



HAL
open science

Pacheco, Gracián, Apeles y la idea del arte en el entorno de Velázquez

Mercedes Blanco

► To cite this version:

Mercedes Blanco. Pacheco, Gracián, Apeles y la idea del arte en el entorno de Velázquez. Marina Mestre Zaragoza; Philippe Rabaté. *Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étienvre, Casa de Velázquez*, 2022, 978-84-9096-403-3. hal-03980003

HAL Id: hal-03980003

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03980003v1>

Submitted on 9 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mercedes Blanco
Sorbonne Université

Pacheco, Gracián, Apeles y la idea del arte en el entorno de Velázquez

Serio ludere. Homenaje a Jean-Pierre Étienne
Estudios reunidos por Marina Mestre Zaragoza y Philippe Rabaté
Madrid, Casa de Velázquez, 2022, p. 325-362.

Pocos de nosotros, en el siglo XXI, nos preguntamos qué es el arte, porque hay instituciones y prácticas especializadas que se encargan de definirlo: museos, exposiciones, historia del arte, mercado del arte y así sucesivamente. Pero a veces podemos tomar conciencia de que el arte está sometido al cambio histórico, no solo porque continuamente se producen en él cosas nuevas, de acuerdo con la exigencia de creación que parece serle consustancial, sino porque cambia la manera de concebirlo y situarlo en el conjunto de las actividades e intereses humanos. Nos resultan anticuadas expresiones que se aceptaban sin dificultad hace cincuenta años, como Academia de Bellas Artes o Escuela de Artes y Oficios : estas etiquetas son huella de empleos de la palabra todavía frecuentes, pero algo desfasados, que identifican el arte con la maestría técnica y con la producción de ese valor llamado belleza, que marca un objeto como deseable y distinguido, aunque muchas veces inútil.

Naturalmente, si nos desplazamos a la época de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, nacido en 1599, los usos de la palabra nos desorientan todavía más. El arte emerge paulatinamente en el Renacimiento, en un proceso que se acelera en torno a 1600, como un campo en el sentido de Bourdieu, una esfera social que impone a sus actores sus propias reglas de juego. De modo paradójico pero comprensible, el arte, para dotarse de autonomía, tuvo que apoyarse en valores ya consolidados¹. Por un lado, trabó estrecha alianza con las dos

¹ Sobre la idea del arte en la España del XVII, puede consultarse la monografía de Karin Hellwig la acerca de lo que ella llama « literatura artística (Kunstliteratur) » (Hellwig, 1996 y 1999 para la traducción española). Los libros de Gutiérrez de los Ríos, Butrón, Carducho, Pacheco y Palomino, piezas clave de dicha « literatura artística » se encuentran fácilmente en sus ediciones originales digitalizadas. Para ver los « memoriales » en defensa de la pintura, pueden consultarse Calvo Serraller, 1991, y últimamente, Sánchez Jiménez y Sáez, 2018. Pero la idea del arte no se encuentra solo en esta literatura llamada artística, sino en toda clase de textos narrativos y poéticos, y de modo todavía más atractivo aunque más enigmático, en las mismas imágenes.

vertientes de las letras: la filosófica o científica a través del conocimiento de la perspectiva, de la óptica, del cuerpo humano y sus proporciones; y la humanística y retórica, que incluía la « filosofía moral », la historia y la poesía. En este segundo frente estratégico, la pintura, que se convierte en el arte por excelencia, cobra legitimidad como narradora de grandes historias sagradas y profanas, inventora de agudos conceptos en los emblemas y otras imágenes simbólicas, y capaz, en los retratos, de perpetuar la efigie de ilustres personajes, dignos de memoria e imitación. Por otro lado, elabora un vínculo con la nobleza y con el mundo de la corte, donde se concentran riqueza y poder. Hoy en día, por supuesto, estas alianzas ya no son necesarias, o funcionan de modo muy distinto.

Empieza a ser ingente la bibliografía sobre la lucha de la pintura para imponerse como actividad liberal en la España del siglo XVII, su vínculo con las letras y con la corte, y el papel que desempeñó Velázquez como artista ejemplar. Pretendemos examinar la cuestión bajo un ángulo que creemos nuevo o al menos no explorado a fondo. Consultaremos las obras de Baltasar Gracián (1601-1658), autor que se presenta a sí mismo como un inventor de nuevas artes, destinadas a formar héroes y discretos, y a producir dichos y hechos agudos. Veremos que esta empresa, por ajena que parezca al mundo de la pintura, puede ayudar a entender cómo un pintor genial como Velázquez (1599-1659), exacto contemporáneo del moralista jesuita, orienta su actividad y sus ambiciones. Completamos esta reflexión considerando a Apeles como un héroe a la manera de Gracián. El Apeles que nos interesa no es el pintor griego de la escuela de Sicione, personaje histórico que vivió en Colofón, en Éfeso o en Cos en la segunda mitad del siglo IV a.C., y cuyas obras desaparecieron ya en la Antigüedad. Es una criatura de papel, una gavilla de hechos y de dichos ingeniosos, que dio materia, en la Europa moderna, a glosas y reflexiones innumerables.

« El triunfo de la pintura » (Jonathan Brown)

En época de Velázquez, si hubiéramos preguntado qué era lo opuesto del arte – una pregunta que hoy suena estrambótica pero que no hubiera extrañado en una época en la que se entrenaba a los estudiantes, en retórica y en dialéctica, a razonar por contraposiciones– cualquier persona medianamente instruida hubiera contestado que lo opuesto del arte era la naturaleza. La relación de ambos permitía definirlos, delimitar sus dominios respectivos: a la

Buscarla en ellas es el original propósito de la exposición del Prado, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, imaginada y realizada por Javier Portús Pérez, y del libro surgido de la exposición (Portús Pérez, 2018).

naturaleza, obra de Dios, se contraponía el arte o artificio, obra humana. Gracián se expresa así acerca de esta pareja de conceptos:

Naturaleza y arte, materia y obra. No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realce del artificio : a lo malo socorre y lo bueno lo perficiona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza : acojámonos al arte. Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647). Aforismo 12².

Frente a la pérdida naturaleza que nos deja « comúnmente a lo mejor », el maestro del arte de prudencia nos aconseja recurrir al arte, a algo que depende de nosotros (y que hoy entenderíamos mejor llamándolo « cultura »). Las fallas de la naturaleza que fuerzan a buscar el socorro del arte se explican, en términos teológicos, por la corrupción que introdujo el pecado del hombre en un mundo que había salido sin tacha de manos de Dios. La caída de la naturaleza, otro aspecto de la caída de la primera pareja humana, era entonces algo familiar, y por ella empiezan muchos de los autos sacramentales del Calderón más espectacular. Lo cierto es que la vertiente teológica del argumento puede perfectamente omitirse o pasar a segundo plano, como lo vemos en Gracián.

Además de su alcance moral, el arte tenía significado intelectual y especulativo en un mundo en el que todo individuo instruido había pasado por la Facultad de artes o había sido adiestrado en las materias que en ella se inculcaban. El prestigio de las letras y del letrado abraza la noción de arte y le confiere esa autoridad magistral y escolástica a la que aspiraba el título de *Arte de la pintura* que Francisco Pacheco (1564-1644) escogió para una de las dos obras que le ocuparon gran parte de su vida³. Claro que contaba para ello con antecedentes, como el *Trattato dell'arte de la pintura* de Giovanni Paolo Lomazzo (1585) del cual tomó prestadas numerosas páginas⁴. Por los años en que Velázquez se establecía como pintor de corte, a mediados de la década de 1620, el « profesor de ambos derechos » Juan de Butrón publicó unos *Discursos apoloéticos sobre el arte de la pintura*, en los que defendía el carácter ingenuo y liberal, digno de un hombre libre, y lo que venía a ser lo mismo, intelectual, de un arte que algunos tenían todavía por asunto de rutina y esfuerzo físico.

A decir verdad, la novedad de estos *Discursos apoloéticos* se limita a la especial atención a la pintura, puesto que ya un cuarto de siglo antes, en 1600, otro jurista, Gaspar

² Gracián, *Oráculo Manual*, p. 107. En este y otros casos, modernizamos grafía y puntuación.

³ La otra es, naturalmente, el *Libro de retratos*, que ha sido cuidadosamente estudiado por Cacho Casal (2010), en un trabajo fundamental para conocer la figura de Francisco Pacheco.

⁴ El capítulo I del libro I de *El arte de la pintura* de Pacheco, después de unas citas del sevillano Francisco de Medina, se limita a una traducción de fragmentos del libro de Lomazzo, autor escogido para servir de guía, según Bassegoda, por ser el más aristotélico y escolástico de los tratadistas de pintura en la Italia de su tiempo : Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 73-85.

Gutiérrez de los Ríos, que también se presentaba en la portada de su libro como « profesor de ambos derechos », había tomado a su cargo la ampliación de la nómina de las prestigiosas artes liberales. En el grueso tomito de Gutiérrez de los Ríos, titulado *Noticia general para la estimación de las artes*, el libro I trataba del origen de las artes, el segundo se dedicaba a refutar la vieja idea de que las artes liberales no eran más que siete, y el tercero a demostrar que eran liberales las artes del dibujo. El cambio más notable, en el cuarto de siglo que separa esta obra de los *Discursos apoloéticos* de Butrón (1626), reside en la preeminencia de la pintura, considerada en solitario y no como miembro de la triada de las artes del dibujo, arquitectura, escultura y pintura, cuya dignidad intelectual estaba mejor asentada. Y es que para los españoles del siglo XVII, aunque no ignorasen la importancia de la arquitectura y de la escultura, era casi forzoso pensar que lo primordial era el arte de los tapices, de las tablas y de los lienzos, objetos altamente apreciados por la dinastía reinante desde la época de Margarita de Austria, tía de Carlos V. Esta inclinación preferente de los Habsburgo, españoles y austríacos, llega a su apogeo con el reinado de Felipe IV, el mayor coleccionista de pintura de su tiempo, junto con Carlos I de Inglaterra. La lucha por el reconocimiento de la dignidad de la pintura, que en España fue asunto importante para muchos “ingenios”, tuvo a su favor el gusto de los soberanos⁵. Entre infinitos testimonios de la ventaja estratégica que suponía para los defensores de la pintura la afición de los príncipes, baste leer estas líneas con las que comienza uno de los pocos escritos que pueden atribuirse a Velázquez, la « Memoria de las pinturas » enviadas por Felipe IV al Escorial:

Carlos Estuardo, Rey de Inglaterra (digno de mayor fortuna, por las excelentes partes de que le dotó naturaleza) con loable, y generosa ambición de ilustrar su palacio y enriquecer su reino con lo más noble, precioso y exquisito que se hallase en los extraños, esparció por ellos personas de gentil espíritu, gusto, inteligencia, y noticias, asistidos larga, y profusamente de todo lo necesario para el intento: discurrieron éstos las Provincias, y recogiendo felizmente, con la diligencia y el oro, mucho de lo mejor que por ellas estaba divertido, lo transportaron a Inglaterra y a sus Reales Palacios de Guesmenster y Nonciutem⁶, para que más dignamente mereciese este nombre con tales adornos. Tuvo entre ellos el primero lugar, y mayor aplauso la Pintura, no sólo por la excelencia del arte, sino por hallarse allí altamente acreditada de los originales de mayor estimación, y nombre de aquellos artífices, a quien han dado, y dan nuestros siglos la veneración y culto que los pasados a sus Apeles, Parrasios, y Zeuxis. Pero muriendo

⁵ Brown, 1995.

⁶ El primero de los nombres fantiosamente transcritos debe de referirse a Westminster, el segundo podría ser Nottingham Castle, uno de los escenarios de la guerra entre el soberano inglés y el Parlamento que terminaría con la captura y ejecución de Carlos I. La información no parece muy exacta puesto que las colecciones de Carlos I se encontraban principalmente en Whitehall Palace y en el palacio de la reina en Greenwich. Véase Rumberg y Shawe-Taylor, 2018.

Carlos trágicamente, vino a tierra en un día este cuidado, y trabajo de tantos. A la par que la voz de su muerte, voló la de este rico, y singular despojo, convocando a su almoneda la fama a todos los Príncipes de Europa, y como quien para el suyo con tanto desvelo desea, en todo, todo lo mejor, acudió a ella (por medio del Embajador de España en aquel Reino, y de otros confidentes) D. Luis Méndez de Haro, Conde Duque de Sanlúcar, y consiguió por grandes precios (sin que se lo pareciese ninguno) los lienzos y tablas que, entre tantas buenas, se reputaban justamente por las mejores. Traídas a Madrid, y reconocida de más cerca su excelencia, y merecer la vista del Rey nuestro Señor, tan superior en su conocimiento, las ofreció a sus pies, y tuvieron el lugar, y estimación condigna en el Real Palacio, suntuoso Erario y culto aparador, donde obedientes al imperio de Júpiter han acumulado las Artes lo más admirable, y precioso de su caudal, trabajo, y honor de muchas edades⁷.

Se ha considerado esta memoria como una falsificación pergeñada por un erudito diciochesco, tal vez don Francisco Miguel de Goyeneche, conde de Saceda, que se habría basado en un zurcido de fragmentos entresacados de la *Descripción breve del Monasterio del Escorial* (1657) del historiador Jerónimo Francisco de los Santos. Sin embargo, dos de los mejores especialistas actuales de Velázquez, Bonaventura Bassegoda y Fernando Marías, opinan que el texto de la *Memoria*, (cuyo único testimonio es un impreso del siglo XVIII con pie de imprenta falsificado⁸) se basa en un manuscrito del gran pintor, que también utilizó Santos⁹. Incluso si se hace difícil creer que Velázquez escribiera este párrafo de retórica tan florida y profesional, lo que importa es que podía pensar en estos términos y juzgar que entre las mayores virtudes de un príncipe se contaba la pasión del coleccionista, mostrada por el desdichado Carlos I de Inglaterra y por el apenas menos desdichado Felipe IV de España. De todo lo coleccionable, lo que se busca «con oro y diligencia» en naciones extranjeras donde estaba «divertido», disperso y apartado de su verdadero centro, un palacio verdaderamente real, el mayor aplauso debía llevárselo la pintura. Y esto no solo a causa de su excelencia intrínseca sino porque en estas colecciones reales brillan «los originales de más estimación»: las obras de pintores que merecen el culto y veneración que rindió la Antigüedad a los Apeles, Parrasios y Zeuxis. Entran en esta categoría los autores de las pinturas consignadas en la *Memoria*: Rafael, Tintoretto, Veronés, Andrea del Sarto, Correggio, Tiziano, Annibale Carracci, Sebastiano del Piombo, Rubens, Van Dyck, José de Ribera, y otros pocos miembros del canon de la pintura italiana del siglo XVI y de la pintura flamenca y española italianizante del XVII (un canon, por cierto, que se ha mantenido hasta hoy). Su elogio se expresa

⁷ Bassegoda, 2008, pp. 172-173. Modernizamos grafía y puntuación siguiendo los mismos criterios que en las demás citas, pero conservamos el uso enfático de las mayúsculas. Acerca de la fabulosa colección reunida por Carlos I de Inglaterra, la almoneda que se celebró después de su muerte por decapitación, y el modo en que la corona española aprovechó esa trágica circunstancia para enriquecer su propia colección, hay un estudio clásico de Brown y Elliott, 2002, asociado a una exposición que llevaba el expresivo título *La almoneda del siglo*.

⁸ En Roma, en la oficina de Ludovico Grignano, año de MDCLVIII.

⁹ Bassegoda, 2008, Marías, 2004 y Marías, 2021..

mediante una comparación con los pintores legendarios de la Grecia clásica y alejandrina, tópico con el que vamos a encontrarnos de nuevo.

Para los pocos teóricos españoles de la pintura en época de Velázquez, que seguían las lecciones dispensadas, unas décadas antes, por manieristas italianos como Vasari, Dolce, Lomazzo o Zuccari, la definición del arte es la de Aristóteles: “*Arte, según el filósofo, es un hábito que obra con cierta y verdadera razón*”, escribe Pacheco¹⁰. La pintura es arte porque participa de la razón divina que obró la Creación, mediante la perspectiva, ingeniosa aplicación de la geometría a la representación de lo visible, y mediante nociones de óptica y de anatomía, partes de la «filosofía natural».

El pintor de origen florentino Vicente Carducho (1576 ?-1638), uno de los adalides de su profesión en Madrid cuando llega a esta ciudad el joven Velázquez (1623), sitúa frente a frente, en sus *Diálogos de la pintura* (1633), a un maestro y un discípulo. Este último está de vuelta de un viaje de estudios que le ha hecho recorrer Italia, Flandes, Alemania y Francia. Ha conversado con muchos hombres famosos, ha visto muchas obras y ha hecho muchas copias y bosquejos. Sin embargo, se siente perdido y no sabe qué hacer ni cómo orientarse; es como si todo eso no le sirviera de nada a la hora de hacerse un verdadero pintor. Al empezar el tercer diálogo de los diez que incluye la obra, y después de la larga relación del discípulo que acaba con esta nota de desaliento, el maestro le dice que hay que empezar por los primeros principios y entrar en el arte como en la filosofía y en la geometría, de manera deductiva y metódica. Así, después de haber examinado varias definiciones dadas por autores diversos, propone la suya:

Mas habiendo de hablar de la Pintura obrada (que es en efecto de aquella por quien habemos de hacer este discurso), la definiré diciendo que la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se compone de líneas y de colores.

Dijimos, semejanza y retrato de todo lo visible, porque de lo invisible es negada la imitación.

Dijimos, según se nos representa a la vista, porque nunca vemos las cosas según ellas son en su real color, cantidad ni forma: solo la esfera en ninguna parte altera su forma, ni la superficie plana circular, cuando el rayo visual, que sale de la vista del que mira a su centro hace ángulos rectos con sus diámetros ; ni la línea recta, que está sobre superficie plana, tampoco se altera.

Dijimos, que sobre una superficie, porque la pintura no tiene grueso, ni profundidad. También dijimos, que se compone de líneas y colores, porque las líneas determinan y circunscriben las cantidades y dentro de ellas con las colores se imitan las sombras y las luces, dando y produciendo formas, explicando por ellas las ideas y conceptos”.

¹⁰ Pacheco, *El arte de la pintura*, p. 76.

¹¹ Carducho, *Diálogos de la pintura*, fol. 39a.

Como vemos en este texto (y se comprueba en bastantes más), la vertiente especulativa e intelectual del arte, e incluso el uso de cierto tecnicismo escolástico para tratar de él, fueron por aquel entonces rasgos distintivos de pintores convencidos de la dignidad de su profesión y de su extremada dificultad. Vicencio Carducho, a quien se suele achacar opiniones anticuadas y demasiado tributarias de un florentinismo académico, no es en esto distinto de Pacheco (que se declara, por cierto, gran amigo suyo), ni de los demás pintores cultos en la España de su tiempo. Todos podían suscribir a esta definición de la pintura como una ciencia de lo visible, distinta y no menos importante que la ciencia de las cosas según son « en su real color, cantidad » y « forma ». No le quita a la pintura el ser ciencia el vincularse a una práctica, una producción de formas por las que se explican « las ideas y los conceptos ».

Sin embargo, estas consideraciones altamente especulativas no lo son todo. Lo que los españoles del siglo XVII dicen, con rara unanimidad, es que el arte tiene la virtud de dar a quienes lo practican fama y nobleza, tal vez por encima de cualquier otra dedicación. La pintura, arte por excelencia, es un medio legítimo de mejorar de estado y fortuna porque distinguirse en el arte es mostrar una superioridad de inteligencia (de entendimiento o de ingenio, se decía entonces), la más universalmente estimada de todas las superioridades, por encima del rango, del linaje e incluso del valor militar. Una vez más, escuchemos a Gracián, cuando nos aconseja que evitemos mostrar más ingenio que nuestros superiores, porque nadie quiere ceder en el ingenio, que es, como diría el moralista, la parte soberana del ser humano:

Excusar vitorias del patrón. Todo vencimiento es odioso y del dueño, o necio, o fatal. ... Bien se hallará quien quiera ceder en la dicha y en el genio, pero en el ingenio, ninguno, ¡cuánto más una soberanía! y así cualquier crimen contra él fue de lesa majestad... (*Oráculo Manual*, aforismo 7)¹²

Velázquez, de origen muy modesto, es la demostración palpable del meteórico ascenso social que la pintura podía asegurar a un talento excepcional. Se mide lo singular de su caso por la adquisición de un estatuto inventado ex profeso para él, no tanto de pintor de corte como de pintor cortesano¹³. Pintor cortesano, porque además de pintar, lo hace – en principio – al servicio exclusivo del soberano y de sus directos colaboradores, y porque desempeña funciones cada vez más altas en la complicada maquinaria de la corte. Es cierto que tuvo que pagarlo caro, según Palomino, dedicando menos esfuerzos a aquello mismo que le valió esa distinción, la pintura¹⁴: prueba de que existía una tensión casi contradictoria, una

¹² Gracián, *Oráculo Manual*, pp. 104-105.

¹³ Brown, 1986 y Marías, 1999.

¹⁴ Por las investigaciones llevadas a cabo por Luis Méndez Rodríguez en archivos sevillanos sabemos que para obtener la cruz de Santiago que le fue concedida meses antes de su muerte Velázquez llegó a falsificar su

improporción, diría Gracián, entre las dos condiciones de pintor y de cortesano, como escribe Jonathan Brown, o de pintor y « criado del rey », como lo expresa Fernando Marías.

De la larga lucha para la obtención del hábito se ha deducido lo muy arraigado de la rancia opinión que veía en la pintura una actividad artesanal incompatible con la nobleza. Este prejuicio podía arruinar las pretensiones nobiliarias de alguien, por mucho que pudiera alegar la hidalguía de sus ascendientes. Dado lo que sabemos hoy, puede sospecharse que es verdad todo lo contrario. En el círculo del rey y de los grandes aristócratas y letrados que gravitaban en torno a la corte, la pintura era estimada en un grado tal que podía compensar, en quien la ejercía con reconocida excelencia al servicio del rey, lo que en otros casos hubieran sido taras intolerables: una genealogía maquillada, menesteres de baja categoría como el de calcetero del abuelo materno y el de notario eclesiástico del padre, y ningún asomo de nobleza en el trato y modo de vida de sus padres y allegados. La pintura como oficio mecánico y venal era la principal objeción alegada en el Consejo de Órdenes contra la candidatura de Velázquez, pero tal vez sirvió de pretexto y hubiera pesado menos si la parentela del interesado hubiese sido más presentable.

Claro que no cualquier pintor podía usar del prestigio de su arte para borrar la bajeza del linaje. Hacía falta un don especial, una magia del pincel que se ve en todos los cuadros de Velázquez, ya en la juventud, y que los coloca muy por encima de la pintura sevillana de su tiempo. Las dotes del joven pintor se manifestaban antes de su traslado a Madrid en 1623 en una técnica que nadie en su entorno había podido enseñarle y que había, hasta cierto punto, inventado. Claro que lo que pinta se aproxima a la manera pictórica de Caravaggio y de sus seguidores, surgida en Roma en torno a 1600¹⁵. En Sevilla hacia 1620, el joven artista pudo conocerla, a lo sumo, por un puñado de ejemplos. Pero había algo más que la técnica, la destreza y el instinto que le hicieron acompañar la emergencia de una moda naturalista foránea destinada a triunfar. Pacheco refiere que le dio a su hija por esposa, « movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su grande y natural ingenio ». Esta virtud (integridad, fuerza de carácter), este « grande y natural ingenio » debían de manifestarse no solo en los dibujos y lienzos sino en la palabra y en toda la conducta, y

genealogía, sustituyendo a la pareja de sus abuelos maternos por otra pareja con marido de mismo nombre y apellido, no más rica ni distinguida que la auténtica. Este descubrimiento hace verosímil, junto a indicios sacados del oficio y de los apellidos, que los abuelos maternos de Velázquez fueran de estirpe conversa, que el pintor lo supiese y que viera en ello una mancha que necesitaba disimular. Véase Méndez Rodríguez, 2005, pp. 36-41.
¹⁵ Kientz, 2015 et Navarrete Prieto, 2015.

todavía se nos hacen patentes en la elegancia y misteriosa profundidad de los « bodegones » pintados cuando el artista apenas alcanzaba los veinte años.

Todo ello no hubiera bastado para hacer del joven Diego el futuro gran pintor de corte de la España de los Austrias sin la fortuna favorable que le hizo entrar como aprendiz en casa de Francisco Pacheco, el mejor maestro posible para un muchacho sevillano como él: además de reconocer sus dotes y de no envidiarlas, como lo hubiera hecho un buen padre, además de ser un pintor erudito, buen dibujante, de ideales elevados y gusto exigente, que contribuyó poderosamente a su formación, Pacheco era hombre cortés y amable, que supo introducir a su discípulo en los círculos que podían lanzar su carrera. Por mediación de Pacheco, entró en contacto con la nobleza y con los hombres más refinados de Sevilla¹⁶, y entre ellos, con don Juan de Fonseca y Figueroa, que reunía de modo excepcional estirpe aristocrática, sólida fortuna, excelsa cultura humanística, espíritu independiente¹⁷ y la confianza del valido en ciernes, don Gaspar de Guzmán, por entonces conde de Olivares. Sabemos que Fonseca poseyó *El aguador de Sevilla*, tal vez el más admirable de los bodegones del joven Velázquez. Según la interpretación de Manuela Mena Marqués, el cuadro remite a la historia de Diógenes y los hijos de Xeníades, un asunto de erudición relativamente recóndita que le había sugerido el cultísimo canónigo. Según Tanya Tiffany, la composición fue pensada al modo de una alabanza críptica e ingeniosa a este discreto y agudo personaje¹⁸. Fonseca, sumiller de cortina de Felipe IV, fue pieza importante del engranaje que permitió a Velázquez desplazarse a Madrid y llegar muy joven a la envidiable y envidiada posición de pintor del rey. La otra gran oportunidad que no desaprovechó fue la personalidad de un monarca todavía más joven que él, con gran afición a la pintura, junto con la de un valido, don Gaspar de Guzmán, deseoso de ocupar con criaturas suyas, recién venidas de Sevilla, algunas posiciones claves. Olivares aparentemente consideró que tener buenos retratos del monarca, de sí mismo o de otras personas del entorno real, formaba parte del amplio conjunto de las medidas urgentes que abrirían una nueva era de grandeza para la monarquía de España, o al menos servirían para impedir o frenar la inminente ruina¹⁹.

El pintor como héroe según Gracián

¹⁶ Lleó Cañal, 2011.

¹⁷ Sobre esto último, obsérvese que tomó la iniciativa de corresponder con Isaac Casaubon, a cuyos méritos de humanista profesaba gran admiración, aunque sabía perfectamente que era de confesión calvinista (Roe, 2012).

¹⁸ Mena Marqués, 1999, y Tiffany, 2012, p. 92-95. Hay quien se queda escéptico ante tales rebuscadas interpretaciones, pero la belleza misteriosa del cuadro merece eso y más.

Pese a dotes excepcionales y a una conjunción de astros favorable, la carrera de Velázquez y su personalidad artística única no podrían explicarse sin el legado de Pacheco: una idea del arte en general y de la pintura en particular que es un fruto tardío del humanismo renacentista. Sin lugar a dudas, Velázquez había asimilado esa idea. El inventario de los libros que poseía a su muerte, descubierto en 1922 por Rodríguez Marín, estudiado por Sánchez Cantón y Pedro Ruiz Pérez en el catálogo de una exposición sevillana de 1999, ha sido comentado por casi toda la crítica velazqueña. Esta librería de Velázquez es muy distinta de la que debía de tener Pacheco : según Sánchez Cantón, solo 20 de los 154 artículos aparecen en las referencias marginales del *Arte de la pintura*. Llama la atención la casi total ausencia de obras religiosas, que tanto espacio ocupan en la gran mayoría de las bibliotecas españolas. En cambio, Velázquez quiso tener al alcance de la mano las fuentes de una cultura enciclopédica, aunque limitada a lo accesible en español y en italiano. De hecho, la biblioteca es admirable por una selección precisa de obras acordes con este objetivo; principalmente, los instrumentos científicos del pintor o del profesional del dibujo (tratados de perspectiva, geometría, aritmética, arquitectura, cosmografía, fortificación), mucho mejor representados que en el *Arte de la pintura* de Pacheco, indicio de un espíritu inclinado a las matemáticas y a sus aplicaciones. Por otro lado, el inventario incluye lo esencial de las fuentes narrativas y literarias necesarias para entender política y poéticamente el mundo que un pintor de corte estaba llamado a representar : la *Ética* y la *Política* de Aristóteles ; las *Metamorfosis* de Ovidio, en versión italiana y española ; un corto número de libros de materia arqueológica, acerca de los jeroglíficos, las monedas antiguas, la religión de los romanos, las antigüedades de Sevilla ; narraciones de aliento épico, como las de Tito Livio, con sus héroes romanos, Quinto Curcio, con las hazañas de Alejandro Magno, Ariosto, con sus paladines ; Petrarca, Horacio en romance, un « arte poético » (el de Rengifo, suele pensarse) y unos « Poetas » no especificados. (tal vez *Flores de poetas ilustres*). Por supuesto, sitúandose entre erudición y pintura, Plinio el Viejo y su repertorio casi infinito de curiosidades y anécdotas, y en especial las que se refieren al arte y a los artistas²⁰. De hecho, solo se repiten dos obras, la *Naturalis historia* de Plinio (en latín y en italiano), y las *Vidas* de Vasari. Otro libro de idéntica inspiración que figura en la lista son las *Vidas de pintores* de Baglione.

²⁰ Elliott, 1989, p. 141. El libro se tradujo rápidamente al español y al francés.

²¹ Se conserva la lista de los libros que Velázquez tenía en su taller en « Inventario de bienes que dejaron a su muerte D. Diego de Silva Velázquez y su mujer D. Juana Pacheco ». Puede consultarse en <https://guiadigital.iaph.es/sys/productos/Velazquez/velazquezSevilla/documentos/bibliotecaDeVelazquez.html>
Véase Sánchez Cantón, 1925 y Ruiz Pérez, 1999.

Aunque no tuviéramos este apasionante inventario de la librería del artista, un vistazo a su carrera bastaría para convencernos de que Velázquez no consideraba la pintura como un oficio, una destreza adquirida, ni como un juego de herramientas que uno tiene a mano. Esa destreza debía ponerse a prueba una y otra vez, ese juego de herramientas debía perfeccionarse sin límites. Son indicios concordantes de lo que tratamos de mostrar el largo viaje a Italia con fines de formación costado por su señor Felipe IV cuando el pintor ya había dejado atrás la primera juventud²¹, la rápida evolución técnica, compositiva y estilística, la variedad de los géneros pictóricos en los que destaca, lo notable de las invenciones o caprichos²², la originalidad incomparable de *Las Hilanderas* y *Las Meninas*, e incluso el número limitado de obras, esa «flema» de que lo acusaba el propio rey²³, y que es probable señal de su reluctancia a pintar cosas que no le interesaban, a repetir lo que ya había hecho. Sugieren que Velázquez concebía la pintura como una búsqueda permanente, una puesta a prueba de uno mismo frente a nuevos retos, una meditación que podemos imaginar alimentada por conversaciones y lecturas. En ello, era la viva encarnación del pintor con el que soñaban algunos pintores españoles doctos de la generación anterior a la suya: Vicente Carducho, quien junto a su hermano Bartolomé llevó a Madrid la cultura artística florentina, con su idealismo y su elevado concepto de la pintura; Pablo de Céspedes, pintor pero antes que nada poeta, helenista y anticuario²⁴; y naturalmente, Francisco Pacheco, que además de dibujar y pintar con aplicación apasionada, escribía con elegancia y sabía amañar un soneto.

Velázquez no escribe; su entrada precoz en un taller y la intensidad de su dedicación al dibujo y a la pintura le vedaron desarrollar una capacidad de expresión literaria acorde con sus ambiciones. Es posible, pese a todo, que lo que cuenta Palomino sobre sus muchas lecturas de adolescente no sea puro tópico propio del elogio de un pintor que, a estas alturas, tenía obligación de ser docto, como lo fueron Pacheco y, cosa más importante, los mayores artistas italianizantes del siglo XVII, Rubens y Poussin. Subsisten pocos textos de su mano, un par de interesantes cartas y esa memoria de las pinturas donadas por el rey al Escorial, de la que conservamos una versión probablemente amañada y corregida. Pese a que su bagaje literario y

²¹ Entre los muchos estudios destaca el de Salort, 2002, y recientemente un catálogo de exposición: Luzón 2022.

²² Si la *Memoria de las pinturas* es suya, el término “capricho” con lo que implica de riesgo e inventiva, formaba parte del vocabulario crítico de Velázquez para definir la calidad pictórica: a propósito del Lavatorio de Tintoretto, « es de excelentísimo capricho »; a propósito de un lienzo de Veronés, con la visita de Cristo muerto a su madre: « el capricho es nuevo, y el concierto y armonía del historiado superior » (Bassegoda, 2008, p. 173 y 177)

²³ En dos cartas a Luisa Enríquez Manrique de Lara, priora del convento carmelita de Malagón, que fueron descubiertas y publicadas en 1986. Véase Montanari, 2011, pp. 187-188.

²⁴ Rubio Lápaz y Moreno Cuadro, 1998.

científico careciera de base escolar, él había entendido lo necesario para su arte y concebía la pintura como una incesante apertura de posibilidades nuevas, y también, podemos sugerir, como un trabajo del pintor sobre sí mismo, una construcción de su personaje, una heroización de su actividad.

Nos parece, por todo lo dicho, relevante confrontar la personalidad de Velázquez como pintor y la obra de Baltasar Gracián²⁵. Los libros de Gracián, nacido con el cambio de siglo, como Felipe IV y como su pintor Velázquez, se presentan todos como « artes » que no producen objetos, sino personalidades destacadas. En su primer libro, *El Héroe* (1637), el jesuita aragonés, bajo la máscara de un hermano suyo, el « infanzón » Lorenzo Gracián, se propone enseñar a los lectores un arte de ser ínclitos, grandes o, « en una palabra », héroes. Por este término, tan característico de la Europa del XVII, se entiende personas en demanda de una gloria que se gana cautivando las voluntades de la multitud y representando para ella un ideal y un valor. El libro, pequeño como un libro de horas para dama, cabe en la palma de la mano. Interpelando a su lector con la audacia de un padre espiritual vuelto a lo profano, Gracián lo invita a convertirse en un ser singular y grande, en su prefacio tan lacónico como la obra entera : « ¡Qué singular te deseo! emprendo formar con un libro enano un varón gigante y con breves períodos, inmortales hechos ». Lo que el autor se atreve a prometer es « una razón de Estado de ti mismo, una brújula de marear a la excelencia ». Si el libro es breve, es porque no hay que sobrecargar al candidato a la grandeza con muchas reglas; un equipaje ligero debe bastar para viajar lejos a quien debe moverse con libertad y rapidez, con brío y con « despejo »; veinte primores bastan para formar un héroe y a cada uno está dedicado un capítulo breve del libro enano.

Este libro, publicado en 1637 en Huesca con una dedicatoria al rey y reeditado en Madrid en 1639, pretende distilar la sustancia de las enseñanzas de los maestros antiguos y modernos de prudencia, aunque casi nunca los alega de manera expresa. « Séneca, Esopo, Homero, Aristóteles, Tácito, Castiglione » son los componentes de una receta tan peculiar como el libro y como el héroe que pretende formar. Este personaje debe construirse a sí mismo, a conciencia, como una obra de arte, encontrando en su propio fondo una naturaleza dotada de señorío natural, simpatía sublime, corazón de rey, prontitud de ingenio, gracia de las gentes, despejo, y así sucesivamente. Esta receta será modulada en sucesivos libros hasta

²⁵ Giles Knox ha evocado la *Agudeza y arte de ingenio* para resaltar la penetrante sutileza que revelan las composiciones de Velázquez (Knox, 2010, p. 117 y p. 182) Ya en fechas anteriores, Svetlana Alpers trajo a colación en su interpretación del artista la afinidad con Gracián (Alpers, 2009 pp. 155-59, 161-63, 281)

llegar, diez años más tarde, a algo más modesto en apariencia, un « oráculo manual y arte de prudencia », en trescientos aforismos o máximas, que bajo la pluma de Amelot de la Houssaie, gran mediador de Gracián en Europa, se volverá *L'Homme de cour* (1684).

El gran corazón, de que trata el primor IV, es uno de los rasgos que definen más propiamente al héroe. Con esa expresión se alude a lo que la filosofía moral, desde Aristóteles, denominaba magnanimidad. Esta virtud se definía como entrega a grandes deseos y proyectos, y como desdén por los pequeños intereses de la vida. El ejemplo tópico, al que vuelve el jesuita una y otra vez, es el de Alejandro Magno, que, habiendo conquistado un mundo, se dolía de que no hubiera otros que conquistar. El hombre de gran corazón arriesga sin vacilar lo que tiene para obtener más, su gran corazón es también un gran estómago, hecho a grandes bocados de la fortuna, que digiere airoosamente la buena fortuna como la calamidad:

Es el corazón el estómago de la fortuna, que digiere con igual valor sus extremos. Un gran buche no se embaraza con grandes bocados, no se estraga fácilmente con la afectación y no se aceda con la ingratitud. Es hambre de un gigante el hartazgo de un enano²⁶.

Ese rasgo de carácter haría del héroe, pura y simplemente, un ambicioso insaciable, si no estuviera matizado o corregido por otros diecinueve « primores », que hacen de su figura de Gracián un poliedro que escapa a una comprensión simple. Por lo cual este arte de la singularidad y de la eminencia, se cifra, más que se explica, en un lenguaje expresivo pero críptico, en estilo lacónico y al modo de los oráculos de Delfos. Cada candidato a la fama tiene que hacerlo suyo, meditarlo, y quizá reinventarlo a su propia medida.

Así, los pintores que han entendido las verdaderas exigencias de su profesión saben que no les basta adquirir técnicas aprobadas, que no pueden contentarse con rehacer lo que han hecho los maestros del arte, aunque lo hagan tan bien como ellos, o incluso mejor: algo casi imposible, por lo demás, puesto que ser el primero en hacer algo supone una ventaja que difícilmente compensan los que vienen después. Es lo que Gracián llama « excelencia de primero » y que le lleva a exigir de su héroe que invente « nuevo rumbo para la excelencia », una máxima que ilustra precisamente por la pintura. Un gran pintor no debe intentar ir más lejos que un maestro famoso en los valores en los que este destacó, por ejemplo la suavidad y delicadeza (de un Rafael o de un Correggio). Tiene por lo tanto que imponer valores opuestos, aunque sean a primera vista menos atractivos, como la *terribilità* de un Miguel Ángel, o incluso cierta brutalidad o sordidez, un reto a las reglas del gusto como las que algunos veían

en Michelangelo Merisi, apodado Caravaggio. Este reto pudo generar un rechazo creciente hasta el famoso discurso de Giovanni Pietro Bellori en la Academia de Roma (1664) donde condena a Caravaggio como un anti-modelo regresivo con respecto a las cimas del clasicismo, Rafael y Annibale Carracci. Gracián se presenta en esta observación como un antagonista del clasicismo en cuanto admite que el artista puede revestirse de cualidades opuestas, pero equivalentes en interés artístico, vindicando un relativismo de la excelencia. En cambio, los partidarios del clasicismo aseveran que fuera de un determinado punto de equilibrio, todo peca por carta de más o de menos, por atenerse demasiado a lo real o ignorarlo demasiado, por exceso de blandura o de aspereza. Lo que invita a pensar que existe una gradación de excelencias siguiendo un patrón único, el único verdadero, y un solo individuo que debe ocupar la cima del Parnaso, pictórico o de otro tipo.

Una coincidencia sorprendente corrobora esta afinidad que sostenemos y que puede parecer demasiado especulativa entre la carrera del artista y las opiniones del jesuita. Es bien sabido que la primera biografía de Velázquez (fuera de las páginas que le dedica Pacheco en el *Arte de la Pintura*, cuando su yerno se encontraba en el punto mediano de su trayectoria) es la de Antonio Palomino, insertada en un libro de título típicamente barroco: *Parnaso español pintoresco laureado. Tomo tercero con las vidas de los Pintores y Estatuarios Eminentes Españoles que con sus heroicas obras han ilustrado la nación... para eternizar la memoria que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus* (Madrid, 1724). Palomino, « pintor de cámara » del primer Borbón, era un artista culto, que se sabía de memoria a los clásicos españoles del siglo anterior; le eran familiares, con toda seguridad, las poesías de Góngora (como lo observamos en un trabajo anterior a propósito de su descripción de los retratos ecuestres de Velázquez)²⁷ y las prosas de Gracián. La « Vida » de Velázquez, una de las más extensas del libro (pp. 321-354) se basa al parecer en los papeles dejados por Juan de Alfaro, uno de los discípulos del sevillano. Después de describir con gracia y poca exactitud algunos cuadros juveniles de Velázquez, alabando el vigor, la perfección del dibujo y del color que confiere belleza a « baratijas » y « alhajas pobres y humildes », Palomino comenta:

A este tono eran todas las cosas que hacía en aquel tiempo nuestro Velázquez, por diferenciarse de todos y seguir nuevo rumbo, conociendo que le habían cogido el barlovento el Ticiano, Alberto, Rafael y otros, y que estaba más viva la fama, cuando muertos ellos: valiose de su caprichosa inventiva, dando en pintar cosas rústicas a lo valentón, con luces y colores extrañas. Objetáronle algunos el no pintar con suavidad y

²⁶ Pacheco, *El arte de la pintura*, pp. 197-202.

²⁷ Blanco, 2003, p. 2008.

hermosura asuntos de más seriedad, en que podía emular a Rafael de Urbino, y satisfizo galantemente, diciendo. Que más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza²⁹.

Hay motivos intrínsecos para suponer la anécdota apócrifa; si quedaran dudas, basta comparar estas líneas a las que escribía Gracián antes de 1637 en el capítulo VII de *El Héroe*, titulado « Excelencia de primero » :

Vio el otro galante pintor, que le habían cogido la delantera el Ticiano, Rafael y otros. Estaba más viva la fama, cuando muertos ellos: valiose de su invencible inventiva. Dio en pintar a lo valentón, objetáronle algunos el no pintar a lo suave y pulido, en que podía emular al Ticiano, y satisfizo galantemente que más quería ser primero en aquella grosería, que segundo en la delicadeza²⁹.

No cabe duda de que Palomino se apropió del pasaje de Gracián que habla de un pintor innominado de estatura heroica para enriquecer su vida de Velázquez con un episodio glorioso. El moralista presentaba a Tiziano como un parangón de delicadeza, como quien poseía la « excelencia de primero » en pintar a lo « suave y pulido ». Palomino, mucho mejor conocedor de la historia de la pintura, difumina lo que esta mención podía tener de problemático, sustituyendo el nombre del veneciano por el de Rafael³⁰.

Incluso la metáfora marítima del «rumbo», que Palomino parece sacar de su propia inventiva, procede de otra frase del mismo capítulo de *El Héroe*: « Es, pues, destreza no común inventar nueva senda para la excelencia, descubrir moderno rumbo para la celebridad »³¹. Es posible que Palomino creyera que Gracián aludía a Velázquez, cosa improbable, puesto que la primera visita del aragonés a Madrid, donde habría podido ver alguna obra suya y oír hablar de él, se produjo en 1640.

El interés del asunto reside en mostrar cómo trabaja Palomino –algo por lo demás muy común entonces entre los biógrafos de poetas o artistas³² – por inserción tácita de teselas tomadas de textos ajenos, con poca atención a la verdad literal y buscando elocuencia y

²⁹ Palomino, 2008, p. 23.

³⁰ Gracián, *El Héroe*, fols. 43v-44r.

³¹ Giles Knox estima que Gracián no estaba demasiado enterado de cuestiones artísticas puesto que presenta el estilo de Tiziano como cumbre de lo «suave y pulido»(Knox, 2010, p. 117, nota 16). y es que a Tiziano, pese a su superioridad reconocida en el color y su condición de pintor favorito de Carlos V y Felipe II, se le censuró por carecer en ocasiones de acabado, y por lo tanto de suavidad y pulido, y ser inferiores en esta parte a otros maestros admirables en el colorido, como los italianos Rafael, Correggio, y los españoles Céspedes y Navarrete el Mudo. Según Pacheco, el Tiziano de los últimos años, aunque tan gran artífice, fue culpable de una técnica que él desapruaba, la pintura de manchas o borrones («cruces borrones», escribe hablando del Greco), aunque trata de disculparlo por la ancianidad: « Y así siendo muy viejo [...], daba borrones sobre cosas excelentes con lástima de quienes la miraba » (Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 417).

³² Gracián, *El Héroe*, fol. 41r.

³³ Lo muestra Matteo Residori en el caso de la célebre « Vida de Tasso » de Giovan Battista Manso (1621), enriquecida con anécdotas que son teselas tomadas de repertorios de hechos y dichos como los *Apotegmas* de Erasmo, las *Ore di recreatione*, del Guicciardini o el *Galateo* de Della Casa, parte de textos escritos cuando Tasso no había nacido siquiera (Residori, 2021)

verosimilitud. Pero también se sugiere con ello la afinidad de la idea del héroe en Gracián y la concepción heroica de la pintura que actúa en Velázquez y persiste en autores barrocos tardíos como Palomino, en calidad de pomposo lugar común, como puede verse en el mismo título de su libro: « los Pintores y Estatuarios Eminentes Españoles que con sus *heroicas* obras han ilustrado la nación» . Solo el último sintagma parece más bien propio del siglo ilustrado.

Además de los libros que dispensan lecciones de grandeza y de prudencia, *El Héroe*, *El Político*, *El Discreto*, *Oráculo Manual y arte de prudencia*, Gracián es autor del *Arte de ingenio* (1642), ampliado después bajo el título de *Agudeza y arte de ingenio*, 1648, sin duda el más técnico y menos entendido de sus libros. Esta obra se propone enseñar no la grandeza sino la sutileza de las palabras y de las acciones, o, en otros términos, las técnicas y la ciencia del ingenio. Si la grandeza debe enseñarse de manera lacónica y dejando una gran latitud a la interpretación del discípulo, llamado a inventarse a sí mismo, la sutileza (sinónimo de agudeza, para el jesuita), resulta de operaciones que pueden ser, hasta cierto punto, analizadas y descritas metódicamente.

Lo cierto es que las artes prácticas del héroe y del prudente no están tan desconectadas de las artes fabriles y poéticas de la agudeza como puede parecer. Los dos primeros primores del héroe consisten no en que sea esto o lo otro, sino en que sepa regular su apariencia, no mostrándose tal cual es. El segundo, « Cifrar la voluntad » ; reflejado más tarde en el aforismo 98 del *Oráculo Manual*, requiere del héroe que oculte su voluntad, aquello que lo mueve, lo conmueve, lo motiva: sus pasiones, según entiende Amelot de la Houssaie que propone estas frases para verter la idea de Gracián: « *Celui qui se rend à ses passions, dit-il au Cha. 2 de son Héros, descend de la condition de l'homme à celle de la bête; au lieu que celui qui les dissimule, conserve son crédit* »³³. Se trata de no dejar ver que una cosa me importa, porque quienes lo ven, prometiendo dármela o amenazando con quitármela, tendrán armas contra mí, situación peligrosa para quien ostenta alguna superioridad y que tiene, por lo tanto, émulos y adversarios.

Todos los especialistas de Velázquez han supuesto, basándose en indicios y probabilidades, que la visita de Rubens a la corte de Madrid para preparar su misión diplomática en Inglaterra, del otoño del 1628 a la primavera de 1629, ejerció una influencia determinante en el pintor sevillano que alcanzaba entonces su madurez. No hay duda de que vio a Rubens pintar algunas de las muchas obras que realizó durante su breve estancia, cuyo

³³ Gracián, *L'Homme de cour*, p. 379.

elenco incluye Pacheco en el *Arte de la pintura*, basándose seguramente en lo que le contó su yerno³⁴. Este encuentro con un artista famosísimo y adulado hacen probable que el pintor de cámara del monarca español soñara con igualarlo. Si trató de emularlo, entre otras cosas asimilando las lecciones de Italia gracias a un largo viaje por aquel país, como Rubens lo había hecho veinte años antes, fue practicando una pintura de valores opuestos, e incluso inventando una definición muy distinta de la excelencia del gran pintor cortesano y amigo de los reyes. Cierta reserva lacónica, una obra sin superfluidades y sin redundancia, sustituye en él la locuacidad inagotable de Rubens; una paleta limitada, en torno al ocre, luego al gris, es preferida a los colores tornasolados del flamenco – aunque esa preferencia no le impida, sobre todo en sus últimos años, echar mano de rojos encendidos y azules intensos, como en los retratos de las infantas o, previamente, en *La coronación de la Virgen*–: una elegancia contenida reemplaza la fastuosa exuberancia de las carnaciones, de los paños, de las actitudes. Pero la aspiración a la grandeza no está por ello menos presente. Una aspiración a la cual alentarían, en los mismos años, los libros de Gracián que pretendían revelar su secreto y propagar su técnica.

No pretendemos que Velázquez haya escuchado estas lecciones, pero sí es cierto que pocas celebridades de su rango han conservado una discreción tan absoluta en la esfera íntima, sentimental o pasional. Solo sus acciones y obras permiten conjeturar algo de los deseos y de los gustos de un personaje como él, que debía ser, con probabilidad, tan afable como poco proclive a comunicar su « voluntad ». Solo sabemos que le importaba su carrera, que no le era indiferente el dinero (Velázquez es caro, pero trabaja bien, comenta Fulvio Testi, embajador extraordinario de Módena en Madrid, al encargar un retrato ecuestre de su señor el duque por cien doblones³⁵), y lo que puede deducirse de sus obras : la pasión por la pintura, el ingenio y la atención extremada a la figura humana, al rostro sobre todo y a lo que puede revelar de la personalidad.

Más interesante y singular que esta recomendación del disimulo resulta el primer precepto del libro, que también define no lo que es el héroe, sino el modo en que debe fabricar su máscara o apariencia:

Que el Héroe platique incomprehensibilidades de caudal.

³⁴ Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. cit., pp, 195-202. Pacheco enumera, fundamentalmente retratos y copias de Tiziano hechas por Rubens en Madrid. Solo una pequeña parte ha sido localizada y recientemente se ha sumado al catálogo de estas obras pintadas por el maestro flamenco durante su estancia en la corte española un excelente retrato masculino. Véase Vergara, 2013.

³⁵Simal López, 2012, p. 227.

Es esta la primera destreza en el arte de entendidos. Medido lugar con su artificio. Gran treta es ostentarse al conocimiento, pero no a la comprensión; cebar la expectación pero nunca desengañarla del todo; prometa más lo mucho, y la mejor acción deje siempre esperanzas de mayores. Excuse a todos el varón culto sonarle el fondo a su caudal, si quiere que le veneren todos. Formidable fue un río, hasta que se le halló vado, y venerado un varón hasta que se conoció término a su capacidad. Porque ignorada y presumida profundidad siempre mantuvo con el recelo el crédito³⁶ (fol. 1r y 1v).

Gracián aplaude uno de los sentenciosos dichos de Pítaco de Mitilene, transmitidos por Diógenes Laercio: «En este entender, ninguno escrupuleará aplausos a la cruda paradoja del sabio de Mitilene. *Es más la mitad que el todo*, porque una mitad en alarde y otra en empeño, es más que un todo declarado». Este primer primor del *Héroe*, no es otra cosa, a fin de cuentas, que una «treta», un ardid de tahúr, de experto en el juego de naipes o dados, un trampantojo y una cruda paradoja. Como todo juego, pasa por el envite y el disimulo. También el pintor practica la paradoja y el disimulo al jugar con lo invisible: las sombras que el artista maneja no solo sirven para lograr lo que Pacheco llama «relieve», la más importante de las tres «partes del colorido», que hacen que la pintura parezca «redonda como el natural»³⁷. También sirve para ocultar y enmascarar: algo que el maestro no habría previsto, pero que el discípulo practica a lo largo de su carrera y en diversas formas. De este modo el empleo de las sombras confiere misterio a escenas cotidianas como la del *Aguador de Sevilla*. El juego de las sombras, pero también del exceso de luz que deslumbra al espectador, contribuyen a cierta indefinición del estatuto ontológico de los objetos: así, en el retrato del bufón Don Juan de Austria, es difícil saber a qué atenerse acerca del paisaje caótico visible por una apertura al fondo a la derecha: según el catálogo de José López-Rey, se trataría de una *mock-naval battle*, una batalla naval burlesca³⁸. Lo que parece muy probable pero no sabemos a qué tipo de realidad o irrealidad pertenece: ¿alusión del pintor a las quimeras de un pobre loco que se toma por Juan de Austria? ¿representación de esas mismas fantasías, mediante una imagen del caos que reina en su espíritu? ¿cita de la batalla de Lepanto que aparece al fondo de un cuadro de Tiziano, como anuncio angélico o visión de Felipe II? El cuadro, que no es este el lugar de analizar, hace que nos planteemos estas o parecidas preguntas, sumiéndonos en la perplejidad. Ambigüedades semejantes, debidas a una falta de acabado justificable por los contrastes de luz y sombra, se dan en el espacio situado al fondo de *Las Hilanderas*.

³⁶ Gracián, *El Héroe*, fol. 1r -1v.

³⁷ Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 404

³⁸ López-Rey, p. 197.

Por otra parte, el talento de Velázquez, o las distintas facetas de este talento, se van revelando gradualmente. Muchos de sus lienzos sorprenden no solo en el contexto de la pintura de su tiempo, sino el de su propia obra: el *Cristo de San Plácido* (de fecha incierta, tal vez 1632) supone una síntesis de lo aprendido en Sevilla y de lo aprendido en Italia, una síntesis también de pudor y emoción, que ningún cuadro anterior dejaba prever. Sin embargo, durante un cuarto de siglo el pintor siguió sin dar su plena medida y esta llegaría tal vez solo con *Las Meninas* (1656), tres años antes de su desaparición. El héroe sabe que no puede parecer tal si no guarda en reserva la mitad de sí mismo, si se resiste a dejar ver el fondo de su capacidad, forzosamente limitada. Una criatura no puede ser infinita, pero Gracián incita al héroe a parecerlo:

Nunca el diestro en desterrar una barra remató al primer lance, vase empeñando con uno para otro y siempre adelantándolos. Ventajas son de ente infinito, embidar mucho con resto de infinidad. Esta primera regla de grandeza advierte, si no el ser infinitos, a parecerlo, que no es sutileza común³⁹.

Historias de pintores: Apeles como pintor ideal

Media gran distancia entre las artes que enseña Gracián y el arte de la pintura concebido por Pacheco, pensado sobre la falsilla de la retórica y de las artes liberales. Según ese modelo, el arte se divide en partes, encargadas de operaciones cada vez más concretas: en el caso de la pintura, en invención, dibujo y color que corresponden, *mutatis mutandis*, con las tres partes principales del arte retórica, invención, disposición y elocución, la primera relativa a la invención de los argumentos, la segunda a la construcción del discurso, la tercera a los « colores retóricos ». Esta analogía no muy precisa, pero eficaz, con la retórica, fue fijada en el tratado de Leone Battista Alberti (*De pictura*, 1435) y se mantuvo como cimiento de todas las teorías de la pintura hasta el siglo XVIII y a veces el XIX. El arte de la pintura es concebido como una forma de oratoria (que abarca la poesía) porque las imágenes pintadas profieren un discurso elocuente, capaz de enseñar, deleitar y conmover. Como lo hace la poesía por palabras con ritmo y medida, el pincel, por la línea y el color, nos convida al espectáculo de grandes historias a las que confiere presencia y significación. Esta concepción del arte da lugar a discursos o tratados donde se expone de modo ordenado y sistemático, y no lacónico y laberíntico, como en Gracián.

³⁹ Gracián, El Héroe, fol.d

Tal vez ciertas ideas de Carducho nos acercarán más a la concepción del jesuita. Según este pintor tan influido por el idealismo toscano, la imitación de la naturaleza entendida como copia literal de algo que el artista tiene ante los ojos, solo es una etapa del entrenamiento que lo hace capaz de producir en el espectador una ilusión de presencia. Pero la pintura revela su verdadero poder cuando nos hace asistir a un acontecimiento maravilloso como la metamorfosis de Dafne en laurel, la resurrección de Lázaro o la coronación de la Virgen (tema este último de una de las obras maestras de la madurez de Velázquez). El artista debe inventar la semejanza de algo que ni él ni nadie ha podido ver en condiciones naturales, por eso no puede contentarse con copiar lo que tiene delante: « para la persona de Christo Nuestro Señor un hombre mozo, el que a él le pareciera más a propósito, otro para la de san Lazaro, un viejo para la de san Pedro », y así sucesivamente. Con este método cerril, según Carducho, no acertará a mostrar la tierna majestad de las lágrimas de Cristo, la « admiración devota » de Lázaro, el « júbilo envuelto en llanto y agradecimiento de las dos hermanas »⁴⁰(fol. 50). Estas maravillas que no se ven nunca, deben ser semejantes a lo que fueron o a lo que serían si las viéramos, de una naturalidad maravillosa. ¿Dónde se encontrará todo ello, declara Carducho que sigue aquí a Federico Zuccaro, si no es contemplando las ideas inteligibles y deduciendo las formas que son su reflejo? ¿Dónde se encontrará una línea que limite los cuerpos tan sutil que nadie vea en ella una línea, un trazado? El borde no está marcado en la naturaleza entre la parte del brazo que vemos y la que no vemos y que sin embargo creemos ver, puesto que el brazo no parece limitado por línea alguna y lo percibimos como un volumen, un brazo entero y tridimensional. Esta línea no es objeto real sino ideal y no se repite nunca: tomemos otro brazo, movamos el brazo incluso muy levemente, y la línea habrá cambiado. No forma parte esta línea de la naturaleza, como la conciben los filósofos aristotélicos, maciza, estable e invariable, sometida al determinismo de lo que vuelve siempre al mismo lugar. El pintor debe pues inventarla con su ciencia y trazarla no para hacerla ver sino para esconderla, para que veamos el brazo y no la línea. En eso consiste, según los teóricos de tradición neoplatónica (toscana y romana), la divinidad de ese arte del dibujo (*il disegno, segno di Dio in noi*, escribe Zuccaro), el arte supremo de ese perfil « que nunca se verá dos veces » y que sin embargo se reconoce como verdadero: el arte del escorzo, la perspectiva aplicada a los cuerpos vivos y que los somete a geometría sin mortificarlos. Ese arte solo se encuentra en una mezcla de observación y de especulación, que se expresa en la multiplicidad de los dibujos preparatorios

⁴⁰ Carducho, *Discursos de la pintura*, fol. 50r.

(«rasguños», «borrones», «bocetos» o «bosquejos») y en los razonamientos ingeniosos que condujeron a ellos. Como lo expresa Carducho por boca del maestro hablando a su discípulo:

Por eso decía que para conseguir las partes de excelente pintor era necesario dibujar, especular y más dibujar, sin perder día, que esto mismo dijo Apeles : *nulla dies sine linea*. (fol. 52v)

De estas especulaciones del pintor, y hasta de este entrenamiento a experimentar con la mano y la mente, mediante bocetos, es muy poco lo que resulta accesible al profano. Por ello, se querría que el profano no lo fuera del todo, que todo hombre bien nacido aprendiera a dibujar y a pintar, como lo aconseja Castiglione en *El Cortesano*, dentro de una tónica humanística que pretende restaurar la educación clásica. Pero, si el aficionado no ha sobrepasado los primeros rudimentos de la práctica, puede discurrir de pintura con algún fundamento mediante la reflexión sobre unas pocas ideas, expresadas no de manera abstracta sino a través de historietas que un niño puede entender, pero cuya glosa llega a ser inagotable⁴¹.

Por eso cumplen tan importante papel los libros que recogen vidas de artistas, con textos que entretengan anécdotas (siguiendo el patrón retórico de la *chria*⁴²) y descripciones de obras (con el patrón de la éfrasis). El máximo modelo lo ofrecen las *Vidas* de Giorgio Vasari (1550 y 1568), libro genial de un artista que es también un escritor y un intelectual de primer orden. Siguiendo su ejemplo, la empresa de contar las hazañas de pintores, escultores y arquitectos (con clara preferencia por los pintores), será llevada más lejos en el espacio y en el tiempo, y se extenderá a la pintura de los Países Bajos, de mano de Van Mander, a la pintura posterior a Vasari, con Baglione, Malvasia y Bellori, a la pintura francesa, con Roger de Piles, o finalmente a la pintura española con el *Parnaso español* de Antonio Palomino, ya en el siglo XVIII. Estas obras se presentan (aunque no todas en el mismo grado) como tejidos de anécdotas, de tradición incierta, a menudo apócrifas, que corresponden a una tipología fijada desde la Antigüedad.

Su arquetipo está en los textos griegos y romanos que refieren las vidas de los artistas cuya celebridad sobrevivió a la desaparición de sus obras, casi total en lo que respecta a la

⁴¹ Véase, sobre el valor teórico de las vidas de pintores y las anécdotas que contienen, Henin, Lecercle et Wajeman, 2012.

⁴² La *chria* es uno de los ejercicios preparatorios o « progymnasmata », practicados en las escuelas de retórica desde la Antigüedad. Véase como la define Juan de Guzmán en *Primera parte de la retórica* (1586) : « *Chria* quiere decir en griego uso y necesidad. Y por ser cosa necesaria al gobierno de la vida humana hacer memoria de algún dicho o hecho ilustre, los retóricos consideraron un modo de ejercicio en el cual se tratasen los dichos y hechos de personas ilustres » (Artaza, 1997, p. 34).

pintura⁴³. Y sin embargo, para los europeos del tiempo de Velázquez, era más grave estigma de incultura ignorar quién era Polignoto, o Fidias, o Zeuxis, o Apeles, que no saber nada de Rafael, Miguel Ángel o Ticiano. En base a esos suplementos a los textos sagrados que eran para los humanistas y para sus alumnos los griegos Luciano de Samosata, Plutarco y los dos Filóstratos, los latinos Cicerón y Plinio, se suponía que los artistas a quienes tanto ensalzaban esos grandes oradores y filósofos eran portentos insuperables. Sus vidas se reducían a unos pocos hechos y dichos, a lo que llamamos anécdotas y convendría llamar apotegmas. Estas historietas eran tratadas como apólogos o parábolas, puesto que, a condición de ser ingeniosamente interrogadas, dejaban entrever la doctrina más exquisita de los grandes maestros, introduciendo al lector en los misterios del arte⁴⁴. Algo parecido sucedía con las historietas contadas por los compiladores de vidas y opiniones de filósofos como Diógenes Laercio, vidas y opiniones, por cierto, que a veces se cruzan con la pintura, como ocurre con las efigies de Demócrito y de Heráclito, que tan de moda estuvieron en el siglo XVII, o las de Menipo y Esopo. A estos personajes legendarios, de obra fragmentaria o apócrifa, conocidos más que nada por historietas transmitidas por doxógrafos, dedicaron Rubens y Velázquez dos parejas de cuadros para la Torre de la Parada: cuadros de taller de factura mediocre para Rubens, el *Demócrito* y el *Heráclito*; maravillas el *Menipo* y *Esopo* de Velázquez⁴⁵. En algunas de estas vidas que refieren hechos y dichos de filósofos, en las aporías de Zenón, con la historia de Aquiles y la tortuga y otras similares, se halla el germen de la hipótesis del continuo y de las matemáticas formalizadas del siglo XX, la edad de oro de esta disciplina. De modo análogo, mucha estética y teoría del arte se encuentra latente en historietas similares que componen las vidas de artistas.

Dada la dispersión de este material, era una empresa erudita de cierta envergadura reunirlo en un conjunto articulado: algo que hizo a principios del siglo XX Adolphe Reinach, en el llamado *Recueil Millet*⁴⁶, y en la época que nos interesa, Franciscus Junius o François de Jon, en su *De pictura veterum (De la pintura de los antiguos)*. Este libro de gran éxito, publicado en 1637, reeditado varias veces y todavía póstumamente, con importantes añadidos, en 1694, presentaba para los artistas españoles dos dificultades que lo hacían casi inaccesible. En primer lugar, no era posible leerlo en otras lenguas que el latín o el inglés, puesto que

⁴³ Todavía no se había rescatado la pintura de los vasos áticos, o los restos de pinturas murales en las tumbas reales de Macedonia y había que contentarse, a lo sumo, con el derivado tardío de la pintura griega en época romana, conservada, antes de la exhumación de Pompeya y Herculano, en escasos vestigios.

⁴⁴ Henin, Lecerle y Wejeman, 2012.

⁴⁵ Sobre estos cuadros, véase Giorgievskaja-Shine y Silver, 2014, pp. 183-192.

Junius, que trabajó por comisión del conde de Arundel, hizo para la condesa una traducción bajo el título de *The Painting of the Ancients* (1638). El libro llegó muy pronto a manos de Rubens que leía bien el latín y era amigo del mecenas y del autor, quien se lo envió como obsequio⁴⁷. En cambio, los pintores españoles no tuvieron esa suerte, porque además de ignorar el latín⁴⁸ (aunque Pacheco cita en castellano y fielmente largos pasajes de Cicerón en su capítulo del decoro, es poco probable que tradujera él mismo), no tenían relación fácil y fluida con los círculos protestantes en los que se había fraguado el libro. Pero tampoco era tan grave, puesto que muchas anécdotas contadas por Cicerón, Plutarco, Luciano y sobre todo Plinio el Viejo circulaban en obras más accesibles, en polianteas y misceláneas. Además de contener el más rico repertorio de anécdotas sobre pintores, el libro XXXV de la *Naturalis historia* ofrecía algo que recordaba el perfil general de las *Vite* de Vasari: una historia de la pintura, elevándose, por un progreso continuo, desde comienzos rudimentarios hasta un punto culminante, que era, para Vasari, Miguel Ángel; para Plinio, los pintores del tiempo de Alejandro, y el primero de ellos, Apeles. Cada pintor memorable aportaba una pieza al edificio del artista total, inventando una manera de enriquecer las posibilidades de la pintura.

No hay muchas dudas de la importancia de la tradición que va de Plinio a Vasari para la constitución de un estado de opinión y de unos conceptos compartidos acerca de la pintura en la Europa del XVII, pero si un dato externo y puramente numérico pudiera confirmarla, valga el índice de nombres de la magnífica edición del *Arte* de Pacheco por Bonaventura Bassegoda. Los nombres que sobresalen en número de citas en este índice⁴⁹ son los de Vasari (121 menciones), Plinio (79), Pablo de Céspedes (79), Miguel Ángel (65), Durero (58), Lodovico Dolce (50) y Apeles (44). Dejamos de lado los nombres que conciernen en exclusiva a las imágenes sagradas, Paleotti y Ribadeneyra. Céspedes tiene presencia tan abundante por la inclusión de largos pasajes de su *Poema de la pintura* en octavas, del que solo subsisten hoy, además de estos fragmentos recogidos por Pacheco, borradores manuscritos⁵⁰. Durero figura entre los nombres más citados sobre todo por la traducción italiana de un tratado suyo, *Della simmetria dei corpi umani* (Venecia, 1591) base principal

⁴⁷ Reinach, 1921.

⁴⁸ En la correspondencia de Rubens se recoge una carta latina del 1 de agosto 1637 a Franciscus Junius agradeciéndole el envío del *De pictura veterum* pero también lamentando que no se haga lo mismo para los pintores italianos, que tienen la ventaja de ser visibles. Véase Blanco y Béhar, 2019, p. 635.

⁴⁹ Pacheco cita largos pasajes del *De officiis* de Cicerón en castellano en su capítulo sobre el decoro. El editor del *Arte*, Bonaventura Bassegoda, contra su costumbre de aclarar mucho o todo, no dice nada de la procedencia de la traducción.

⁵⁰ El índice mezcla menciones en el texto y en las notas, por ello no tienen relevancia los números exactos ; sin embargo, da una idea de la importancia relativa de estos nombres.

de dos capítulos de la sección sobre el dibujo, aunque también es citado como gran pintor, y traído a colación en las notas de Bassegoda como autor de grabados que sirvieron de modelo al mismo Pacheco y a otros artistas (y hasta al mismo Velázquez). Dolce, junto con Alberti, y antes que Armenini y que Lomazzo, es autoridad máxima en teoría de la pintura, sobre todo en lo referente al colorido. En cambio, las referencias a Plinio y su héroe, Apeles, a Vasari y su gran hombre, Miguel Ángel, están dispersas a lo largo de todo el tratado, y son consustanciales a los juicios y reflexiones de su autor. La sección consagrada a la pintura por Plinio, junto con su protagonista Apeles (y ocasionalmente a otros personajes plinianos, como Zeuxis, Protógenes, Parrasio y Timantes), es fuente de sentencias y de *exempla*, materiales que le sirven a Pacheco para urdir su discurso, siguiendo un método retórico general en esta época y no muy distinto del que usa el propio Gracián. Vasari, que es la fuente de información y de ideas más importante para Pacheco, sigue, en su modo de concebir las razones del arte y la personalidad de los artistas, la vía mostrada por Plinio. De esta impregnación de Vasari por las historias de la pintura y los pintores en la *Naturalis historia*, nos ha dejado un documento visual al decorar la sala principal de su casa florentina con una serie de escenas sacadas de esas vidas de pintores redactadas por Plinio el Viejo (Fig. 2).

En su gran mayoría, los pintores griegos citados por Plinio y cuya mención era tópica en la Europa del XVI y del XVII, son personajes de una, dos o tres historietas, que sirven para ilustrar un aspecto particular de la pintura, ya sea la invención, el dibujo o el colorido, y esto desde un ángulo particular y limitado. La consideración del pintor jonio Apeles (352 a.C-308 a.C), ya en la Antigüedad, como el más excelso de los pintores, explica que Plinio le dedique más espacio que a los demás, que abunden menciones suyas en otros autores y que se conserven muchos epigramas efrásticos y otros elogios dedicados a sus obras más famosas, como la *Venus Anadiomena*, o el Alejandro llevando en la mano el rayo. La presencia de sus obras en Roma, adonde fueron llevadas por botín o por compra⁵¹, su conservación en la colección imperial o en las casas de los más ricos aristócratas hacían de las pinturas de Apeles objetos de alto precio pero familiares, a los que podía referirse cualquier romano culto, y de ahí que hablen de ellas los escritores de mayor renombre, como Horacio, Ovidio, Estacio, Apuleyo y Ausonio. A partir de estos textos canónicos, cundió el interés por el pasaje de Plinio que contenía el anecdótico más nutrido acerca del artista.

⁵⁰ Hab sido editados por Rubio Lapaz y Moreno Cuadro, 1998.

⁵¹ Rouveret, 2007a.

Cada una de estas historias era conocida de todos los europeos instruidos. Algunas tienen un carácter proverbial, que Plinio señala para la máxima que se atribuye al pintor, *Nulla dies sine linea* ('No dejes de dibujar un solo día') o para la historieta del zapatero, dos historias contadas una tras otra, tal vez en virtud de que pasaron a ser proverbios (Plinio, XXXV, 84-85). Apeles fue reprendido por un zapatero por haber pintado una sandalia (*crepida*) donde faltaba de un lado una tira del cordón. Al día siguiente, el artesano, orgulloso de que el célebre pintor enmendara su obra por autoridad suya, puso pegas a una pierna. Apeles, encolerizado, le declaró que un zapatero no tenía derecho a juzgar nada por encima de la sandalia: «*ne supra crepidam iudicaret: quod et ipsum in proverbium abiit,*» apostilla Plinio ('y eso también acabó siendo un proverbio'). Un proverbio tan convincente que generó un refrán castellano, de aspecto tan cachazudo y vulgar como cualquier otro: «Zapatero, a tus zapatos». Según el repertorio de refranes de la Real Academia, procede efectivamente de esta anécdota de Plinio.

Y es que en España, quizá más que en ningún otro lugar, fueron populares los dichos y hechos de Apeles. Tal vez en parte por ello, Lope de Vega, tan diestro en popularizar materiales de origen erudito, y a veces en conferir dignidad literaria a lo popular, además de introducir a Apeles en algunas comedias y dedicarle un par de sonetos, lo trae a colación incansablemente en su dilatada obra, tanto en la poesía como en el teatro, algo observado en los libros dedicados al tema de Lope y la pintura de Javier Portús Pérez y Felipe Sánchez Jiménez⁵². Este último consagra un largo estudio a Apeles en Lope, clasificando centenares de menciones en todos los géneros que abordó el inagotable y polifacético escritor. La tesis de este meticuloso estudio viene a ser que Apeles, para Lope de Vega, importa ante todo por ser el artista que de modo más notorio se benefició del espléndido mecenazgo en los grandes de la tierra. No solo aparece casi siempre su nombre en conexión con la generosidad con que Alejandro lo trató, sino que las menciones de Apeles menudean en páginas de Lope destinadas a hacer valer su candidatura como cronista real.

Apeles Magno o la soberanía del artista

Y es cierto que en esta figura legendaria de Apeles protagonista de apoteogmas, a la vez encarnación del pintor «valiente» y personaje folclórico, como el filósofo cínico Diógenes, destaca su relación privilegiada con Alejandro Magno. El favor del gran conquistador le

⁵² Portús Pérez, 1999 y Sánchez Jiménez, 2011.

estaba asegurado como a nadie en el mundo, lo que se prueba por dos anécdotas. Según la primera de ellas, Alejandro, tan orgulloso e irritable, dejó que Apeles se riera de él, sugiriendo que decía tonterías cuando hablaba de pintura:

Tuvo además unas maneras encantadoras que le valieron la gracia de Alejandro Magno. Este venía a menudo a su taller (porque, como dijimos, había prohibido por edicto que otros lo pintaran), pero como se ponía a disertar de pintura siendo ignorante en la materia, Apeles le dijo gentilmente que se callara para no dar que reír a los muchachos que molían los colores; tan grande era su ascendiente con un rey por lo general irritable (Plinio, XXXV, 85)⁵³

En la segunda anécdota, todavía más sorprendente, entendiendo que Apeles se había enamorado de una de sus amantes, a quien debía pintar desnuda, Alejandro se la cedió (Plinio, XXXV, 86, Eliano, Var. Hist, XII, 34). Esta historia que cuenta Castiglione, y que refiere también Pacheco, es tratada en el primer acto de la comedia de Lope, *Las grandezas de Alejandro*, y en una obra interesante de Calderón, *Darlo todo y no dar nada* (1653). Hay quien dice que esta mujer, Campaspe, fue la modelo de la *Venus Anadyomene*, obra de Apeles tan celebrada por los poetas, que Ticiano trató de restituirla en un lienzo memorable (National Gallery of Scotland) y con el que se ha relacionado el único gran desnudo que nos queda de Velázquez, la famosa *Venus del espejo*. Claro que esta Venus no aparece saliendo del agua y escurriendo sus largos cabellos, como la Anadiomena pero, según Pilar León Alonso, gran conocedora del arte antiguo, el juego cromático del cuadro « traduce el mismo lenguaje simbólico [que las representaciones antiguas del viaje marino de Venus recostada o sentada en una concha], porque el cortinaje recuerda que la púrpura con su valva estaba consagrada a Afrodita, al tiempo que los brillos irisados de las telas del lecho evocan la superficie nacarada de las conchas marinas, que se le ofrecían a la Knidia⁵⁴ ». De modo que, en su Venus, única en tantos sentidos, Velázquez, sabiéndolo o no, compite con la más célebre pintura antigua de la diosa de la belleza. Ovidio escribe que Venus no hubiera nacido, no habría salido de las aguas si Apeles no la hubiera sacado de ellas⁵⁵. Dicho de otro modo, las imágenes de los dioses pintadas por grandes artistas son lo más parecido a una epifanía. Castiglione comenta la historia de Campaspe diciendo que Apeles la merecía más que Alejandro porque conocía más sutilmente la gentileza de su cuerpo y por lo tanto retiraría mayor placer de su posesión :

⁵³ *Fuit enim et comitas illi propter quam gratior Alexandro Magno frequenter in officinam ventitanti –nam, ut diximus, ab alio se pingi vetuerat edicto –sed in officina imperite multa disserenti silentium comiter suadebat, rideri eum dicens a Pueris qui colores terent: tantum erat auctoritati iuris in regem alioque iracundum* (Reinach, 1921, p. 314). La traducción es nuestra.

⁵⁴ León Alonso, 2004, p. 42.

⁵⁵ Ovidio, *Ars Amandi*, III, 101-102 : « *Si Venerem Cous nusquam posuisset Apelles / Mersa sub aequoreis illa lateret aquis* » ('Si Apeles de Cos no hubiera pintado a su Venus, la diosa seguiría escondida en el fondo del mar'). La traducción es nuestra.

...pero los amores que solamente nacen de la gentileza que vemos por de fuera en los cuerpos, sin duda dan muy mayor placer al que más sutilmente la conoce que al que menos. Y, así, tornando a nuestro propósito, pienso que mucho más se holgaba Apeles mirando la hermosura de Campaspe que no Alexandre. Por esto se puede bien creer que el amor de entrambos procedía solamente de la hermosura della, y que quizá determinó Alexandre por este respeto dalla a quien él sabía que más perfectamente la podía conocer.⁵⁶

El concepto resurge (posiblemente proceda de *El Cortesano*) en *Las grandezas de Alejandro* de Lope⁵⁷, donde Apeles dice al soberano macedón: « Digo, señor, que de una rara figura / nadie entiende la hermosura / como un perfecto pintor ». Este saber de la hermosura, que es lo que da vida y belleza a las cosas, señala una soberanía del artista, que solo el Magno por excelencia entre los monarcas sabe reconocer y premiar.

En el caso de Velázquez, la exacta superposición de su figura con la de Apeles fue, como tantas piezas de la fama del pintor sevillano, establecida por el *Arte de la pintura*. Al contar la llegada de su yerno a la corte, y la serie de tanteos sucesivos que le llevó a triunfar finalmente con el primer retrato del rey, Pacheco afirma que el Conde Duque, apenas vio el retrato, decidió de inmediato concederle el privilegio de que él solo pintaría a su Majestad.:

Ordenóse que retratase al Infante, pero pareció más conveniente hacer el de Su Majestad primero, aunque no pudo ser tan presto por grandes ocupaciones; en efecto, se hizo el 30 de agosto, 1623, a gusto de Su Majestad, y de los Infantes y del Conde Duque, que afirmó no haber[se] retratado al Rey hasta entonces, y lo mismo sintieron todos los señores que lo vieron. Hizo también de camino un bosquejo del príncipe de Gales, que le dio cien escudos. Hablóle la primera vez su Excelencia del Conde Duque, alentándole a la honra de la patria, y prometiéndole que él solo había de retratar a Su Majestad y los demás retratos se mandarían recoger. Mandóle llevar a su casa de Madrid, y despachó su título, último día de octubre de 1623, con veinte ducados de salario al mes y sus obras pagadas...⁵⁸

El modelo de este privilegio, exclusiva o monopolio, fue el que tuvo Apeles con Alejandro (y Lisipo como escultor del mismo), al cual se refieren no solo Plinio, sino otras muchas fuentes antiguas (Cicerón, Plutarco, Horacio, Apuleyo en un largo pasaje del *Asno de Oro*, Himerios, Valerio Máximo). El caso es que la promesa del Conde Duque, si es que la hubo, se realizó, y con la excepción única de un retrato en busto y otro ecuestre de Rubens, con ocasión de la venida del flamenco a la corte que era imposible desaprovechar, Felipe IV fue fiel a su retratista (cuyos retratos fueron multiplicados por numerosas réplicas de taller). A propósito del retrato ecuestre perdido, que pintó Velázquez poco después de llegar a Madrid,

⁵⁶ Castiglione, *El Cortesano*, I, 53, ed. de Mario Pozzi. Barcelona, Cátedra, 1994, p. 200

⁵⁷ El primer acto de esta comedia, de la primera década del XVII, que en tres actos o jornadas presenta de manera fulgurante la fulminante trayectoria del conquistador de Macedonia, refiere entre otras cosas el asunto de Apeles y de la bella Campaspe. Otra obra atribuida a Lope, *La mayor hazaña de Alejandro Magno*, basa todo su argumento en ese asunto. Esta comedia, francamente mala, no es de Lope, como ha demostrado sin vuelta de hoja Coenen, 2017. La tercera obra con el mismo argumento, es la de Calderón escrita para palacio, y representada en 1653, *Darlo todo y no dar nada*. Sobre estas tres comedias puede verse el estudio de Fernández Rodríguez, 2020.

⁵⁸ Pacheco, *Arte de la pintura*, 1990, p. 204.

y que fue expuesto en la Calle Mayor y luego colocado en el Salón Grande del Alcázar, frente al de Carlos V por Tiziano, se escribieron epigramas encomiásticos que cita Pacheco, y entre otros su propio soneto que acaba así:

Que el planeta benigno a tanto cielo
tu nombre ilustrará con nueva gloria,
pues es más que Alexandro y tú su Apeles*.

Y es que las historias de Apeles lo presentan como dechado de cortesanos al tiempo que modelo de pintores, con ese don único de agradar al príncipe que le permitía tratarlo con una familiaridad tal vez reservada a los bufones, sin menoscabo de su dignidad. La amenidad y soltura de los modales es la otra cara de esa facilidad y naturalidad en el ejercicio del arte, que Castiglione llama *sprezzatura*, y Boscán en su traducción descuido⁶⁰, y coincide con esa gracia que las fuentes clásicas alaban en Apeles, y que el mismo se atribuía como la única cualidad por la que superaba a todos sus rivales, nombrándola con la palabra griega *charis* (Plinio, XXV, 79). Reprochaba a su contemporáneo Protógenes no saber alzar la mano de la tabla (Plinio, XXV, 80, y otras fuentes, entre ellas Horacio), o dicho de otro modo, que diera a sus obras un acabado demasiado laborioso, cuando hubiera sido preferible cierto aire de *non finito*, esa huella de la mano que es la signatura del perfecto dominio del arte, lo opuesto de la afectación. En ese tipo de consideraciones, vienen a coincidir la ética de Apeles y la del aristócrata, en su común oposición a un trabajo servil, entendido como efecto de la dura necesidad de ganarse el pan o de la avidez mercantil de riquezas. Ese principio de descuido, lo incluye por supuesto Gracián en sus primores del héroe y cualidades del discreto y del prudente, bajo la máxima: « Toda prenda sin afectación »⁶¹ y en el *Oráculo Manual*, « Hombre desafectado » (aforismo 122).

Sin embargo, no es solo por ser un ejemplo sonado en que se lograron las ambiciones mundanas del artista en busca de honra y fama por lo que Apeles tuvo el papel de pintor ideal.

* *Ibidem*, p. 213.

⁶⁰ Ruiz Soto, 2021, p.117. En este libro, un manual para la Agregación que merece ser mucho más, Héctor Ruiz Soto propone, de manera original, otros varios puntos en los que Velázquez sigue a Apeles: en el juego de firmas que refiere Palomino para el primer retrato ecuestre del rey (hoy perdido) (pp. 92-93); al pintar de perfil a los cíclopes en *La fragua de Vulcano* (como se supone que lo hizo Apeles con el rey Antígono, que era tuerto), y ello para disimular lo que hay de extraño y problemático en el ojo único del cíclope (p. 51); lo mismo pasa con la figura de Argos en el *Mercurio* y Argos, una de las últimas pinturas Velázquez: este pastor tenía un cuerpo lleno de ojos, pero Velázquez, al representarlo durmiendo, con la cabeza muy inclinada sobre el pecho, solventa la cuestión de representar algo monstruoso, contrariamente a lo que había hecho Rubens en su cuadro con el mismo tema (p. 165).

⁶¹ Gracián, *El Héroe*, fols. 91r-95r.

De hecho, si se recogen todas las historias a él referidas, como lo hizo Reinach⁶², e incluso si nos contentamos con las dos docenas de menciones en el *Arte de la pintura* de Pacheco (en el texto solo), nos damos cuenta de que todas las facetas del arte, todo lo que preocupa y distingue a los mejores artífices, está inscrito en esta figura legendaria : desde la inventiva técnica, la invención de barnices y el uso consciente del color, hasta la precisión de un dibujo fino como un escalpelo, y tan penetrante que en la fisonomía del retratado se leen su vida y su muerte; como también la capacidad de pintar lo que no tiene forma y lo invisible como la luz, el viento y el relámpago; a lo que hay que sumar el hallazgo de invenciones y caprichos, el ingenio mostrado en composiciones alegóricas como la famosa Calumnia descrita por Luciano⁶³ o el ser capaz de escribir y teorizar sobre arte, demostrando su condición de pintor docto.

Por lo demás, es cierto que el llamar tal o cual pintor Apeles por antonomasia llegó a hacerse tan común que apenas hay pintor de cierta fama que no se haya beneficiado de ello, y que el « arte de Apeles » acabó siendo mero sinónimo de pintura (o de pintura figurativa). Pero en el caso de algunos pintores excepcionales, estas menciones cobran una dimensión heurística, permiten intuir el tipo de ambición y de inquietud que hace único su arte. Así sucede con Rubens, para quien tales referencias a Apeles son sistemáticas. Véase, como ejemplo espléndido de lo que Javier Portús llama « metapintura », el cuadro conservado en el Mauritshuis, conocido como *El estudio de Apeles*, o *Apeles pintando a Campaspe*, muestra del género antuerpiense llamado de la *Kunstkammer*, que consiste en pintar, en formato amplio, y con todo detalle, un salón o gabinete repleto de obras de arte⁶⁴ (Fig. 3). Este es uno de los poquísimos lienzos que pintó uno de los más distinguidos practicantes del género, Willem van Haecht, artista erudito y de extremado virtuosismo, muy amigo de Rubens y conservador de la colección de su mecenas Cornelis van der Geest. Además de pintar de modo exquisito el trio formado por la bella Campaspe, en este caso elegantemente vestida, con Apeles y Alejandro, Van Haecht los sitúa en un salón grandioso que se abre al fondo hacia un vestíbulo situado bajo una cúpula al que se accede por una vasta escalinata. Este deslumbrante palacio contiene una increíble profusión de obras de arte, una colección de esculturas clásicas y nada menos que 51 pinturas, muchas de ellas identificables, copiadas en

⁶² Reinach, 1921, pp. 314-361. Se recogen ahí 89 fragmentos de autores varios, en los que Apeles es protagonista. Las citas de su nombre son mucho más numerosas, en pasajes donde aparece de modo subordinado a otro tema.

⁶³ Felipe Pereda ha propuesto ver en el cuadro de Velázquez *La túnica de José* una transformación de La Calumnia de Apeles (Pereda, 2017, pp. 190-195).

miniatura con una destreza pasmosa. El número de detalles ingeniosos, episodios y figuras que pueblan este taller o estudio de Apeles hace de su contemplación una experiencia tan divertida como estimulante⁶⁵. Según explican dos estudiosos de la colección del Mauritshuis, la mitad más o menos de las pinturas son italianas y las otras flamencas. Huelga decir jamás estuvieron reunidas en colección alguna. Van Haecht se las ha arreglado para dar a Rubens un papel preeminente en esto que ellos llaman una « oda a la pintura flamenca » : la copia de uno de sus cuadros más monumentales y dramáticos, *El combate de las Amazonas* (Munich, Alte Pinacothek), llama inmediatamente la atención por su tamaño y posición central ; otras pinturas suyas y de sus más directos colaboradores ocupan posiciones de primer rango. Además, el nicho semicircular que bordea la sala del fondo está copiado del *Mouseion* de la casa de Rubens en Amberes y allí se alzan las esculturas que su dueño había adquirido en 1618, iluminadas por un *oculus* en la cima de la cúpula. Todo esto declara que Rubens es el moderno Apeles, lo que no es muy sorprendente, pero, de modo más interesante, también explica por qué lo es : porque es fabulosamente rico y erudito, porque pinta mejor que nadie mujeres y batallas, y porque es una suma enciclopédica de la estatuaria antigua, del arte veneciano del color y de la tradición de pericia técnica y variedad temática de la pintura del Norte. No es una colección material de tablas, lienzos y esculturas lo que vemos, sino el museo imaginario de Rubens, lo que él se ha apropiado para ser lo que es. En suma, Apeles es figura de Rubens en tanto que suma de todas las virtudes del pintor, Apeles entronizado en su *success story*, a quien cualquier soberano debe ceder cualquier objeto de deseo.

En cambio, para buscar por qué Velázquez pudo ser un Apeles a ojos de los entendidos, hay que insistir en otras vertientes de su leyenda, más afines a Gracián. Importa lo que puede llamarse la sutileza de Apeles, su ingenio y astucia, que va unida con lo que Gracián denomina galantería, un desprendimiento temerario, una generosidad asombrosa. La galantería de Apeles se verifica en la historia de cómo consiguió que los rodios, que no estimaban la pintura de su compatriota Protógenes, la pagaran a precios altísimos. Él mismo compró a elevado precio todas las obras de su rival que pudo alcanzar, dando a entender que quería venderlas como suyas. Los rodios se llenaron de codicia por estas obras antes menospreciadas y quisieron comprárselas todavía más caro. Apeles se mostró artero

⁶⁵ Suchtelen, 2009.

⁶⁶ Quentin Buvelot y Peter van der Ploeg. Véase la ficha del catálogo del museo .

<https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/266-apelles-painting-campaspe/#catalogue-text>.

negociante (« tener un punto de negociante », aconseja Gracián), ganando dinero y fama, y al tiempo magnánimo, puesto que hizo subir muchísimo la cotización de su rival.

Otra historia que hace intervenir a estos dos pintores es mucho más conocida. Apeles desembarcó en Rodas, donde vivía Protógenes, deseoso de ver las obras de un artista de tanta fama. Al llegar a su casa, solo encontró una vieja, dejada por guarda de una gran tabla preparada para pintar, que le preguntó quién era. Por toda respuesta. Apeles trazó en la tabla vacía una línea finísima. Al volver a su oficina, Protógenes se enteró de lo sucedido; contemplando esa sutileza, entendió que su visitante era Apeles, y con un color distinto trazó una línea aún más fina dentro de la de su rival y volvió a marcharse, diciendo a la vieja que si el visitante regresaba le enseñara lo que había hecho. Apeles, avergonzado de ser vencido, cortó las líneas con un tercer color, llegando a un extremo de sutileza imposible de superar. Protógenes admitió elegantemente su derrota y quiso que la tabla llegase a la posteridad. Antes del incendio, Plinio declara haberla visto en el palacio de César, y era extraño ver, comenta, en medio de tantas obras maestras, aquella tabla que parecía vacía, con líneas que escapaban a la vista, pero que precisamente por ello, atraían la mirada y hacían estimarla lo más valioso de la colección (Plinio, XXXV, 81). Para Reinach, muerto en una carga de caballería durante la primera guerra mundial, que no conocía ni a Mondrian ni a Lucio Fontana, la historia es absurda o simplemente, tonta. En cambio, en su discurso de entrada en la Academia de San Fernando, Víctor Nieto Alcaide⁶⁶ ve en ella la cifra de la maestría de Apeles, que la conecta con la visión de Velázquez. La historia dice que un solo rasgo de Apeles vale tanto como una firma, puesto que él solo es capaz de tanta finura asociada con tanta firmeza y audacia; y, sin embargo, Protógenes lo supera, demostrando que el pulso de Apeles, como el de un maestro de esgrima, no lo identifica como individuo único. Apeles, con extraña dialéctica, tiene la última palabra, mostrando que no había dado entera medida de su arte en el primer golpe y que le quedaba algo en reserva, una línea que es el límite de lo invisible. La historia hace eco a la reflexión del jesuita sobre la capacidad inabarcable. El laconismo, la paradoja, la competición de ingenio y de galantería, todo ello es la esencia misma de la sutileza según Gracián.

De algún modo, Velázquez, que tenía a su cargo demostrar visualmente la majestad del Rey Planeta, supo hacerlo no con el fasto de Rubens y su espectacular bravura, sino con una reserva y gravedad que convenían a la tradición española, y que le obligaban a omitir casi

⁶⁶ Nieto Alcaide, 2003.

todos los atributos exteriores de la grandeza, para atenerse a unos pocos datos esenciales⁶⁷ : en el retrato ecuestre, un caballo bellissimo y una lujosa armadura, un airoso sombrero, una banda de raso carmesí, un paisaje vasto y solitario, pero sobre todo un perfil de medalla y una actitud del jinete que denota un perfecto dominio del caballo, ejercido con la mayor naturalidad (Fig. 45).

Pero a veces no hay ni siquiera eso, como en el retrato del Prado de un Felipe IV « anciano » (así lo llama el catálogo del Prado, de manera un tanto exagerada) (Fig. 6). El rey, que debía de tener unos cincuenta años y que no aparenta más, ni menos, lleva un traje oscuro sin el menor adorno cerrado por la golilla. La forma del cuerpo en el traje, de un gris antracita sedoso, está apenas abocetada, como un patrón de sastre, mediante unas largas pinceladas negras que siguen la línea de los hombros, el eje en el que se juntan bordes delanteros de la chaqueta, la costura entre las mangas y el cuerpo, y el volumen del pecho, mientras que el rostro y los cabellos se benefician de la mejor técnica del pintor para dar una impresión de presencia real, concentrando toda la luz y la atención.

El lienzo funcionó como prototipo para retratos más recargados o complejos, grabados o pintados, donde el rango del monarca era indicado por accesorios del traje o del entorno ; en todos ellos, el rostro ha perdido la magia del original. Pese a la austeridad del atuendo, pese a los párpados caídos, la nariz larga, los labios algo blandos, la pesada mandíbula inferior, resalta en él la belleza de la carnación y de los cabellos, un alma exquisita que se impone en la precisión del modelado, los delicados matices de la piel y la gran presencia del rostro. Toda la actitud refleja una incomparable nobleza : gravedad sin arrogancia, autoridad afable, una mirada inteligente, que nos llega de arriba y de lejos, que no es ni intensa ni relajada, ni crispada, ni ausente, que no esconde nada y no revela nada, como un lago de serenidad inalterable, pero todo ello en un hombre de carne y hueso, un hombre que envejece, cansado y tal vez triste. El extremo opuesto de la mirada astuta, desconfiada, descontenta, de la carne curtida y cárdena del papa Inocencio X, retratado en Roma pocos años antes, en un rostro de presencia tan invasora que es de él de donde parece fluir el traje del Soberano Pontífice, con sus sedas purpúreas y la espuma de sus encajes.

Es la concentración sobre el rostro lo que puede pasar por una firma de Velázquez, un Velázquez que firma poco, y que a veces, como en *Las Lanzas*, deja en blanco una cartela dispuesta para la firma. En eso también puede invocarse ese modelo de sutileza que es Apeles.

⁶⁷ Brown, 1988 y Portús Pérez, 2014.

Si hay algo de subjetivo en eso que vemos pero que no sabemos cómo vemos, no se puede dudar de la agudeza enigmática (otro concepto de Gracián) que ponen ante nuestros ojos cuadros como *Las Hilanderas*, o *Las Meninas*, esa famosa « teología de la pintura » cuyo misterio no acabará nunca de desvelarse. Recordemos, sin embargo, que Jonathan Brown, ha visto en *Las Meninas* un autorretrato del artista como Apeles⁶⁸.

Velázquez, al igual que Apeles, se vuelve en estos cuadros un demonio de la sutileza. Nos reta a intentar hilar más delgado que él, cosa, hoy todavía, sumamente difícil.

Obras citadas

ALPERS, Svetlana (2007), *The Vexations of Art, Velázquez and Others*, New Haven, Yale University Press.

ARTAZA, Elena (1997), *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*, Bilbao, Deusto.

BASSEGODA, Bonaventura (2008), « Velázquez y la memoria de las pinturas de El Escorial. Propuesta de edición crítica », en Benito Navarrete Prieto, *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, , pp.166-187.

BEHAR, Roland y Mercedes BLANCO (2018), « Rubens : art des langues et diplomatie de la correspondance », en R. Béhar, M. Blanco et J. Hafner (éd.), *Villes à la croisée des langues (XVIe -XVII e siècles): Anvers, Hambourg, Milan, Naples et Palerme – Städte im Schnittpunkt der Sprachen (16.-17. Jh.): Antwerpen, Hamburg, Mailand, Neapel und Palermo*, Genève, Droz, 2018, pp. 631-647.

BLANCO, Mercedes (2003), «Góngora et la peinture». *Locus Amoenus*, 2003, Núm. 7, p. 197-208, <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/23752>.

BROWN, Jonathan, *Velázquez, Painter and Courtier* (1986), New Haven, Yale University Press.

BROWN, Jonathan (1988), « Enemies of Flattery. Velázquez's Portraits of Philip IV », en Robert I. Rothberg y Theodore K. Rabb (eds.), *Art and History. Images and their Meaning*, Cambridge, pp. 137-154.

BROWN, Jonathan (1995), *Kings and connoisseurs. Collecting Art in Seventeenth Century Europe*. New Haven et Londres, Yale University Press (en versión española. *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea, 1995).

BROWN, Jonathan (1999), *Velázquez, Rubens y van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*, Madrid, Museo del Prado.

BROWN, Jonathan (2008), *Collected Writings on Velazquez*, Madrid, CEEH.

⁶⁸ En « On the Meaning of *Las Meninas* (1978) (Brown, 2008, pp. 54-56).

BROWN, Jonathan & John H. ELLIOTT (2002), *La almoneda del siglo: relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña (1604-1655)*, Madrid, Museo del Prado.

BUTRÓN, Juan de (1626), *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte dela pintura, que es liberal, de todos derechos, no inferior a las siete que comúnmente se reciben*. Madrid, Luis Sánchez.

BUVELOT, Quentin & Peter van der PLOEG (2005), *Mauritshuis : A Princely collection*, Zwolle, Waanders.

CACHO CASAL, Marta P. (2010), *Francisco Pacheco y su libro de retratos*, Sevilla-Madrid, Fundación Focus Abengoa-Marcial Pons,.

CALVO SERRALLER, Francisco (1991), *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

CARDUCHO, Vincencio (1633), *Diálogo de la pintura, su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, Madrid, Francisco Martinez.

CASTIGLIONE, Baldassare (1994), *El Cortesano*, traducción de Juan Boscán, ed. de Mario Pozzi. Barcelona, Cátedra.

COENEN, Erik (2017), « La atribución a Lope de Vega de *La mayor hazaña de Alejandro Magno* », *Anuario Lope de Vega*, XXXIII, , pp. 347-365.

COLOMER, José Luis (1999), « *Dar a su Majestad algo bueno. Four Letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi* », *The Burlington Magazine*, CXXXV, 1079, pp.67-72.

ELLIOTT, John H., *The Count-Duke of Olivares. A Stateman in an Age of Decline*, New Haven, Yale University Press, 1989.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2020), « Apeles enamorado. La reflexión artística como clave del conflicto dramático en la comedia nueva », *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, e-Spania [En ligne], 35 | février, <https://doi-org.janus.bis-sorbonne.fr/10.4000/e-spania.33772>

GEORGIEVSKA-SHINE, Aneta & Larry SILVER (2014), *Rubens, Velázquez and the King of Spain*, Londres, Routledge.

GRACIÁN, Baltasar (1637), *El Héroe de Lorenzo Gracián. Dédícalo a la S.C.R.M. de Phelipe el IV. Don Vicencio de Lastanosa Caballero Aragones, y señor de Figueruela*, Huesca, Juan Francisco de Larumbe.

GRACIÁN, Baltasar (1995), *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. Emilio Blanco, Madrid, Cátedra,.

GRACIAN, Baltasar (2010), *L'Homme de Cour*, Paris, Folio.

- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar (1600), *Noticia general para estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos...* Madrid, Pedro Madrival.
- HÉLLWIG, Karin (1999), *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor.
- HENIN, Emmanuelle, François LECERCLE et Lise WAJEMAN (2012), *La théorie subreptice. Les anecdotes dans la théorie de l'art (XVIe-XVIIIe siècles)*, Turnhout, Brepols.
- KIENTZ, Guillaume (2015), « La découverte du caravagisme », en Guillaume Kientz, *Velázquez*, Paris, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, pp. 135-156.
- KNOX, Giles (2010), *Las últimas obras de Velázquez. Reflexiones sobre el estilo pictórico*, Madrid, CEEH.
- LEÓN ALONSO, Pilar (2004,) « Evocación del antiguo ante la *Venus del Espejo* », *Temas de estética y arte XVIII*, Sevilla, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (2011), « El círculo sevillano de Velázquez », en Oliver Noble Wood & Jeremy Roe (eds.), *Poder y Saber : Bibliotecas en la época del Conde Duque de Olivares*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 47-69.
- LÓPEZ-REY, José (2020). *Velázquez. The Complete Works*. Updated edition by Odile Delenda, Colonia, Taschen.
- LUZÓN, José María (dir.), *Velázquez en Italia : entre Luigi Amidani y Juan de Córdoba*, Catálogo de exposición, Madrid, Academia de San Fernando, 2022.
- MARÍAS, Fernando (1999), *Velázquez, pintor y criado del rey*, Madrid, Hondarriba.
- MARÍAS, Fernando, « Los saberes de Velázquez. El lenguaje artístico del pintor y el problema de la *Memoria de las pinturas* del Escorial », *Simposium internacional Velázquez. Actas*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2004, pp. 167-177.
- MARÍAS, Fernando, «Palabras y conceptos de Velázquez:el problema de la “*Memoria de las pinturas... del Escorial*”», conferencia inédita del 26 de marzo de 2021, *Escribir la pintura en España en el siglo XVII. Desafíos digitales y conceptuales*, org. Cécile Vincent Cassy, vídeo de la conferencia disponible en <https://arterm.hypotheses.org/364>
- MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio (2008) « ¿Error o acierto ? Solo Velázquez pinta al rey », *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, Centro Velázquez Focus Abengoa, pp.188-203.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (1999), «El Aguador de Velázquez o una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades», en *Archivo Español de Arte*, 288 pp. 391-413.

- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis, (2005), *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla,.
- MONTANARI, Tomaso (2011), « La sofferenza del re e la flemma di Velázquez. Un’idea per *Las Meninas* », *Boletín del Museo del Prado*, vol. 29, nº47, , pp. 68-77.
- NAVARRETE PRIETO, Benito (2015), « Aux origines du naturalisme espagnol », en : Guillaume Kientz, *Velázquez*, Paris, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, , pp. 48-57.
- NIETO ALCALDE, Víctor (2003), *La línea de Apeles y la obra maestra : pintura escrita, palabra pintada*. Discurso para la elección en la Academia de San Fernando, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- PACHECO, Francisco (1990), *El arte de la pintura*, edición de Bonaventura Bassegoda, Madrid, Cátedra.
- PALOMINO, Antonio (1724), *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid.
- PALOMINO, Antonio (2008), *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, introducción, edición y notas de Miguel Morán Turina, Madrid, Akal.
- PEREDA, Felipe (2017), *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999), *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Madrid, Nerea.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2018a) « Velázquez, retratista cortesano », *Velázquez, su mundo y el nuestro*, Madrid, CEEH, , pp. 43-170.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2018b), « Apologías de la pintura en el siglo de Oro », *Metapintura. Un viaje a la idea de arte en España*, Madrid, Prado, pp. 95- 163.
- REINACH, Adolphe, *Recueil Millet. Textes Grecs et Latins relatifs à l’histoire de la peinture ancienne. Tome I*, Paris, Kincksieck, 1921.
- RESIDORI, Matteo (2021), « La sagesse du mélancolique », en Maria Zerari (dir.), *Le Grand Écrivain et sa première vie. L’illusion biographique (XVIe-XVIIIe siècle)*, Paris, Garnier, pp. 57-79.
- ROE, Jeremy (2012), « The Scholarship of Juan de Fonseca y Figueroa (1585-1627), correspondent with Isaac Casaubon », *Humanistica Lovaniensa*, vol. 61 (2012), pp. 371-388.
- ROUVERET Agnès (2007), « Ce que Pline l’Ancien dit de la peinture grecque : histoire de l’art ou éloge de Rome ? », *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 151^e année, nº 2, pp. 619-632.

- RUBIO LAPAZ, Jesús y Fernando MORENO CUADRO (1998), *Escritos de Pablo de Céspedes. Edición crítica*. Córdoba, Diputación.
- RUIZ SOTO, Héctor (2021), *Diego Velázquez, Apeles de su siglo. Historia y ficción en la obra del pintor de Felipe IV* Paris, Belin.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (1999), *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, Consejería de la Junta de Andalucí,.
- RUMBERG, Per y Desmond SHAWE-TAYLOR (2008), *Charles I. King and Collector*, Londres, Royal Academy of Arts.
- SALORT, Salvador (2002), *Velázquez en Italia*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1925), « La librería de Velázquez », en *Homenaje a Menéndez Pidal. Volumen 3*, Madrid, Hernando, , p. 379-406.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2011), « El problema del mecenazgo. Lope de Vega y Apeles », *El pincel y el Fénix : Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Vervuert, pp. 175-292.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio & Adrián J. SÁEZ (eds.) (2018), *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- SIMAL LÓPEZ, Mercedes (2012), « La estancia en Madrid de Francesco I d'Este en 1638 », en :E. Fumagalli y G. Signorotto, *La corte estense nel primo Seicento. Diplomazia e mecenatismo artistico*, Roma, Viella, pp. 197-238.
- SUCHTELEN, Ariana van (y otros) (2009), *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Zwolle, Waanders Publishers.
- TIFFANY, Tanya J. (2012), *Diego Velázquez's Early Paintings and the Culture of Seventeenth-Century Seville*, The Pennsylvania State University Press.
- VEGA, Lope de *Las grandezas de Alejandro* (2017), ed. Anne-Marie, Lievens, in *Comedias Parte XVI*, ed. Florence d'Artois y Luigi Giuliani, Madrid, Gredos, tomo II, pp. 305-442.
- VERGARA, Alejandro, Laura ALBA y María Dolores GAYO (2013), « Rubens in Madrid (1628-29). New Technical Evidence concerning his Copies after Titian , and a New Portrait », *Boletín del Museo del Prado*, tomo XXXI, n°49.