos diversos sobre aspectos más técnicos de la creación escultórica (como la polémica sección sobre la perspectiva), en forma destacada, del modelado preparatorio y el vaciado en bronce (*ductoria* y *fusoria*). No en balde el *De sculptura*, aunque fue sobre todo estimado en círculos eruditos y filológicos en el horizonte renacentista-barroco⁷, conservó cierto valor práctico aun en el propio siglo XIX⁸. Otro de los aspectos notables de la obra es su dimensión teórica, en la que centrará su atención el presente artículo; en particular, sobre algunos términos y conceptos, recogidos de las doctrinas

4 El modelo ciceroniano, manifiesto en la evocación inicial del *incipit* del *De inventione* (cf. Gaurico 1999: 122 y 258, n. 1), no redundaba en un intento de elegancia estilística por parte de Gaurico; su texto mezcla en general la llaneza didáctica con el tono “coloquial” evocador de la conversación de la que la obra había surgido y que supuestamente pretendía reflejar de forma fiel. El elogio en la dedicatoria de Marcantonio Placido sobre este “*elegantissimus libellus*” es sin duda hiperbólico (aceptado al parecer por Barasch 1985: 245, que habla de “the refined Latin style”). El editor Cutolo, que ha señalado el estilo más bien “bajo” del latín del *De sculptura* —distante del mayor refinamiento que goza el *De statua* de Alberti, latinista de mayores poderes, según mostró también tempranamente su *Philodoxeos fabula*—, adecuado a su función de manual, conjetura un posible influjo de la teoría antihumanista del lenguaje de Pomponazzi, maestro paduano de Gaurico (vid. la intr. a Gaurico 1999: 78). Sea como fuere, la mezcla en este punto es cuando menos extraña en sus resultados, sobre todo si se suman a ello los helenismos implementados por el autor. Las diferentes facetas del tratado reflejan sus intereses múltiples, que incluyen, según apunta Cutolo, tanto la búsqueda de un lenguaje técnico para la materia abordada, insuficientemente aportado por la tradición, como la propia necesidad de un discurso mediador entre la universidad y el taller (ibid. 79-80).

5 Según se indica en la edición de Chastel y Klein de Gaurico 1969: 121.

6 Barasch 1985: 245.

7 Ellenius 1960: 24.

8 Vid. la intr. en la edición de Brockhaus (Gaurico 1886: 12). Ciertamente se puede decir que en el tratado, en el tema particular de la perspectiva pero como tendencia general, prevalece sobre el aspecto de la práctica artística una investigación “essenzialmente scientifica-letteraria” (Divenuto 1990: 56).

retóricas y filosóficas clásicas, que sobre el tema de la *phantasia* Gaurico incorporó a sus reflexiones sobre la escultura.

Tópicamente, el tratado comienza encareciendo no sólo la originalidad del tema y la dificultad y mérito que su elaboración implica para el autor, sino el valor mismo de la materia estudiada. Coherentemente con su posición de hombre de cultura humanística, Gaurico procura señalar semejanzas y correspondencias con el *corpus* de la cultura literaria y científica vigente en su tiempo, en primer término, a partir de las más antiguas formas de la escritura. De manera previsible, se recurre para tal fin a la unidad que supone el verbo griego γράφειν, que en sus sentidos básicos de “grabar” o “dibujar” podía aludir a la escritura, la pintura y a la propia escultura, indicando esa unidad originaria que los antiguos egipcios cifran ejemplarmente: Γράφειν *quidem verbum commune hisce omnibus esse et antiquissima Aegyptiorum ratio docet — pingere ac sculperre eos oportebat, quum quid vel significare vel monimentis demandare volebant*⁹ (1. 2). Las alusiones a la unidad originaria entre las artes figurativas y los signos escritos sirven para fundamentar la paridad entre estos dos orbes, el literario y el plástico, atendiendo un doble fin: establecer un ámbito teórico unitario para ambos a partir de su origen común, lo que autoriza la instrumentación de conceptos propios de la retórica para la escultura; y, conjuntamente con ello, se justifica la necesidad renacentista de un sistemático retorno a la cultura antigua en todas sus expresiones, donde se estima que se encuentra cifrado el sentido más radicalmente propio de las artes figurativas. Desde tal perspectiva, el *accessus* del escultor a la esfera de las artes liberales tenía que darse por la puerta compartida por todas ellas: el saber de la Antigüedad; y la guía maestra para tal acercamiento no podía ser sino la propia al paradigma del pensamiento latino y humanista: el *ars rhetorica*.

Muy oportuno es, por lo tanto, que Raffaele Regio, profesor de retórica en Padua y editor y comentarista de Quintiliano, aparezca como uno de los interlocutores del diálogo¹⁰. De este modo, resulta natural que se recurra al tratadista latino para indicar una capacidad esencial para el escultor:

9 Gaurico 1999: 126.

10 Téngase en cuenta que el tratado está “modellato retoricamente sull’*Institutio oratoria* di Quintiliano” (vid. la intr. de Cutolo, Gaurico 1999: 77). Asimismo, el paradigma del perfecto escultor está inspirado en el del perfecto orador ofrecido por las *Institutiones* (ibid. 264-265, n. 52).

Scilicet quam maxime εὐφραντασίωτος esse debebit, qui videlicet dolentis, ridentis, aegrotantis, morientis, periclitantis et eiusmodi infinitas animo species imagnetur. Quod etiam poetis ipsis et oratoribus quam maxime necessarium, nec tamen nisi quatenus ipsa rei natura patietur, ne velut aegri somnia vanae fingantur species¹¹. (1. 9).

En efecto, las líneas anteriores están escritas a partir de un pasaje de la obra de Quintiliano:

Quidam dicunt εὐφραντασίωτον qui sibi res voces actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget; nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosecuntur ut peregrinari navigare proeliari, populos adloqui, divitiarum quas non habemus usum videamur disponere, nec cogitare sed facere ... (Inst. 6. 2. 30).

La palabra griega εὐφραντασίωτος, “dotado con viva fantasía”, es una voz al parecer tardía (utilizada por autores como el astrólogo Vetio [Vett. Val. 47. 1] o, con un sesgo distinto, Proclo [*inPrm.* 675]: εὐφάνταστον, “fácilmente imaginado”), que reviste también la posibilidad de un uso peyorativo para nombrar al “fantasioso”. En el caso de Gaurico, evidentemente, se utiliza en su sentido positivo para designar una cualidad tan necesaria al escultor como a poetas y oradores. Resulta llamativa la mención de las “*infinitae animo species*”, las “infinitas formas en el alma” imaginadas por el artista, pues, si bien las citadas reflexiones del tratadista se despliegan a partir de un contexto retórico, siguen una vertiente distinta con respecto al pasaje de las *Institutiones*. La inclusión en este ámbito de esas “infinitas formas” en el alma, con el añadido de usar, a diferencia del texto de Quintiliano, no *imagines*, sino *species*¹², supone un viraje

11 Ibid. 138.

12 Por supuesto, *species* es un término con mayor raigambre filosófica y con un sesgo de mayor abstracción que *imagines*. Por ejemplo, san Alberto Magno comenta en el *De apprehensione* (3; *Opera omnia*, ed. Borgnet, vol. 5, 557 y ss.) las diferentes nominaciones posibles para *imaginatio*: *virtus imaginativa* (con las formas impresas de los objetos exteriores), *formalis* (el poder de retener las formas aprehendidas de las cosas ausentes); asimismo, “sometimes we use the term *species* if we wish emphasis upon its spiritual rather than material character” (según la paráfrasis explicativa de Bundy 1928: 187-188). La gradación jerárquica entre *species*, *forma* y *phantasma* aparece en santo Tomás, que adjudica la primera al *intellectus agens*, la segunda al *intellectus possibilis* y el tercero a la *phantasia* (*In librum Aristotelis De anima commentarium* 3. 7. 692).

de Gaurico que podría revestir cierto énfasis filosófico (acaso platonizante). El texto del *De sculptura* sirve para ilustrar un punto de encuentro para las nociones de, por un lado, *phantasía* e *inventio*, y, por el otro, de *phantasía* e *idea* (en su convergencia como *species*)¹³. Cabe asimismo resaltar la relación entre *phantasía* y el carácter ilimitado de las formas que caracterizará al concepto moderno de ella, vinculada con la creatividad artística.

También la fórmula en el pasaje precitado es susceptible de ser leída como correlativa a una concepción psico-filosófica que en los textos medievales aparece asociada, de manera natural, con las creaciones de la fantasía; por ejemplo, al comentar las figuras imaginarias de los sueños, el tratado pseudo-agustiniano *De spiritu et anima* —probablemente de Alcher de Clairvaux— apunta: *Innumerabiles quoque et variae formae rerum in animo nostro versantur* (23; PL XL, col. 796). Ciertamente, esto corresponde a un contexto onírico más bien negativo (centrado en la explicación de los *lasciva somnia*), faceta que no deja de asomarse también en sus propios términos en el tratado artístico. En el mismo pasaje, Gaurico parafrasea unos versos del célebre comienzo de la epístola *De arte poetica* horaciana (sobre la cual el autor escribirá años más tarde un comentario), acerca de los abusos de la *potestas* común a poetas y pintores; mezclar elementos diversos componiendo una figura quimérica supone una representación pictórica censurable, con resultados semejantes en la escritura:

*credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species ... (Hor. Ars 6-8).*

Cabe señalar que las propias líneas de la *Institutio*, en lo tocante a las “ensoñaciones” de la vigilia —que son también ejemplo de una “vana fantasía”—, dan quizás pie a Gaurico a esta alusión horaciana que sirve al acotamiento de los límites de pertinencia para lo imaginario. Parece haber una actitud crítica del autor en torno a este tema y su aceptación contemporánea (en otro pasaje señala que la simetría, adecuada a todos los hombres, no sirve para representar lo monstruoso o al pueblo de los pigmeos, “que son

13 En otro pasaje (Gaurico 1999: 144) literalmente despidió a *qui non censent oportere sculptores litteratos, hoc est ingeniosos, esse. Etenim quum nihil plane quicquam effici possit quod notione prius atque idea cognitum non fuerit ...* (1. 10).

tenidos en tanta estima”¹⁴). Ello podría implicar además un asentimiento a la preceptiva de Vitruvio en contra de las decoraciones desaparegadas de “lo que es” o “puede ser”¹⁵, que será interpretado en el siglo XVI como una condena general contra las *grottesche*. Así lo hará medio siglo más tarde Daniele Barbaro, en términos muy semejantes al *De sculptura: Certe quemadmodum fantasia confusae in somnis rerum imagines nobis affert, saepeque res natura dissimiles spectris aggregari solet, ita recte possumus dicere ab eo picturae genere fieri, quod picturae somnium recte nominare possumus*¹⁶ (7. 5). La preceptiva horaciana —aun acaso por mediación de Gaurico— se alía a la de Vitruvio para acotar la pertinencia de la *phantasia* y sus peligrosos abusos. Por ello, de manera contrapuesta, las ideaciones interiores deben expresar fielmente “la naturaleza misma de la cosa” representada y no desbocarse en un onirismo de ficciones sin substancia (así como había de evitarse falsear la representación de algo cayendo en faltas como la *κολακεία*, la lisonja¹⁷). Estas son las lindes convenientes para que el artista se conserve “con buena fantasía” y no se precipite en la creación de figuraciones ilusorias o “fantasiosas”.

Seguidamente, Gaurico abunda sobre la condición del artista como depositario de las formas de las cosas, modelos interiormente concebidos que deben normar su representación material:

Praeterea et καταληπτικός, hoc est qui omnium quas exprimere voluerit rerum conceptas animo species contineat reddatque. Sed nunquid rerum omnium concipiendae sculptoris animo species? Plane omnium. Sed ut philosopho rerum cunctarum cognitio datur ut hominem seque cognoscat, medico succorum vires ut hominem sanet, civili legum atque actionum scientia ut hominem

14 *Intelligendum est autem huiusmodi symmetriam cunctis mortalibus, praeterquam monstruoso atque isti pygmaeo, qui in deliciis habetur, populo convenire...* (Gaurico 1999: 158 [2. 8]). No hay una repulsa explícita aquí contra estas manifestaciones, excepto la que se puede inferir por no corresponder a la simetría y, por tanto, no requerir de un saber técnico como el que caracteriza al perfecto escultor. De cualquier modo, es vinculable, como indica Cutolo, con el pasaje de la referencia horaciana a las *vanae species* (ibid. 275, n. 24).

15 El desdén de Vitruvio implica las decoraciones de “*monstra*” que se habían vuelto populares de modo contemporáneo a él y que contrastaba negativamente con los asuntos verídicos, naturales e históricos, acostumbrados en el pasado, y a las que no considera plausibles ni en los casos de una buena factura (7. 5. 3-5).

16 Barbaro 1567: 243.

17 Gaurico 1999: 140. La *κολακεία* es defecto de los poetas, que no atienden a la verdad y el bien, según consignaba Plethon 1858: 28 (1. 2).

*in officio contineat, ita sculptori rerum omnium species comprehendendae ut hominem ponat. Quo tanquam propositum tota eius et mens et manus dirigenda, quanquam satyris, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam viderint, fingendis ita praeoccupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur*¹⁸. (1. 9).

Debe considerarse como algo inusual y de estimable interés este uso de la palabra καταληπτικός, “cataléptico” o “comprensor” como cualidad del artista. Se trata, en efecto, de un término técnico del pensamiento estoico, especialmente utilizado para referir una forma particular de *phantasia*¹⁹: la καταληπτική φαντασία. La “*phantasia* cataléptica” o “representación comprensiva” es un complejo concepto de la teoría del alma y del conocimiento de los estoicos; se trata de una forma imaginaria que queda vinculada con esa modalidad cognoscitiva —ubicada entre la “nesciencia” y la ciencia— enseñada por Zenón, la κατάληψις —término descalificado por Galeno como poco ático: *SVF* 1. 57— o *comprehensio* (según el traslado de Cicerón; así en *Ac.* 1. 41 = *SVF* 1. 60) o “aprehensión” que el maestro de la Stoá ejemplificó, en un célebre símil, a través de un puño cerrado (*Luc.* 144-145 = *SVF* 1. 66: *cum plane conpresserat pugnumque fecerat*²⁰). Según diversos testimonios, implica una forma de representación interior “verídica”: καταληπτική δέ ἐστιν ἡ ἀπὸ ὑπάρχοντος καὶ κατ’ αὐτὸ τὸ ὑπάρχον ἔναπομεμαγμένη καὶ ἔναπεσφραγισμένη, ὅποια οὐκ ἂν γένοιτο ἀπὸ μὴ ὑπάρχοντος²¹ (*S.E. M.* 7. 248 = *SVF* 2. 65); y tal estatus de “veracidad” parece estar anclado a su “patencia”, a partir de la presentación sensible de la cosa, pues se sugiere que “sont directement causées par (ἀπό ‘de’ au sens de ‘à partir de’) les choses extérieures dont elles sont l’impression”, interpretación quizás impugnable o al menos acotable en un sentido más *representativo* que causal, aunque en todo caso dicho sesgo “exterior” fuera dominante en la exégesis posterior del término²². El propio Sexto

18 Gaurico 1999: 140.

19 Ya anotaban en su edición Chastel y Klein: “Cette acception psychologique de l’adjectif καταληπτικός (qui qualifie le plus souvent la φαντασία) est propre aux auteurs tardifs. Ici καταληπτικός semble appelé par εὐφαντασίωτος” (Gaurico 1969: 60, n. 85).

20 Recuérdese que ya Aristóteles comparó al alma con la mano (*de An.* 432a1).

21 *Comprehensiva es la [phantasia] que, a partir de lo que realmente existe y en el mismo modo en que es, es imaginada e impresa, la cual no fuera generada por lo que no existe.*

22 Sedley 2005: 76 y ss.

Empírico consigna ὅτι ὑπάρχον ἐστὶν ὃ κινεῖ καταληπτικὴν φαντασίαν²³ (*M.* 7. 426 = *SVF* 2. 69). Así, bien puede decirse que, en el estoicismo, “l’ultime critère de vérité est la φαντασία καταληπτική au sens strict”²⁴. En las reflexiones de Gaurico, se asienta que las *species* deben respetar *ipsa rei natura*; por ello se incluye una nota de censura, a través de Horacio, contra la proliferación contemporánea de representaciones “fantásticas”, como esas *vanae species* de las que se debe más bien huir, puesto que, en efecto, son irreales y carentes de modelo sensible (en términos del pensamiento estoico, de lo que “no es realmente”, μὴ ὑπάρχον, como las figuras de *capriccio*, no podrían generarse *katalēptikà phantasíai*), a menudo surgidas de una “perturbación” anímica (κατὰ πάθος)²⁵.

Aunque el caso del *De sculptura* no es, por supuesto, el de una indagación especulativa, sino la propuesta de un modelo ideal de artista plástico, puede decirse que sus comentarios empatan satisfactoriamente con varias características adscritas al concepto estoico. Sobre ello, una fuente acaso más accesible a Gaurico —sin olvidar la tradición del helenismo en el Veneto y sus propios vínculos personales con el ámbito cultural bizantino— pudo hallarla en los comentarios de Cicerón, que ofrecen indicaciones más que pertinentes con respecto a la *comprehensio* estoica; así en un pasaje (*Ac.* 1. 41 = *SVF* 1. 60; donde establece “*comprehendibile*” = καταληπτόν), se indica el carácter verídico de la “comprensión” de los fenómenos sensibles, nombre que le viene *non quod omnia quae essent in re comprehenderet, sed quia nihil quod cadere in eam posset relinqueret, quodque natura quasi normam scientiae et principium sui dedisset unde postea notiones rerum in animis imprimerentur* (*Ac.* 1. 42). Particularmente significativo es este apunte sobre las *notiones*, los conceptos o nociones “impresos” en el alma, fruto del proceso de la *comprehensio* como conocimiento “abstracto” derivado de las representaciones comprensivas y base de la propia *scientia*. No hay que olvidar que, según el testimonio de Plutarco, también los estoicos definieron a la *notio* como *phantasia*: φαντασία γάρ τις ἢ ἔννοιά

23 *Que lo que realmente existe es lo que mueve a la representación comprensiva.*

24 Vid. Lories 2003: 71.

25 Bien podría ilustrarlo un apunte de Antípatro, recogido en un papiro publicado en fechas recientes (PBerol-Inv.16545); como señala Sedley (2005: 79): “L’auteur classe certaines impressions comme ἀπό τινος, ‘(à partir) de quelque chose’, d’autres comme οὐκ ἀπό τινος, ‘pas (à partir) de quelque chose’ et par ces dernières, il semble entendre les impressions hallucinatoires, associées aux rêves et à la folie, et qui ne sont ‘imprimées’ par aucun objet externe”.

ἔστι (*de Com. not. adv. Stoic.* 47, *Moralia* 1084F = *SVF* II 847). Algunas de estas consideraciones pudieron resultar de lo más pertinentes para el tratadista con respecto al explícito comentario de otro pasaje de Cicerón, ya mencionado, en el que se ocupa de definir la κατάληψις por medio del símil de Zenón que la compara con un puño, y donde se afirma que *artem sine scientia esse non posse. an pateretur hoc Zeuxis aut Phidias aut Polyclitus, nihil se scire, cum in iis esset tanta sollertia?* (*Luc.* 146). La *comprehensio* es necesaria al arte y se expresa unida a la *sollertia* —término de la órbita semántica del *ingenium*— que, en este caso, es la propia patencia de la destreza de los grandes creadores reflejada en sus obras; la praxis artística conlleva este conocimiento que Gaurico torna a reclamar como indispensable para su realización más cumplida.

Es asimismo interesante destacar el aspecto “técnico” que acompaña a la *phantasia* cataléptica: ἐκεῖνοι μὲν γὰρ φασιν ὅτι ὁ ἔχων τὴν καταληπτικὴν φαντασίαν τεχνικῶς προσβάλλει τῇ ὑπόψει τῶν πραγμάτων διαφορᾶ²⁶ (*S.E. M.* 7. 252 = *SVF* 2. 65). Este saber *technikôs*, propio de las representaciones catalépticas, es vinculable con otra noción estoica: la de las *phantasiai technikai* o “artísticas”²⁷; en términos generales, el “arte” misma tiene aquí su ámbito de pertinencia, según la enseñanza de Zenón, quien dijo ὅτι τέχνη ἔστι σύστημα ἐκ καταλήψεων²⁸ (*Olymp. in Grg.* 12. 1 = *SVF* 1. 73). Bien puede asumirse que el joven humanista ha procurado aludir a un ámbito de significación semejante, pues de tal clase son las *species* que habrían de procurarse los escultores para plasmarlas en sus obras.

Estos indicios permiten relativizar el “neoplatonismo” de Gaurico (nominalmente manifiesto: “*Plato noster*”). Ciertamente, prescribir una representación “*ipsa rei natura*” no contradice la doctrina platónica, cuando admite como base del saber de las artes imitativas ὃ τέ ἐστι πρῶτον γινώσκειν²⁹ (*Pl. Lg.* 669a-b). Sin embargo, las reflexiones de Gaurico parecen gravitar en torno a otra esfera conceptual, más próxima a la *comprehensio* y su señalado origen sensible que, en el estoicismo, corresponde a las funciones asignadas también por diversos autores a la *phantasia*, al modo en que ya Aristóteles la explicó como condición básica para los procesos superiores

26 *Pues aquellos en efecto dicen que el que tiene la representación comprensiva sistemáticamente comprende la diferencia que está debajo de los hechos.*

27 Cf. *SVF* 2. 61.

28 *Que el arte es un sistema de comprensiones.*

29 *Conocer primero lo que es [el objeto representado].*

del *noûs*³⁰. Tal es el ámbito de saber pertinente en este caso, subrayado al señalarse de modo conveniente que, así como al filósofo compete la *cognitio* de todas las cosas, al artista plástico le son necesarias sus *species*. Pero también puede precisarse que la órbita adecuada a éste quedaría aquí circunscrita más bien al ámbito de la *phantasia* y no tanto de la *νόησις* de Aristóteles; en este sentido, dichas *species* corresponderían al significado aristotélico, más que de *νοήματα* (“conceptos”: Arist. *de An.* 432a12-14), de *phantásmata* (al menos en este punto, es por cierto difícil corroborar una actitud de abierta polémica contra el aristotelismo de los universitarios paduanos, al menos, a partir de una postura definidamente neoplatónica³¹; más bien, sirve como constatación de ese eclecticismo que de varios modos caracteriza al tratado). La formulación de Gaurico corresponde, en primera instancia, más adecuadamente a las concepciones del estoicismo y dentro de ellas, según sus propias elecciones terminológicas, cabría de ser explicada; pues no se trataría de cualquier tipo de “imágenes” interiores (al modo de los *phantásmata* aristotélicos), sino de “representaciones comprensivas” verídicas que ocupan, según la doctrina del Pórtico, un estrato inmediatamente cercano a las *notiones* —llegando incluso a veces a confundirse con ellas— a las que sirven como base. Por lo tanto, si el saber que compete al escultor es el de una *phantastikè katálēpsis*, una “comprensión imaginaria” que tiene su propio nivel de pertinencia cognoscitiva y de verdad³², es entendible que la *species* imaginaria quede vinculada, en un momento posterior del *De sculptura*, de manera más estrecha con la *notio et idea*³³ (1. 10; incluso el propio concepto estoico en Zenón supone no sólo un valor sensible, sino una índole no-corporal³⁴).

30 Por ejemplo, no sería del todo inexacto intentar aplicar a la *comprehensio* estoica la definición de *phantasia naturalis* que propuso Ramon Llull en términos más bien aristotélico-escolásticos: *Phantasia naturalis est constituta ex speciebus, quas intellectus abstrahit a sensu et imaginatione, cum quibus ipse facit scientiam* (*Liber disputationis Petri et Raimundi siue Phantasticus* 1. 91-93; CC SM LXXXVIII, 16).

31 Cf. la opinión en tal sentido expresada por el editor Cutolo: Gaurico 1999, 269: n. 84.

32 No deja de recordar el autor en el mismo pasaje las precarias condiciones de las que parte el conocimiento de los hombres que, según la alegoría de la *Cebetis tabula*, han bebido todos sin excepción al entrar a la vida de la pátera de *Apátē*, la Falsedad (Ceb. 6. 1-2).

33 Gaurico 1999: 144.

34 Como apunta Sedley (2005: 91): “Il y a donc des raisons de penser que Zénon a considéré la *katalēpsis* comme incluant une variété de cognitions fondamentalement non-

Cabe por ello subrayar que esta incorporación de un término de la filosofía de la Stoá sobre la *phantasia* recupera, aunque tangencialmente, su valor fundamental como concepto que dio sitio en la Antigüedad tardía a una nueva valoración de la τέχνη y de la “imagen interior” en el arte (naturalista y práxica antes que mítico-transcendental)³⁵ con una jerarquía epistemológica superior, adecuada a las tendencias naturalistas del Renacimiento; asimismo, en ello cabe apuntar una presencia anticipada a otros influjos que dicha escuela ejerce en algunos autores del siglo XVI (como Montaigne³⁶). No menos destacable es que estas incorporaciones de Gaurico, de cierta sofisticación técnica, quedaron a través suyo vinculadas de modo especial con las artes plásticas en el ámbito del pensamiento renacentista, según sugiere el testimonio de Rhodiginus³⁷. De tal forma, la “*auctoritas*” del tratado del joven autor ejerció alguna influencia sobre la revaloración del arte como fruto de más altas y complejas operaciones intelectuales.

Valga notar que, si bien Gaurico usa el término propio de un proceso cognoscitivo originado, como el estoico, a través de una recta aprehensión de lo sensible (para Platón no es tal el camino de la ciencia, sino acaso generador de “imágenes de las opiniones verdaderas”: *Phlb.* 39c4), su exposición incluye matices que validan una cierta tendencia platónica³⁸. Por ejemplo, al señalar que a partir de la *species* el artista debe “dirigir la mente y la mano”, parafrasea otro apunte ciceroniano sobre Fidias, quien no se basó directamente en modelos sensibles para su Zeus o su Atenea, *sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat*

-sensorielles ... C'est en effet un usage stoïcien bien établi que de parler d'une classe de *phantasiai* non-sensorielles, ainsi que de *phantasiai* d'incorporels, en dépit du fait qu'elles ne peuvent être causées par ces incorporels. Il n'y a pas de raison de douter que ces dernières pourraient inclure *phantasiai* cataleptiques”.

35 Vid. Schweitzer 1925: 95 y ss.; también lo expuesto sobre el tema por Rispoli 1985: 51-61.

36 Vid. Lyons 2005: 32-60 (“The Return of Stoic Imagination”).

37 *Catalepticum vocant Graeci, idest καταληπτικός, qui conceptas animo species continet, ac exhibet mox vel pictura vel sculptoris artificio. At qui omnium imagines concipit ingeniose, εὐφαντασίωτος nuncuptaur* (Rhodiginus 1599: 943D [20. 17]). Por su asociación específica con la plástica y la relación inmediata entre ambos términos, parece probable que Gaurico sea la fuente de tal apunte.

38 Cf. sobre el “platonismo declarado” de Gaurico las observaciones de Schlosser 1924: 208.

(*Orat.* 2. 9). Cierta platonismo se asoma en otros pasajes del *De sculptura*, como en la mención a Prometeo que *ob artis excellentiam dictus raptum de coelo vitalem igniculum limo immisisse*³⁹ (8); tal alegoresis interpreta “históricamente” el mito de la antropogénesis prometeica como figuración del arte escultórico, reteniendo a un tiempo su sesgo “anagógico”, al convertir el *igniculum* o *scintilla* del alma en la propia *animatio* (ψυχική) del arte⁴⁰, que supone la transposición de lo inteligible o formal al mundo de la materia. Sin embargo, es notorio que la mayoría de las indicaciones en el *De sculptura* no suelen apuntar a un origen trascendente al modo de las enseñanzas del neoplatonismo.

No faltan algunas observaciones más en el *De sculptura* relacionadas con la *phantasia*. Una de ellas tiene que ver con cierta cualidad retórica tradicionalmente vinculada con ella: la ἐνάργεια o *evidentia*⁴¹, que figura entre “las especies de la perspectiva superior” (= *physiología*⁴²). La primera de éstas es la *saphêneia* o *perspicuitas* (que de hecho sirve a Gaurico, por su semejanza fónica, para fundar la relación con la *perspectiva*); la tercera es la ἐνάργεια, *quando scilicet ex ea re quodque praecesserit quodque fit evidentissime repraesentatur*⁴³ (4. 7). Según aclaran los ejemplos, tomados de Virgilio—que es para el autor, como para toda la Europa latina, *poeta noster*—, se pone a la vista su singularidad: *et versa pulvis inscribitur hasta* (*Aen.* 1. 478); o *levique patens in pectore vulnus* (11. 40); es decir, en un cierto “reduccionismo” plástico de la poesía⁴⁴ destaca situaciones donde patentemente se muestra,

39 Gaurico 1999: 246.

40 Vid. la nota de Cutolo, *ibid.* 292, n. 6.

41 Vid. la visión panorámica de Plett 2012 (sobre Gaurico: 179-181).

42 Gaurico 199: 202, 214 y ss. (4. 1 y 7); vid. la intr. de Brockhaus (Gaurico 1886: 50). En Chastel y Klein se define como “de composition” (vid. Gaurico 1969: 166 y ss.).

43 Gaurico 1999: 216. Véase sobre la ἐνάργεια Manieri 1998: 97 y ss. (en el caso de la pintura, 165-172). Como señala esta autora: “In tutti i trattati di retorica, l’ἐνάργεια viene definita come il modo in cui l’oratore si serve della parola per fare appello non solo all’udito ma anche agli altri sensi degli ascoltatori, particolarmente a quello della vista: mediante l’ἐνάργεια, chi parla non deve soltanto dire ma anche ‘mostrare’ quanto viene narrato, e chi ascolta non deve soltanto recepire con l’udito ma anche ‘vedere’ gli avvenimenti come se si stessero svolgendo davanti ai propri occhi” (*ibid.* 123).

44 Implicado en su propia interpretación sesgada de la perspectiva, reducida a la “claridad”, según destacaron Chastel y Klein, a la vez que para el autor (“un visuel et un imagitatif avant tout”) “les qualités poétiques de Virgile se réduisent toutes à des qualités plastiques, — l’imagination visuelle est la mère commune des arts” (Gaurico 1969: 180).

como subraya Gaurico, lo que ha acaecido en sus resultados presentes⁴⁵. Las formas retóricas de estilo (σαφήνεια, εὐκρίνεια, ἐνάργεια, ἔμφασις y ἀμφιβολία) provienen, según aclara el tratadista, de Hermógenes⁴⁶ y muestran un esbozo de aplicación masiva de las correspondencias entre las artes discursivas y las plásticas —convergencia ya desarrollada por Alberti— hasta entonces inédita⁴⁷; esta transferencia suele darse a través de helenismos técnicos, también de índole filosófica, como el ya mencionado καταληπτικός, y responde a la misma operatividad conceptual de la retórica ciceroniana que asimilaba para sí los preceptos de Apeles y Fidias junto con los de Platón⁴⁸. Debe aquí destacarse que la *enárgeia* pertenece, previsiblemente, al ámbito propio de la *phantasia*, como la patencia misma de la fenomenicidad también “artificialmente” inducida; así en un apunte de Plutarco: αἱ ποιητικαὶ φαντασῖαι διὰ τὴν ἐνάργειαν ἐγρηγορότων ἐνύπνι’ εἰσίν⁴⁹ (*Amat.* 16, *Moralia* 759B-C); también es cualidad de la pintura (e.g., sobre el hoplita de Teón de Samos, pintado ἐναργῶς, “vividamente”: *Ael. VH* 2. 44), pues ambos orbes, el plástico y el literario, se entrelazan en este ámbito. Plutarco, tras consignar el célebre *dictum* de Simónides, habla, como una virtud correlativa de las narraciones de Tucídides, de una *graphikè enárgeia*: τῇ διαθέσει καὶ τῇ διατυπώσει τῶν γινομένων γραφικῆς ἐναργείας⁵⁰ (*de glor. Athen.* 3, *Moralia* 374C). En el siglo XVIII, Muratori sugerirá

45 Valdrían también, para esta patencia de la imagen, ejemplos aportados por Plinio, donde incluso se puede inferir, no sólo lo ocurrido, sino lo que va a suceder; así *Cresilas volneratum deficientem, in quo possit intellegi quantum restet animae* (*Nat.* 34. 74). También, a su modo, la capacidad de resumir el carácter del individuo representado, de manera que puedan adivinarse en él sus hechos: *Euphranoris Alexander Paris est, in quo laudatur quod omnia simul intellegantur, iudex dearum, amator Helenae et tamen Achillis interfector* (*Nat.* 34. 77). Recuérdese también: *Aequalis eius fuit Aristides Thebanus. is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἦθη, item perturbationes, durior paulo in coloribus* (*Nat.* 35. 98).

46 E.g. Hermog. *Id.* 1. 2 (σαφήνεια); 1. 12, 2. 5 (ἐνάργεια).

47 Véase lo apuntado por Brockhaus (Gaurico 1886: 50). Klein (1970: 257) ha destacado la innovación de Gaurico en este punto; aunque no debe olvidarse que una aplicación “estructural” tuvo de cierto lugar ya en Alberti, como ha mostrado bien Baxandall 1971: 121-139, en el fundamental concepto de la *compositio*.

48 Bertrand 1881: 57.

49 *Las fantasías poéticas por su vivacidad son ensueños de despiertos.*

50 *Con la composición y la animada descripción de los sucesos de la vividez pictórica.*

que la capacidad evocadora de “vivacamente imaginar” de los poetas produce en el receptor un “movimiento” interno similar a un cuadro pintado por Raffaello, Correggio o Tiziano⁵¹.

De modo concurrente, tanto la *perspicuitas* (*saphêneia*) y la propia *evidentia* fueron destacadas por Hermógenes en el ámbito específico de las *demonstrationes*: Ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως μάλιστα μὲν σαφήνεια καὶ ἐνάργεια⁵² (*Prog.* 10. 23-24); el vínculo entre la *ékphrasis* o *demonstratio* y la *enárgeia* es tan estrecho que se usan para ambas definiciones muy semejantes⁵³. Es en este ámbito donde con cierta naturalidad ocurren tales interrelaciones, que Gaurico lleva aquí “alle estreme consequenze”⁵⁴; la *ékphrasis*, punto de convergencia entre lo verbal y lo icónico, es enclave propicio para las transposiciones de categorías retóricas a la esfera de las artes plásticas, en cuyo marco definen su propia pertinencia. El autor del *De sculptura* pudo partir de Hermógenes, Quintiliano, la *Rhetorica ad Herennium* u otros autores antiguos o sus expositores medievales y del Humanismo para escoger tales categorías retóricas y formular sus breves definiciones, aunque, en lo fundamental, son más bien adaptaciones de criterios propios a las formas discursivas para este nuevo contexto. Así, si en la descripción verbal es necesario, como expone Hermógenes, que se vea a través del oído, puede decirse que, en el caso de la escultura, se deben crear imágenes elocuentes que, según parece sugerir Gaurico, sean capaces de evocar el proceso de un acto desde la fijeza de sus resultados⁵⁵. De este modo, la *enargès phantasia* resulta ser una cualidad técnicamente inducida

51 Muratori 1995: 135.

52 *Virtudes de la ékphrasis son especialmente de cierto la “perspicuitas” y la “evidentia”*.

53 Sirva como muestra la que ofrece la *Rhetorica ad Herennium* para la *ékphrasis*: *Demonstratio est, cum ita verbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse videatur* (4. 55. 68); muy próxima a la que corresponde a la *enárgeia* o *evidentia* de Quintiliano: *Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere ... (Inst. 6. 2. 32)*. “*Ekphrasis* is therefore the exercise which taught students how to use vivid evocation and imagery in their speeches” (Webb 2009: 53).

54 Gaurico 1999: 284, n. 35.

55 Esta posibilidad “reconstructora” de lo ocurrido, aparece señalada en la *Rhetorica ad Herennium* para la *demonstratio* como uno de los cuatro tipos de *sermo*: *Demonstratio est oratio, > quae docet <remissa voce>, quomodo quid fieri potuerit aut non potuerit* (3. 23). A final de cuentas, como apunta Lee (1967: 39), “those images of the past or future which are evoked in the mind are always implicit in the work of art itself”.

por las artes para reducir la aparentialidad de su manifestarse tornándose una auténtica “presentación” del fenómeno; implica potenciar sus propios recursos visuales / auditivos provocando una extensión imaginaria de la percepción, donde las palabras sean capaces de producir en sus receptores imágenes y las imágenes el simulacro de “vida” (es decir, en su fijeza, tanto animación como temporalidad).

Otro aspecto de la proteica *phantasia* aparece en unas líneas posteriores del tratado. En la —nunca muy prestigiosa⁵⁶— nómina de grandes escultores de la Antigüedad y el presente con la que cierra el *De sculptura*, Gaurico apunta: *In minoribus autem signis Policletus videlicet Argivus non, ut alii existimarint, Sicyonius, speciebus rerum concipiendis, quas phantasias vocant, summus, quod etiam Antiphilo pictori assignarunt*⁵⁷ (8). Los referentes de este comentario son bastante elusivos, al asentar que un cierto tipo de figuras conocidas como “fantasías” habrían de ser una especie de “esculturas pequeñas”; y de hecho, está entretejido con datos erróneos. Así, tras la certera precisión sobre el origen argivo de Policleto (enmendando Plin. *Nat.* 34. 55), parece equivocarse el nombre del maestro autor de *El canon*, citándolo en lugar de Fidias (a partir de otra indicación del propio enciclopedista romano⁵⁸). Tampoco ha sido atinado en lo tocante al pintor Antífilo. Si bien hay una mención de Plinio sobre sus obras de formato menor⁵⁹, parece que Gaurico ha trastrocado más bien un pasaje de Quintiliano, donde se mencionan las virtudes por las que se destacaban distintos pintores: *facilitate Antiphilus, concipiendis visionibus, quas φαντασίαις vocant, Theon Samius*⁶⁰ (*Inst.* 12. 11. 31). De esta forma, el apunte en Gaurico es producto de una equivocada lectura del texto de Quintiliano que adjudica a Antífilo lo propio de Teón. Además, ha establecido una relación entre las “fantasías” como “invenciones imaginarias”

56 Vid. Arnoldi 1999: 65 y ss.; y Summers 2007: 167-168.

57 Gaurico 1999: 252.

58 *Minoribus simulacris signisque innumera prope artificum multitudo nobilitata est, ante omnes tamen Phidias Atheniensis Iove Olympio facto ex ebore quidem et auro, sed et ex aere signa fecit* (*Nat.* 34. 49).

59 *parva et Calicles fecit, item Calates comicis tabellis, utraque Antiphilus* (*Nat.* 35. 114).

60 Eliano narra que el propio Teón, al develar su pintura del hoplita a punto de entrar en batalla, apoyó el acto con un trompetero para hacer *ἐναργεστέρην τὴν φαντασίαν* (*Ael. VH* 2. 44); una obra como esa, caracterizada en general por su “vividez”, pudo apoyar la observación de Quintiliano.

(“*capricci*”, traduce Cutolo⁶¹) con ciertos “*minora signa*” no explícita en las fuentes ni claramente delineada en sus conceptos⁶².

Más allá de estos detalles, la obra de Gaurico posee estimable relevancia en el entorno de las reflexiones sobre el arte de comienzos del siglo XVI. Resulta sin duda paradigmática como muestra de una teoría retórico-humanística de la escultura. Esta particular tendencia se manifiesta sobre todo en una alianza casi indisoluble entre conocimiento “anticuario” e imaginación. Así como el discurso teórico echa mano de múltiples referentes textuales de la cultura grecolatina, del mismo modo un creador, idealmente, no puede aspirar a la plenitud artística sin partir de un sólido y amplio saber como requisito básico para la recta concepción de las obras. En el *De sculptura* quedan así expresadas o prefiguradas ya diversas nociones que reaparecerán una y otra vez en exposiciones posteriores de la tratadística del Renacimiento. La interrelación de conceptos provenientes de la retórica (εὐφραντασίωτος, ἐνάργεια) y la filosofía (καταληπτικός⁶³) señalan la formación de un espacio reflexivo de convergencia para la naturaleza tanto especulativa como de práctica creadora propias a la *phantasia*, facetas que la han acompañado desde la Antigüedad y que encuentran un ámbito propicio para su con-fusión en los textos sobre arte del período.

61 Gaurico 1999: 253.

62 Valga añadir aquí el “subgénero” de pinturas “cómicās” o “anecdóticas” asociado con Antífilo, llamadas *grylli*; también Plinio da testimonio de ello: *idem iocosis nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur* (Nat. 35. 114). Podrían acaso relacionarse pertinentemente con los *capricci*. Felipe de Guevara (ca. 1569) habría de apuntar: “Ovo antiguamente otro género de pintura que llamaban *Grillo*. Dioles este nombre *Antífilo*, pintando un hombre, al qual por donayre llamo *Grillo*. De aquí quedó que este género de pintura se llamáse *Grillo*. Nació Antífilo en Egypto, y aprendió de Ctesideno este género de pintura, que á mi parecer fué semejante á la que nuestra edad tanto celebra de Hyeronimo Bosch, ó Bosco, como decimos, el qual siempre se extrañó en buscar talles de hombres donosos, y de raras composturas que pintar” (Guevara 1788: 41).

63 Ya estas nociones retórico-filosóficas aparecen entremezcladas en los comentarios de Cicerón, mostrando también en este punto su cualidad modélica para el Humanismo: *nec definiri aiebant necesse esse quid esset cognitio aut perceptio aut, si verbum e verbo volumus, comprehensio, quam κατάληψιν illi vocant; eosque qui persuadere vellent esse aliquid quod comprehendi et percipi posset inscianter facere dicebant, propterea quod nihil esset clarius ἐνάργεια— ut Graeci, perspicuitatem aut evidentiam nos si placet nominemus* (Luc. 17); y más adelante: *cum enim ita negaret quicquam esse quod comprehendi posset (id enim volumus esse ἀκατάληπτον), si illud esset, sicut Zeno definiret, tale visum (iam enim hoc pro φαντασίᾳ verbum satis hesterno sermone trivimus) — visum igitur inpressum effectumque ex eo unde esset quale esse non posset ex eo unde non esset* (18).

Referencias bibliográficas

- ARNOLDI, F. N. (1999), “Pomponio Gaurico e gli scultori illustri”, en P. Gaurico, *De sculptura*, ed. P. Cutolo, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 65-68.
- BARASCH, M. (1985), *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, Nueva York y Londres, New York UP.
- BARBARO, D. (1567), *M. Vitruvii Pollionis De architectura libri decem, cum commentariis Danielis Barbari, electi patriarchæ aquileiensis*, Venecia, Apud Franciscum Franciscum Senensem, & Ioan. Crugher Germanum.
- BAXANDALL, M. (1971), *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition (1350-1450)*, Oxford, Clarendon (Oxford-Warburg Studies).
- BERTRAND, E. (1881), *De pictura et sculptura apud veteres rhetores. Thesis proponere Facultati Litterarum Parisiensi E. Bertrand*, París, Apud E. Thorin bibliopolam et editores.
- BUNDY, M. W. (1928), *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, University of Illinois [(1927), *University of Illinois Studies in Language and Literatura*, XII: 2-3, 193-471 = (1978), Norwood].
- DIVENUTO, F. (1999) “La prospettiva nel trattato di Pomponio Gaurico”, en P. Gaurico, *De sculptura*, ed. P. Cutolo, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 49-64.
- ELLENIUS, A. (1960), *De arte pingendi. Latin Art Literature in Seventeenth-Century Sweden and Its International Background*, Uppsala y Estocolomo, Almqvist & Wiksells.
- GAURICO, P. (1886), *De sculptura von Pomponius Gauricus*, ed. H. Brockhaus, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- GAURICO, P. (1969), *De sculptura (1504)*, eds. André Chastel y Robert Klein, Ginebra, Droz.
- GAURICO, P. (1999), *De sculptura*, ed. P. Cutolo, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane.
- GUEVARA, F. de (1788), *Comentarios de la pintura*, Madrid, por don Gerónimo Ortega, hijos de Ibarra y compañía.
- KLEIN, R. (1970), “Pomponius Gauricus et son chapitre ‘De la perspective’”, en *La forme et l’intelligible. Écrits sur la Renaissance et l’art moderne*, ed. A. Chastel, París, Gallimard (N.R.F.) (Bibliothèque des Sciences Humaines), 237-277.
- LEE, R. W. (1967), *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Nueva York, Norton.
- LORIES, D. (2003), “Phantasia: aperçu sur le stoïcisme ancien”, en Lories, D. y Rizzerio, L. (eds.), *De la Phantasia à l’imagination*, Lovaina / Namur / París / Dudley, Massachussets, Peeters / Société des Études Classiques, 47-77.

- LYONS, J. D. (2005), *Before Imagination. Embodied Thought from Montaigne to Rousseau*, Stanford, California, Stanford UP.
- MANIERI, A. (1998), *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. "Phantasia" ed "enargeia"*, Pisa / Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali (Filologia e Critica, 82).
- MURATORI, L. A. (1995), *Della forza della fantasia umana*, ed. C. Pogliano, Florencia, Giunti (Biblioteca della Scienza Italiana, VII).
- PLETHON, G. G. (1858), *Traité des lois*, ed. Ch. Alexandre, París, Firmin Didot frères, fils et C^o.
- PLETT, Heinrich F. (2012), *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden / Boston, Brill (International Studies in the History of Rhetoric, 4).
- RHODIGINUS, L. C. (1599), *Lectionum antiquarum libri triginta. Recogniti ab Auctore, atque ita locupletati, ut tertia plus parte auctiores sint redditi*, Frankfurt am Main, Apud heredes Andreae Wecheli, Claudium Marnium & Ioannem Aubrium.
- RISPOLI, G. M. (1985), *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Nápoles, Liguori.
- SCHLOSSER, J. (1924), *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Viena, Anton Schroll & Co.
- SCHWEITZER, B. (1925), "Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike. Μίμησις und φαντασία. Eine Studie", *Neue Heidelberger Jahrbücher*: 28-132.
- SEDLEY, D. (2005), "La définition de la *phantasia katalêptikê* par Zénon", en Dherbey, G. R. (dir.), Gourinat, J.-B. (ed.), *Les stoïciens*, París, J. Vrin (Bibliothèque d'Histoire de la Philosophie), 75-92.
- SUMMERS, D. (2007), "Michelangelo's *Battle of Cascina*, Pomponius Gauricus and the Invention of a *gran maniera* in Italian Painting", *Artibus et Historiae* XXVIII (56): 165-176.
- WEBB, R. (2009), *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Surrey / Burlington, Vermont, Ashgate.