

Diego Velázquez y la pintura oblicua de Juan Caramuel

Fernando MARÍAS

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La recuperación de un texto olvidado de Juan Caramuel de Lobkowitz, sobre el arte de la pintura y el retrato de *Inocencio X* de Diego Velázquez, permite el análisis de algunas de sus ideas sobre la pintura antigua y moderna, en relación con el debate contemporáneo entre rubensistas y poussinistas, y sobre el arte de Velázquez, en relación con sus propias teorías sobre la arquitectura oblicua y la necesaria adecuación entre la forma y la estructura significante de lo representado.

Key Words: Pintura; Arquitectura; Barroco; Caramuel; Velázquez; Oblicua; Teoría.

Diego Velázquez and the oblique painting of Juan Caramuel

ABSTRACT

The recuperation of a forgotten text by the Spanish theoretician Juan Caramuel de Lobkowitz on the art of painting and Diego Velázquez's *Portrait of Innocent X*, allows for the analysis of some of Caramuel's ideas on ancient and modern painting, in relation to the contemporary debate among Rubensistes and Poussinistes, and the art of Velázquez on the one hand, and Caramuel's theories on oblique architecture and the need for adequacy between pictorial form and content, on the other.

Key words: Painting; Baroque Architecture; Caramuel; Velázquez; oblique; theory.

SUMARIO: El retrato romano de Velázquez y la teoría de la pintura. Soporte y pigmento, forma y contenido. Apéndice

La arquitectura *oblicua* es aquella en la que la formalización de la membratura clasicista de una edificación sigue la estructura subyacente, aunque ésta no sea *recta*, esto es ni ortogonal en términos de horizontales y verticales, ni ortogonal en un plano horizontal; esto es, se inclina y declina y, si sigue una trayectoria centrígrua de tratarse de estructuras circulares, ovales o elípticas, contraddeclina. Para todos aquéllos que se han interesado por la arquitectura barroca, estas definiciones son lugar común, como paráfrasis del primer y principal teórico de este tipo de arquitectura, el cisterciense español Juan Caramuel de Lobkowitz (Madrid, 1606-Vigevano, 1682)¹.

¹ Véase Pietro Bellazzi, *Juan Caramuel*, Opera Diocesana Buona Stampa, Vigevano, 1982; Julián Velarde Lombráña, *Juan Caramuel. Vida y obra*, Pentalfa, Oviedo, 1989, pp. 346-358; *Le meraviglie del*

Hijo del ingeniero y artillero luxemburgués Lorenzo Caramuel y de la aristócrata bohema Catalina de Frisia, emparentada con la familia de los Lobkowitz, Juan estudió en la Universidad de Alcalá de Henares para profesar en 1625 como cisterciense en el Monasterio de la Espina (Valladolid); sus primeros años transcurrieron en el Monasterio de Montederramo (Orense) y en la Universidad de Salamanca, con el arquitecto cisterciense burgalés Fray Ángel Manrique de Lara (1577-1649), catedrático de prima en aquella universidad y autor de los *Anales cistercienses* (Lyon, 1642-1659) para ser nombrado más tarde obispo de Badajoz (1645-1649), su reconocido primer maestro en el arte de edificar.

Aunque todavía se nos escapan muchos detalles de su cronología personal, sabemos que desde 1628 fue profesor de teología en los colegios cistercienses de Palazuelos y Alcalá de Henares antes de salir hacia Portugal y, de inmediato, a Flandes en 1635, en cuya universidad de Lovaina –ciudad que defendió como ingeniero ese mismo año- se doctoró como teólogo en 1638, y donde aparentemente formó parte del círculo del Cardenal Infante don Fernando de Austria en Bruselas; sin embargo, también residió en la abadía de Nôtre-Dame de Les Dunes en Koksijde, en la comarca de Brujas del Flandes occidental no hasta 1638, año en que fue nombrado simbólicamente abad de Melrose en Escocia, sino hasta 1644, en que fue nombrado abad de Disibodenberg (Odernheim) en el Palatinado (Rheinland-Pfalz) y coadjutor –como obispo *in partibus* de Misia- del arzobispo y elector de Maguncia Anselm Casimir Wambolt von Umstadt. Desde entonces Caramuel se mantuvo en constante movimiento por Alemania (Speyer, Frankenthal, Frankfurt, Münster y Fürstenfeld en Baviera), Austria (Viena), Hungría (Presburg [Pozsony]) y Bohemia (Praga, 1647-1648), donde tuvo ocasión de actuar como ingeniero militar frente al asedio sueco, tras haberse ejercitado en 1644 también en el de Frankenthal. Nominado en 1648 como obispo de Rosco (Brčko), en la Herzegovina turca, y frustrado su nombramiento como obispo de Rosco y de Königsgratz (Hradec Králové o Königgrätz) en Bohemia, se mantuvo entre la capital imperial y Praga entre 1653 y 1655.

Ese año, con la muerte a 7 de enero de Inocencio X y la elección del Cardenal Fabio Chigi como Alejandro VII, se trasladó a Roma para obtener su confirmación como obispo de Rosco. Pasó el trienio 1655-1657, año este último en el que fue nombrado obispo de Campagna y Satriano, en el reino de Nápoles. No obstante, regresó a Austria, Bohemia y Alemania para volver finalmente a Italia en 1658 con el recién nombrado virrey de Nápoles don Gaspar de Bracamonte y Guzmán (1596-1676), III Conde de Peñaranda. Estaba en Venecia ya en enero de 1659, con el II Marqués de Mancera Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar (1622-1715),

probabile. Juan Caramuel (1606-1682). Atti del Convegno Internazionale Vigevano 1990, Diakronia, Vigevano, 1998; Alfredo Serrai, *Phoenix Europae. Juan Caramuel y Lobkowitz in prospettiva bibliografica*, Sylvestre Bonnard, Milán, 2005.

entonces embajador ante la República de Venecia (1656-1661) y futuro virrey de Nueva España (1664-1673)².

Acompañó al virrey hasta Nápoles y desde entonces y hasta su fallecimiento, Caramuel permaneció en Italia. Como obispo de Campagna y Satriano y más tarde, en 1670 bajo el pontificado de Clemente X, de Otranto (aunque solo fue obispo electo y no llegó a tomar posesión), residió tanto en Nápoles como en Sant'Angelo le Fratte y en Otranto, donde cuidó de algunas de sus publicaciones.

Debió efectuar algunas visitas a Roma, en 1662 – su retrato sedente del Archivo Capitolare de Vigevano está firmado y fechado “*Joan Barberinus 1662 Romae*”³, 1671 y 1673, desde donde partió en septiembre camino de su nueva sede, pues había sido elegido ese mismo año obispo de Vigevano en el Milanesado.

El retrato romano de Velázquez y la teoría de la pintura

Fuera en 1655, o en 1662 como fecha más probable, o incluso en 1671 o en 1673, Caramuel tuvo la oportunidad de contemplar en Roma el retrato de *Inocencio X* (hoy todavía en el Palazzo Doria-Pamphili) de Diego Velázquez, tal como recogería en su principal obra de teórica arquitectónica y artística, su *Architectura civil recta y oblicua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço el Real del Escorial que inventó el rey D. Philippe II* (Camillo Corrado, Vigevano, 1678)⁴, cuyas imágenes ya había comenzado a hacer grabar en Flandes a partir de 1635 y que concluiría de redactar, tras sus visitas romanas, durante su estancia lombarda.

La referencia a Diego Velázquez – a quien jamás habría tenido la oportunidad de conocer personalmente o de ver sus pinturas en España - y a su retrato romano

² Era hijo del I Maqués don Pedro Antonio Álvarez de Toledo y Leiva (1585-1654), virrey del Perú entre 1639 y 1648, que llegó hasta Chile.

³ Nada se sabe de este artista, si exceptuamos el hecho de que un *cavalier* Giovanni Barberini pintaba dos telas en 1638 para Calusco d'Adda, en la zona de Bérgamo.

⁴ Reeditado como *Templum Salomonis Rectam et Obliquam Architecturam exhibens*, Viglevani, Typis Episcopilibus apud Camillum Conradam, 1681 y *Tractatus VII de architectura recta et obliqua*, Viglevani, apud Camillum Conradam, 1681; así mismo reedición facsimilar, con introducción de Antonio Bonet Correa, Turner, Madrid, 1984 (a su vez reeditada como “Juan Caramuel de Lobkowitz, polígrafo paradigmático del Barroco”, en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Alianza, Madrid, 1993, pp. 191-234). Véase sobre Caramuel y su obra arquitectónica de carácter oblicuo, Angela Guidoni Marino, “Il Colonnato di Piazza di San Pietro: dall'Architettura Obliqua del Caramuel al Clasicismo Berniniano”, *Palladio*, xxiii, 1973, pp. 81-120; También Carlos Pena Buján, “¿Diseñó Dios el Escorial?: Caramuel, el salomonismo y la octava maravilla”, *Studi secenteschi*, 2005, pp. 259-278. Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “*Austriacus re rectus obliqua*: Juan Caramuel y su interpretación oblicua del Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la Arquitectura*, Instituto Escorialense de Investigación, Madrid, 2002, pp. 389-416; “The Elusive Role of Perfection in Architecture: Caramuel's *Raptus Geometricus* Reconsidered”, en *Ad limina II. Incontro di studio*, eds. Renate Burri, Aline Delacrétaz, Jacques Monnier y Marcello Nobili, Edizione dell'Orso, Alessandria, 2004, pp. 363-385; y, sobre todo, “Classicism *Hispanico more*: Juan de Caramuel's Presence in Alexandrine Rome and Its Impact on His Architectural Theory”, *Annali di architettura*, 17, 2005, pp. 137-165.

- probablemente el primer comentario que sobre el mismo haya llegado a la imprenta y el último en volver a recogerse⁵ - se integraba dentro un mucho más amplio discurso de Caramuel sobre las artes figurativas.

Se trata del Tratado VII del Libro III (De algunas artes y ciencias que acompañan y adornan la Architectura), compuesto por seis artículos, dedicados respectivamente el I “De la Pintura”, el II “De la Estatuaria”, el III “De la Physiognomia”, el IV “De la Perspectiva”, el V “De la Música”⁶, y el VI “De la Astronomía”, que tampoco han sido frecuentados por nuestros antologistas de la teoría artística española, ni por Francisco Javier Sánchez Cantón, ni por Francisco Calvo Serraller o Karin Hellwig⁷.

En consecuencia, bien merecerían que nos detuviéramos en ellos por extenso o por lo menos, en esta ocasión, en algunas de las páginas dedicadas a la pintura en el primer artículo y en algunos párrafos de los siguientes. No obstante, los límites de este homenaje a Julián Gállego obligan a ser escuetos – no precisamente a la manera de Caramuel - en su glosa, y hemos preferido en consecuencia incluir el capítulo “De la Pintura” como un apéndice a estas páginas.

Parte Caramuel de la necesaria utilización en todas estas facultades o ciencias de diagramas y modelos, más que de la exitencia (razón que considera verdadera pero insuficiente) de elementos comunes e interconectados en todas ellas, y específicamente de lo que él denomina monogramas. No obstante, para referirse a ellos, se remonta a la historia y evolución de la pintura desde la Antigüedad, a los escritores de este arte y a los nobles – de Nerón a Felipe IV, “que aun hoy se veen algunas [pinturas], que demuestran, que tuvo un ingenioso y agudo pincel”- e importantes cultivadores del mismo. El arquitecto necesita de la pintura para sus proyectos y para saber cómo construir en función de que sus objetos vayan a ser vistos de cerca o de lejos, dando entrada a la necesidad de su conocimiento de la perspectiva. Una larga nota sobre la veracidad o falsedad de la contienda entre Apeles y Protógenes transmitida por Plinio

⁵ III, vii, p. 57. Este pasaje fue citado por Joaquín Bérchez en su ponencia, nunca publicada, presentada al *Symposium Internacional Velázquez*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999, a quien agradezco que nos llamara la atención sobre el mismo. Curiosamente, ha pasado desapercibido a todos los velazquistas e incluso a los recopiladores de la *Varia Velazqueña*, 2 vols., Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1960 o del *Corpus velazqueño*, ed. Ángel Aterido Fernández, 2 vols., Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2000. Véase también *Velázquez. El Papa Inocencio X de la Galleria Doria-Pamphilj*, Roma, Museo del Prado, Madrid, 1996, y Salvador Salort Pons, *Velázquez en Italia*, Fundación para el apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002, pp. 116-121, quien ha fechado el cuadro en el verano de 1650.

⁶ Véase Daniele Sabaino, “*Musica universalis, universus musicalis*. Forme e contenuti della musica culmine e chiave universale delle scienze nel riscoperto finale del trattato enciclopédico *Musica* di Juan Caramuel Lobkowitz”, en *Musica in subtilitate scrutando. Contributi alla storia della teoria musicale*, eds. Daniele Sabaino, Maria Teresa Rosa Barezzi y Rodobaldo Tibaldi, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 1994, pp. 311-370 y *Un'enciclopedia musicale del secolo XVII: il manoscritto "Musica" di Juan Caramuel Lobkowitz dell'Archivio Capitulare di Vigevano. Introduzione ed edizione critica*, Tesis doctoral, Università di Pavia, 1987-1988. Luis Robledo Estaire, “Caramuel Lobkowitz, Juan”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, Londres, 2000⁷ y “El cuerpo como discurso: retórica, predicación y comunicación no verbal en Caramuel”, *Criticón*, 84-85, 2002, pp. 145-164.

⁷ Francisco Javier Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del Arte español*, 5 vols, Madrid, 1923-1941; Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981; Karen Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999.

le da pie a Caramuel para ahondar en algunas cuestiones, como los géneros de imágenes, los monogramas de líneas un solo color, que incluso pueden imprimirse en estampas de madera o cobre, las iluminaciones con colores claros y las pinturas que “se hazen sin líneas poniendo diferentes colores”; o, por otra parte, la relación entre imagen e instrumental – su circunstancialidad material- y no solo entre imagen y destreza de una mano de artista.

Tras este largo capítulo, Caramuel pasa revista a otros temas de la Estatuaria o la Fisiognomía o Fisiognómica –basándose en el Pomponio Gaurico editado em Amsterdam en 1649 por Jan van Laet, Giovanni Battista della Porta y el mínimo Marc Marin Mersenne (1588-1648)- que le permite definir su necesidad para los pintores; conociendo las biografías e historias de un hombre –incluso desconocido- podrían con su saber fisiognómico reconstruir “cara, facciones, y color, que debieron o deben de tener”, y añadiríamos nosotros, dotar a las imágenes de caracteres claramente legibles de su especial naturaleza.

La perspectiva constituye la siguiente disciplina que el cisterciense analiza, ahora con mucha más prolijidad y añadiendo diversas secciones al final. Citando a los viejos Alberto Durero y Sebastiano Serlio, y a los más recientes Pietro Antonio Barca (*Avvertimenti e regole circa l'architettura civile, scultura, pittura, prospettiva, et architettura militare per offesa, e difesa di forteze*, Milán, 1620) y Carlo Cesare Osio (*Architettura civile*, Milán, 1661)⁸, Caramuel distingue entre la perspectiva pictórica (*pictoria*) que “no enseña a hazer las cosas, que se pintan, sino a dibuxar en una tabla, lienço, o carta, como las cosas ya hechas, o que de tal modo se hizieren, parecerán en los ojos, si de tal punto se miraren”, propia de pintores (que “no pintan las cosas con las medidas, que en sí tienen, sino con las que en nuestros ojos se dibuxan”), y la perspectiva arquitectónica, que “enseña a hazer las cosas, que se dan dibuxadas... enseña a pintar imágenes, y labrar columnas, estatuas, y otras cosas, de manera que colocadas en tal lugar, parescan en los ojos puntual, y exactamente como las representa el dibujo”.

Su interés por la perspectiva se dirigía tanto hacia la construcción de arquitecturas o estatuas que se vieran adecuadamente desde un punto de vista preferencial⁹, previamente seleccionado, como para la pintura de imágenes situadas también en alto, y cuyas “ortomorfosis” tenían que ser sustituidas por *anamorfosis* para que se percibieran correctamente. No es de extrañar que la Sección I se centrara en las estatuas de Alcámenes y Fidias, según la antigua historia de

⁸ Véase Vincenzo Fontana, “Osservazioni sull'Architettura civile di Carlo Cesare Osio stampata a Milano nel 1661”, en *Per sovrana risoluzione. Studi in ricordo di Amelio Tagliaferri*, eds. G. M. Pilo y B. Polese, *Arte documento Quaderni*, 4, 1998, pp. 597-603 y Michele Sbacchi, “Euclidism and Theory of Architecture”, *Nexus Network Journal*, 3, 2, 2001, pp. 25-38.

⁹ Dos de sus ejemplos son la escultura ecuestre de *Constantino* (1654-1662-1668) de la Scala Regia (1663-1667) del Palazzo Vaticano, de Gianlorenzo Bernini, y la estatua ecuestre de Felipe IV (1642), de Pietro Tacca, que desde el palacio del Buen Retiro de Madrid se trasladó incorrectamente para su propia morfología al remate del Alcázar en 1675, teniéndolo que bajar en 1677 por su mal efecto... y otros motivos de carácter político.

Historiarum variarum Chiliades Graece (Amsterdam, 1649) de Joannes Tzetza, que Caramuel tradujo puntualmente al español, y comentó en la Sección II.

En ella, se narra el coartamen entre Fidias y su discípulo y rival Alcámenes, a quienes el pueblo y el Areópago de Atenas les había encargado tallar sendas estatuas de la diosa Atenea para colocar sobre dos altos obeliscos o columnas. Alcámenes había elegido un fino mármol para su obra y la había tallado con sutileza; Fidas escogió una piedra tosca y la esculpió con grandes rasgos; en el suelo, la palma se la había llevado el primero, pero vistas en lo alto de sus obeliscos, nada de la de Alcámenes era perceptible y Fidias logró hacerse con la victoria. No solo se trataba de recolocar – inclinándolas - o retocar las proporciones de una figura situada en alto, en la tradición de la *resupinatio imaginis* de Vitruvio (III, iii) o de la corrección de las apariencias, sino de formalizar una obra –materia y estilo- de acuerdo con su perpección real.

Además, en esta misma línea, Caramuel recordó en su nota una estatua de mármol de un Juez que también se colocó en el Areópago de Atenas, para estimular la incorruptibilidad de los jueces de la ciudad, habiéndose elegido por ello no solo que fuera un ciego entre libros –ya leídos previamente- y que careciera de manos para recibir regalos, sino que la piedra fuera el material del que estaba hecha por su carácter constante e inmóvil; citando y glosando un sermón, quizá hoy perdido, que su maestro Fray Ángel Manrique de Lara (1577-1649), catedrático de prima de Salamanca, autor de los *Anales cistercienses* (Lyon, 1642-1659) y obispo de Badajoz (1645-1649), había pronunciado delante de Felipe IV, Caramuel también elogió este *Hieroglyphico* precisamente por la sabia elección de su materia.

Soporte y pigmento, forma y contenido

Es en este punto donde Caramuel se refirió al lienzo de Velázquez. “Fue Innocencio X. – escribió - gran talento, y con gran prudencia gobernó muchos años. No era hermoso de cara. Desearon muchos Príncipes tener una Pintura suya al vivo, y no lo consiguieron, porque grandes pintores con demasiada curiosidad lo procuraban. Salieron lienzos, tablas, y láminas y en todas la suavidad del pincel no llegaba a representar la aspereza y severidad de aquella cara; y as’i Velázquez, imbiado de Madrid a este effecto¹⁰, adereçó un angeo, y en su aspereza delineó una

¹⁰ A pesar de que se había solido pensar que Velázquez se había puesto a retratar en seguida al papa Giovanni Battista Pamphili, quizá como presente de Felipe IV para conmemorar el Año Santo que se inauguraría en diciembre de 1649, nuevos documentos han retrasado la fecha hasta el verano de 1650 (agosto), mientras estaba el papa en el Palazzo del Quirinale, y un mes después de haber ejecutado el de Donna Olimpia Maidalchini. Esta obra para el pontífice, al que había conocido Velázquez como nuncio pontificio en Madrid, se convertiría en su más importante arma para el futuro, pues le reportaría de entrada una cadena de oro y dos medallas pontificias pero -quizá contra lo que habría esperado con el antecedente de Diego de Rómulo Cincinnato en tiempos de Urbano VIII- no la concesión de un título de caballero de la Orden de Cristo. Véase Fernando Marías, *Velázquez, pintor y criado del rey*, Nerea, Madrid-Hondarribia, 1999.

Pintura, que para ser Innocencio, solamente le faltava el hablar: y con la felicidad de este sucesso, confirmó, que es verdadera la dotrina, que ignoraba Alcamenos, y Phidias poco ha nos enseñaba”.

Es evidente que Caramuel se equivocaba; en muchos de sus lienzos, Velázquez dejó perceptible la rugosidad de la textura de sus telas, como puede comprobarse ante muchas de ellas y, en consecuencia, no se trataba de una excepción específicamente intencional ante la rudeza del pontífice. No obstante, es evidente que Caramuel lo podía leer, aunque fuera de manera claramente interesada, como un ejemplo de adecuación de forma y contenido. Hoy podemos hablar de estrategias naturalistas al negar en una obra la diferencia entre el contenido de una imagen y su superficie; la calidad de la materia y los pigmentos, la forma de la aplicación del color, la manera de utilizar el soporte como elemento visible en el resultado final y el juego entre la imagen y su marco o la propia forma del soporte se han señalado como algunas de ellas, en el marco de la teoría del principio de la “forma de oclusión” propia del naturalismo¹¹. Es posible que hoy, como en el siglo XVII de René Descartes, se rechazaran estas tácticas, pero Caramuel no comulgaría con tales afirmaciones. Para él, no solo la arquitectura tenía que interrelacionarse con las estructuras y la circunstancialidad de su percepción, y ser oblicua; la pintura y la escultura debían seguir semejantes patrones para alcanzar la perfección del naturalismo y Velázquez con su *Inocencio X* – firmado en *trompe l’oeil* más que en superficie¹² – podía convertirse en un ejemplo: el “Tanto queda parecido que se niega pintado” de Francisco de Quevedo o el *tropo vero*, para el retrato del papa Pamphili, no dejaron de ser elogios a sus plurales capacidades miméticas¹³.

El retrato de *Inocencio X* constituye, sin duda, una de las obras maestras del pintor sevillano, algo que no puede sorprendernos dado el reto que supondría para el pintor y una tradición laudatoria que se remontaba hasta un retratista de la calidad de Sir Joshua Reynolds. Sentado - a la manera de los lienzos papales o cardenalcios de los grandes Rafael, Tiziano y El Greco - y de tres cuartos, el viejo, feo y enérgico Inocencio X se muestra inmediato física -próximo y a nuestra misma altura visual, mientras nos sostiene la mirada- y psíquicamente, a pesar de su famosa reserva o su ambigüedad emocional; del lienzo, desde su pátina pintada y ahora también desde la materialidad formalizante de su textura, en cuya superficie Velázquez ha dejado constantes trazos de su personal y artificial huella, emana la sensación vital que le proporciona un movimiento mínimo y la imagen de su poderosa personalidad, tanto

¹¹ Sobre este tema, véase John Hyman, *The objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 2006, pp. 72-112.

¹² “Alla san^{ta} di N^{ro} Sig^{ro} / Innocencio X^o / Per / Diego de Silva / Velazquez de la Ca/mera di s. Mt^a Catt^{ca}”;

¹³ Juan Molina Cortón, “*Tropo vero*”. Aspectos filosóficos y morales de la retratística velazqueña”, *Cuadernos de arte e iconografía*, vii, 13, 1998, pp. 195-217, esp. 210, se ha centrado, sin embargo, en la senda de la tradición crítica velazqueña, en la fealdad del retratado y en la monumentalidad de la riqueza expresiva del rostro, la brillantez cromática y la pose.

como el sentido de la realidad material -carnal y artificial- que alcanza, en el contraste y las calidades, color y tonos de las telas y los oros, cotas difícilmente superables. Todos estos recursos, del soporte, del pincel, del ojo y de la mente, hacen de este retrato una muestra compleja y soberbia -en el doble significado del término- del carácter y del arte del pintor, flemático sí, pero capaz de aceptar, en su propio campo del retrato, con orgullo y seguridad, el más formidable desafío; y, con el aparato del sillón y el cortinaje, una especie de adelanto de lo que serían sus más tardíos retratos colorísticos, y "totales", no solo por *oblicuos* sino también por ser significativa y empáticamente circunstanciales.

Apéndice

“De la pintura.

ΔΙΆΓΡΑΜΜΑ es un vocablo Griego, que el solo significa, quanto hazen estas Facultades y Ciencias, que con la gala de sus especulaciones adornan a la Architectura. Ellas son *l'Arte Pictoria, la Estatuaria, la Perspectiva, la Música, y la Astronomía*; y que los Diagrammas sean los Objetos de todas estas Ciencias, se prueba manifiestamente. Porque las primeras líneas que tira sobre un lienço un Pintor, son διαγράμματα: y también lo son los Modelos, que haze en pequeño un Architecto, o Estatuario, para que sin gastos se vea la forma y figura, que ha de tener después el Palacio, que se manda edificar; o el Colosso, que se pretende hazer. Y este mismo nombre tienen las líneas occultas que tira en una Tabla el Perspectivo, para cubrirlas después de diversas colores. Bernardo Baldo, Abbad de Guastalla, en el Vocabulario Vitruviano. *Est itaque Diagramma, cuius rei per lineas expressa figura, imago ve. Nos (Itali) voce pene Latina Disegni, e Figure lineationes istas dicimus.* Y explica bien aquélla voz; porque διάγραμμα dice el Griego ἀπὸ τοῦ διαγραφειν que es *pintar, describir, dibujar, delinear*. Que las planas, en que con Notas escriben sus Melodías los Músicos, sean también Διαγράμματα, consta de lo que se lee en Vitruvio. En el Capítulo IV. del Libro V. tratando de la Harmonía, nos dice, *Itaque, ut potero, quam apertissime, ex Aristoxeni scripturis interpretabor, & eius Diagramma subjiciam.* Y este mismo Diagramma, que otros llaman *Systema de la Música*, el dicho Autor (Vitruvio) en el Prólogo de su Libro III. le llama *Deformationem Grammicam.*

Fáltame de probar, que por una apotheose Mathemática ha subido al Cielo aqueste nombre. Harelo citando a Plutarcho, que a las Figuras, que levantan los Astrólogos, las llamó en su lengua Διαγράμματα Χαλδαϊκά, *Themata Caldaica*, y ellas son como advierte Baldo, *Figurationes, qua ad Genethicam perunent; & barbare, vel ineganter a Novitiis Astrologis Figura Nativitatis dicuntur.*

De manera, que con solo decir en el Título deste Tratado, que en el *se havia de disputar de los Diagrammas*, se huviera sufficientemente explicado la Materia, en que se ha de ocupar el Ingenio en pliegos últimos de aqueste Tomo.

NOTA.

Responde a los que quieren saber por cuál razón se ha escrito este Tratado.

No lo escribo por la razón general y común, que demuestra, que todas las Artes y Ciencias tienen conexión entre sí. Que aunque esta Verdad la confiese Vitruvio [*libr. 1, cap. 1*] diciendo *Cum autem aminadverterint omnes Disciplinas inter se connexionem, &*

conjunctionem rerum, & communicationem habere, fieri poste faciliter credetur. Encyclos enim Disciplina, uti Corpus unum ex his membris, est composita. Itaque, que i teneris aetatibus eruditionibus variis instruuntur omnibus literis, agnoscunt eadem Notas, communicationemque omnium Disciplinarum, & ea re facilius omnia cognoscunt, Ideoque de Veteribus Architectis, Pythius, qui Prienae adem Minervae, nobiliter est architectatus, ait in suis commentariis, Architectum omnibus Artibus, & Doctrinis plus oportere posse facere, quam, qui singulas, res suis industriis, & exercitationibus ad summam claritatem perdexerunt. &c.]

No escribo este Tratado digo por la razón general, que he propuesto; porque ella, aunque es verdad, no es suficiente, para que un Pintor estudie Medicina; o el arte de esgrima un Letrado. Escribole por una especial, que hay en la Architectura, a quien acompañan muchas Ciencias, como en el primer Capítulo de su Libro Primero nos enseña Vitruvio. de ellas dos (Arithmética, y Geometría: no enteras, sino en gran parte de sus Máximas, y Conclusiones) son Fundamentales: y assí antes de contemplar el primer mármol, las ha de aprender el Architecto; porque sin ellas trabajará sin frut. Otras hay, sin las quales se podrá saber, y professar la Architectura, pero no con excelencia; y estas son las que Vitruvio mescla con las otras y yo pongo con distinción en aqueste Tratado.

Artículo I

De la Pintura.

Todas las cosas fueron imperfectas al principio, y han ido creciendo en perfección y en edad juntamente. Y esta dotrina general, aunque se verifique en todas las Artes y Ciencias, en la Pictoria se vee con mayor claridad. Quisieron los Egypcios, que esta Arte se huviesse inventado en su tierra: y liberales en materia de siglos, asseguraban haver ella florecido en sus Reynos seys mil años antes, que la conociessen los Griegos. Quintiliano, Rhetórico, y Orador español citado por Leon Bautista de Albertis en el Libro II. que escribió *de Pictura*) dice, *Priscos pictores solitos umbras ad Solem circumscribere, ac demum additaentis artes excrevisse.* Que sacaban al Sol el lienço, que querían delinear los primeros Pintores: y delante de él ponían la Persona, que querían pintar. Y luego con un pincel o pluma iban tomando todas las peripherias de la sombra: y con esto havían acabado su pintura. Atreviose después el Arte a hechar líneas dentro de la figura: que por ser todas de un color se llamaron estas Pinturas *monogrammas*. Mucho tiempo estuvo el Arte sin saber colorir una Imagen: y aunque hoy el azul ultramarino y otras colores son preciosas, sin gasto los antiguos adornaban, y iluminaban sus dibuxos: porque buscando texas de diversos colores, con sus polvos desatados en agua, tenían materia, con que teñir qualquiera tabla. Todo esto, que en general he dicho en el cap. 3. del lib. 35. lo escribió Plinio, cuyas palabras son dignas de ponerse aquí. *Graeci autem alli Sicyone, alii apud Corinthios (Pictoriam Artem) repertam, summis umbra hominis lineis circumducta. Itaque talem primam fuisse. Secundam singulis coloribus, & monochromaton dictam, postquam operosior inventa erat. Inventam linearem dicunt a Philocle Aegyptio, vel Cleanthe Corinthio. Primi exercuere Ardices Corinthius, & Telephanes Sicyonius sine ullo etiamnum colore, jam tamen spargentes lineas intus. Ideo, & quos pingerent, adscribere institutum. Primus invenit eas colorare tesia, viferunt, trita Cleophantus Corinthius.* De las Pinturas Monogrammas en el segundo de naturaleza de los Dioses haze Tullio mención *Dii ab Architectura Epicuro Monogrammi dicuntur.*

A Italia vino tarde esta Ciencia, (que aunque en Hetruria se hayan hecho las

primeras Estatuas, de Grecia vinieron las pinturas). Y las primeras, que vio Roma, fueron las que Marcello, después de las vitorias, que alcanzó contra los Griegos en Sicilia, truxo entre otros despojos. De aquí consta evidentemente, que estuvo mal informado Virgilio, quando en África pone Pintores o Estatuarios, que o habían venido de Tyro con la Reyna Dido, o los había allado en la Provincia Zeugitana. Porque en el primero de la Historia de Eneas canta así.

*Namque sub ingenti lustrat dum singula templo,
Reginam opperiens: dum, quae Fortuna sit Vrbi,
Artificumque manus, inter se operumque laborem
Miratur; videt Iliacas ex ordine pugnas
Bellaque jam fama totum vulgata per orbem;
Atridas, Priamumq; & saevum ambobus Achillem. &c.*

Y verdaderamente en todo este libro Virgilio muchos yerros comete, y el primero y mayor es en la Chronología: porque dize, que Dido edificaba a Carthago, y recibió en su Palacio a Eneas seys años después del incendio de Troia, que viene a ser el año de 1178. antes de la venida de Christo. Y siendo verdad, como con curiosidad y acierto nos persuade Petavio, que Dido vino al África, 835. años antes de Christo: y así Eneas fue 343. años antes de Dido. Luego, quando con ingeniosos y magestuosos números de los amores y flaqueza de Dido nos escribe Virgilio, es fabuloso: y en la otra vida, donde ésta tiene obligación de restituírle la honra a esta gran Reyna.

De más desto me parece muy fuera de propósito, que en un Templo magnífico, que erigía Dido, hiziesse pintar y esculpir las miserias de Troia, pudiendo, y debiendo anteponer las glorias de su Patria a las ignominias de la aena.

Y viniendo a la Architectura y Pintura, era muy presto para que floreciessen en Carthago estas Ciencias. Y si entonces florecían en África, huvieran passado con Eneas a Italia, donde sabemos, que aun en tiempo de Rómulo no se sabía nada de buena Architectura, o Pintura.

Y el mismo error comete, quando en el Lib. 6. cuenta, que dixo Eneas,
Tum Phoebos, & Trivia solido de marmore templa

Instituum, sestoque dies de nomine Phoebi. y quando refiere las palabras de Anchises,
Excudent alii spirantia mollius ara, Credo equidem, vivos ducens de marmore vultus.

En el segundo también comete semejantes yerros: porque aunque dice, que el Templo público, que había edificado Dido, era de madera, *Aere trabes foribus cardo sirideba ahenis.* El Oratorio secreto de su casa dice, que le fabricó de piedra,

*Praterea fuit in tectis de marmore Templum
Coniugis antiqui, miro quod honore colebat.*

Y verdaderamente habría sido gran Architecto, el que había erigido el Palacio de Dido; pues con temerario atrevimiento, sobre tablas y bigas, alla en el techo, se arrojaba a edificar un retirado y fatuo Oratorio de mármol.

Del Arte de pintar no se han impresso muchos libros; y dignos de ser leídos, hay muy pocos. Euphranor Hischimio escribió brevemente de la Symmetria. Antigono y Xenocrates algo de la misma materia. En una carta, que escribe a Persio Apelles, trata de la Pintura. No se que en la Antigüedad ayan de esta materia escrito otros Autores.

Fueron más los, que con el Pincel la practicaron, que los que de ella escribieron. A Demetrio, como refiere Diógenes, más gloria le dio el Pincel que la Philosophía. El Thebano Aristides en cien talentos vendió un quadro. No quiso el Rey Demetrio, que se pusiesse fuego a Rhodas, solo porque no se quemasse una pintura de Protógenes, que se guardaba en ella. Luego, en opinión deste gran Rey, la delineación de una Tabla valía

más, que toda la Ciudad. En Roma estuvo esta Arte antiguamente en gran estima. L. Manilio, y Fabio, Ciudadanos Romanos, fueron Pintores. Caballero Romano era Turpilio, y pintaba en Verona. Sitedio Pretor, y Procónsul por su pincel fue celebrado. Pacuvio Poeta Trágico, hijo de una hija de Ennio, con igual perfección pintaba una cosa con la pluma en sus versos, y con el pincel en sus lienços. Entre otras imágenes, que con acierto delineó, un Hércules mereció más applausos. Fueron Pintores célebres Sócrates, Platón, Metrodoro, Pyrrho, y otros Philósofos.

No solo la Philosophía se honró con acompañarse del Arte de pintar, sino la Theologia también, tomándola por Intérprete. Leon Bautista de Albertis en el lib. 2 [*Censet Trimegistus, vetustissimus Scriptor, una cum Religione Sculpturam, & Picturam exortam: sic enim inquit ad Asclepium. Humanistas memor natura & originis sua Deos ex sui vultus similitudine figuravit.*] Que las cosas Divinas, que por ser tan sublimes no se pueden entender, las explicaban con figuras humanas.

Con la mano, que tuvieron el bastón de Generales en la guerra, y el cetro Reyes y Emperadores en la paz, tomaron en su museo el pincel, Nerón, Valentiniano, Alexandro Severo, y otros muchos. Y en nuestra edad Philippe IV, nuestro Rey, entre muchas buenas calidades, que tuvo, no fue la menor la pintura, que aun hoy se veen algunas, que demuestran, que tuvo un ingenioso y agudo pincel.

De las alabanzas de esta Arte escribí una questión, que está impressa en el Apparato Philosophico pag. 29.a. y pues allí se puede leer, no es menester, que en este Artículo me alargue¹⁴.

Solo diré, que el Architecto ha de saber dibuxar, porque nunca se edificará bien un Palacio, si en una plana no se delineare bien primero.

Ha de saber también cómo hay dos géneros de Pinturas, porque unas se hazen para veerse de lejos, otras para de cerca. Conoció esta distinción, y nos la cantó Horacio *libr. de Arte Poetica*, diciendo.

*Vt Pictura Poesis erit, qua si propius stes,
Te, capies magis, & quadam si longius abstes.*

Y así ha de saber distinguir entre lugares; porque de una manera se han de medir, cortar y pulir las piedras que han de estar delante de los ojos, de otra las que en lugares altos, y de otra totalmente diversa las que se han de poner abaxo, pero para ser vistas de lugares distantes. Pero de ello, quando se trate de la Perspectiva, disputaremos más despacio.

NOTA

De el Certamen de Apelles, y Protógenes.

Si es Historia sucedida, o pensada?

No hay cosa más sabida en la Escuela de Eruditos Pintores, que decir, como huvo dos Pinceles, uno en Cio, otro en Rhodas; quer han sido tenidos y estimados por

¹⁴ *Apparatus philosophicus quatuor libris distinctus, in Primo de omnium scientiarum quae scholastice tractari possunt quidditate, dignitate, ordine, utilitate, de artibus vanis, superstitionis, viribus naturae et daemonis conjurationibus, hominum pactis, divinationibus per Deum, astra, ignem, aquam, manum, terram, aërem, sacra, sortes, literas, etc. Deque lucendi, ditescendi, venandi, commendandi gregis, arte traditur; in Secundo de omnium gentium, Aegyptiorum, Samaritanorum, Regum, Arabum, Haebreorum, Graecorum, Latinorum caracteribus et literis secretis, quaenamque natio melius proferat linguam Latinam agitur; in Tertio de Ciphris mentis arcana edisserentibus dicitur in Quarto metaciphrae secreta per spiritus, pennas, cristas, causas explicantur. Liber omnibus Scientiarum amatoribus perquam utilis et necessarius, Colonia, 1665. Véase Cesare Vasoli, "Juan Caramuel de Lobkowitz e il suo 'apparatus philosophicus'", *Nuova Rivista Storica*, 61, i-ii, 1977, pp. 10-42.*

Milagros del Mundo. Mucho de cada uno de ellos han escrito diligentes Autores: y muy en particular Plinio lib. 36. cap. 10. Llamábase Apelles el de Cio: y el de Rhodas Protógenes. Al primero debió su divinidad y vida Venus, porque como refiere Ovidio,

*Si nunquam Venerem Cous pinxisset Apelles,
Mersa sub acquireis illa lateret aquis.*

Al segundo Ialysos (aldea pobre en la isla de Rhodas) le debió el ser celebrada, y gloriosa pues su Pintura, por ser delineada con diligencia extraordinaria: mereció ser admirada en Roma, en el Templo de la Paz, donde fue dedicada.

Véanse Plinio lib. 5. cap. 31. Pomponio lib. 2. y A. Gellio lib. 15. cap. 31 &c.

En lo substancial de la Historia de que se trata ahora, convienen todos, porque una misma cosa nos refieren, aunque por diversas palabras. Luis Demontiosio, en un Comentario, que escribió de la Pintura¹⁵, y se le dedicó al Duque de Gioiosa, par de Francia, nos la cuenta con éstas; que con las de Plinio se ajustan y convienen en todo.

Scitum est, dice, inter Protogenem, & eum (Apellem) quod accidit. Ille Rhodi vivebat. Quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera ejus fama tantum sibi cogniti, continuo Officinam petiit. Aberat, ipse, sed Tabulam magnitudinis in machina aptatam pictura Anus a custodiebat. Haec Protogenem foris effret respondit: interrogavitque a quo quasi tum diceret. Ab hoc, inquit; Apelles, abreptoque penicillo lineam ex colore duxit summa tenuitatis per Tabulam. Reverso Protogeni (anus) quae gesta erant, indicavit. Ferunt Artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse, Apellem venisse: non enim cadere in alium tam absolutum opus. Ipsum tunc alio colore tenuiorem lineam in ipsa illa duxisse: praecepisseque abeuntem, si rediisset ille ostenderet, adjiceretque, hunc esse, quem quaereret. Atque ita evenit. Revertitur enim Apelles, sub vinci erubescens, tertio colore lineas secuit nullum relinquens subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus, in portum devolvit, hospitem quaerens. Placuitque suam Tabulam Posieris tradi, omnium quidem, sed Artificum Praecipuo miraculo.

Sería lástima, que alguno, por no saber bien la lengua Latina, dexasse de entender esta Historia. Y así para que sirva a todos, repitámosla, en nuestra Lengua Castellana.

[Cosa sabida es (llámese contienda, o certamen) lo que sucedió en Rhodas, en la Oficina de Protógenes. Era Pintor muy excelente; y Apelles que le conocía por su Fama, deseando conocerle de vista, navegó a Rhodas, teniendo por poco trabajo el que ponía para llegar a conocer un hombre insigne. Luego, que se desembarcó, se fue derecho a la

¹⁵ Ludovicus Demontiosus, *Commentarius de sculptura et pictura*, Amsterdam, 1649. Véase *De Pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte, libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis, Vir in omni scientiarum genere, et praecipue Mathematicarum disciplinarum, doctissimi, in M. Vitruvii Pollionis de Architectura libri decem, cum notis, castigationibus et observationibus Guilielmi Philandri integris, Danielis Barbari excerptis et Claudii Salmasii passim insertis. Praemittuntur Elementa architecturae collecta ab... Henrico Wottono,.... Accedunt Lexicon Vitruvianum Bernardini Baldi,.... et ejusdem Scamilli impares Vitruviani; de Pictura libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis; de Sculptura excerpta maxime animadvertenda ex Dialogo Pomponii Gaurici,.... Ludovici Demontiosii commentarius de sculptura et pictura, cum variis indicibus copiosissimis. Omnia in unum collecta... a Joanne de Laet, Lowijs Elzevier, Amsterdam, 1649. También Ludovicus Demontiosus, *De sculptura, caelatura, gemmarum sculptura, et pictura antiquorum, commentarius lib. II. Accedunt Aldus Manutius de caelatura et pictura veterum, ac Philostratus de pictura*, Venecia, 1732-1737.*

Louis de Montjoseu, o Demonzio, anticuario al servicio de Enrique de Navarra, emigró a Italia en 1575 y acompañó en 1583 a Roma al Duque de Joyeuse y publicó sus *Gallus Romae hospes* (Joannes Osmarinus, Roma, 1585 y 1609), que incluía ya textos que reaparecerían en la edición de 1649. Véase John Gage, "A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44, 1981, pp. 1-26; James Elkins, "Marks, Traces, "Traits," Contours, "Orli," and "Splendores": Nonsemiotic Elements in Pictures", *Critical Inquiry*, 21, 4, 1995, pp. 822-860.

Officina de Protógenes. Entró en ella: y solo halló una Tabla sobre su bastidor, que estaba aparejada para alguna pintura: y una Criada, que tenía cuidado de la tienda. Díxole ella, cómo su Señor no estaba en casa pero que quando viniere le diría, que le había venido a visitar, le dicesse, quién era, o como se llamaba. Tomó entonces Apelles un pincel, de los que estaban junto a la Tabla preparados, y tiñendole en el primer color, que halló, hechó sobre la Tabla una raya sutil, y respondió a la Vieja, Decid a vuestro señor, quando vuelva que le ha venido hoy a visitar, el que tiró esta raya. Vino después Protógenes y oyendo lo que había pasado, se puso muy despacio a contemplar a aquella línea; y admirando la destreza, con que estaba tirada, dixo, Apelles es el que ha venido a visitarme, que no hay hoy otro en todos estos Reynos vecinos, que pueda haver hecho obra tan delicada. Pero con todo eso, confiando, y industria, tomó otro pincel más delicado, y hechando por medio de la línea de Apelles otra de diverso color, hizo que fuesen tres, la que al principio parecía no tener latitud ni ser capaz deste género de división. para consigo mismo con lo que ha había hecho, quedó muy ufano, y muy satisfecho Protógenes, pareciéndole que con su línea había confundido y castigado la arrogancia de Apelles. Y salióse de casa. Vino Apelles, y leyendo lo mucho, que Protógenes con una sola raya le decía: acusaba su temeridad, y querría no haver provocado a un pincel tan glorioso a semejante desafío. Pero ya empeñado, teniendo por desayre el desistir y no pasar adelante en la contienda, tomó otro pincel, y como Protógenes había hechado a la larga una línea, que corriendo sobre la suya dexasse a cada lado su pestaña: assí él de la misma manera tiró a la larga otra línea sobre la de Protógenes, con lo qual haciendo de la línea de Protógenes tres, vino a hazer cinco de su primera línea. Fuese con esso Apelles: y Protógenes luego, que volvió a casa, conociendo que ya era imposible dividir o adelgazar la última línea, confessó que Apelles había tenido la vitoria: y yéndole a buscar al Puerto, le truxo por huésped a su casa. Y juzgando, que era esta historia digna, de que la supiesse y admirasse la posteridad, dexaron esta Tabla como estaba, sin añadir cosa ninguna, para que fuese testigo de tan raro y glorioso certamen. &c.]

Referida la Historia como se lee en los libros: entra la sinceridad preguntando (1) Si en las Pinturas de pincel hay líneas? (2) Si en las de pluma se estiman más las que tienen más subtiles las rayas? (3) Si se engañó Plinio, o si nos engaña, contándonos lo que sabe, que es falso. Tres dudas son, que necessitan de respuesta.

A la Primera responde Demonciosio, que no. Y aún añade que en *Falsum prorsus est linearum nomen, Pictura, quae coloribus inducitur, minime convenire. Sane, si lineas Pictura coloraria non habet, nec ulla erunt, corporum, vultusque lineamenta, quorum formas pingendi Ars aemulatur: quid enim aliud lineamentum, quam lineae ductio? Lineamenta porram vultus, & corporis lineis imitatur & exprimit Pictura, quarum alia extremitates corporum circumscribunt, quae extremae linea dicuntur: aliae media corpora per partes exprimunt, & delineant, qua interiores, & mediae appellantur. Hic pictura ipsa Linearis appellata, quae primo sine coloribus lineas intus spargebat, postea etiam colores lineis induxit.*

Por defender a Plinio en pocas líneas dice mucho de las líneas Salmasio, que vienen a supponer, que el Letor no haya visto Pinturas. Distingamos pues, lo que él confunde, y digamos, que hay tres géneros diferentes de Imágenes. Las primeras se hazen con líneas de un color, que de ordinario es negro, y éstas son las que en cobre o madera se esculpen, y en papel hoy se imprimen. Y éstas son las Imágenes Antiguas, que los Griegos llamaban *Monogrammas*. Y esta Arte de delinear, se ha adelantado tanto en nuestro tiempo, que los rostros, manos, y otras partes descubiertas del cuerpo, se hazen con solos puntos, sin línea

ninguna, que se vea. Las segundas vienen a ser éstas mismas, quando se iluminan. Y se iluminan, quando con colores, claros se tiñe el papel, de manera, que las líneas que primero daban sombras al blanco, después las den al color, con que este blanco se tiñere. Las terceras se hazen sin líneas poniendo diferentes colores. De manera, que unas Imágenes se delinean, otras se iluminan, otras se pintan. Luego, pues Apelles y Protógenes, no eran Delineadores, ni Iluminadores, sino Pintores, no pudo ser de líneas su Certamen.

A la Segunda responde el mismo Autor, que aunque se suelen hechar líneas subtiles y delicadas en una Estampa de tres a quatro dedos, ésto no se suele hazer en Imágenes grandes, porque en ellas se requieren líneas animosas y gruessas para queparescan más profundas las sombras, y salgan más realzados sus claros. Y que en este modo se haya de tener lo demuestran pergaminos y láminas, en que las plumas y buriles se precian de diestros, pero no de subtiles. Y assí, *si ad Graphicen spectemus*, dice, *ne his quidem video, cur haec subtilitas linearum tantopere commendetur in Pictore, cum Artificum iudicio, Pictura linearis eo nomine nunquam laudetur: sed id tantum spectetur, an graphicem rerum effigies sin adumbratae. Nec interesti tenuioribus lineis, An crassioribus. Vide enim multa Autographa peritissimorum Artificum, qui hoc felicissimo saeculo floruerunt; Michaelis Angeli Bonaroti, Raphaelis Vrbinatís, Salviati, Polydori, Parmensio, Titiani, aliorumque nobilium Artificum: sed neminem animadverti affectasse unquam subtilitatem illam linearum.* Y tengo por verdad lo que dice, porque hoy en Roma Alberto Clouet¹⁶, Gran Escultor, aunque sabe tirar líneas subtiles en Figuras pequeñas, en la Effigie de Innocencio XI y otras grandes, que ha hecho, con líneas animosas y gruessas saca al vivo las caras.

Y aquí se puede advertir de camino, que quando huviesse sido de Líneas, este celabrado Certamen, y podría haver sido, de tirar una Recta sin Regla, un Arco sin Compás, o otra cosa semejante, en que pudiesse mostrar su destreza una mano, y no de más o menos subtileza de Líneas: porque ésta depende de el pincel, no de la mano. O si no tome Apelles una escobilla, o broche, y su aprendiz un pincel delicado, y veamos, cuál de los dos tirará líneas más subtiles. Luego, si Apelles no truxo pinceles de su casa, sino que tomó uno de los que halló en la Officina de Protógenes, no pudo hazer con él más de lo que su grueso permitía.

A la Tercera digo, que muchas cosas se leen en Plinio, que ni son verdad, ni posibles: pero en ellas nadie censura su credulidad, porque refiere lo que leyó, o oyó; y a un hombre honrado fácilmente le engañan. Y assí en aquesta Historia, si se huviesse quedado en generales términos sin querer passar por testigo de vista nadie se le atreviera; pero quando dice, que él con sus mismos ojos vio esta misma Tabla, antes, que pereciesse en el primer incendio del Palacio de César, occasion a que le diga el Letor aquél verso de Plauto.

Habeo aures oculata: credunt quod videat. Entre otros le pierde el respeto Demonciosio; porque después de haver propuesto lo que dize Plinio. *Addet Plinius*, escribe, *consumptam eam constat priore incendio domus Caesaris, in Palatio, avide a nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem quam lineas Visum effugientes: inter egregia multorum Opera, inani similem, & eo ipso adlicientem, omnique opere nobiliorem.* Esto es lo que como testigo de vista cuenta Plinio. Y qué es lo que de este mismo Testimonio dice Demociosio? *Recte Plinius, si audita tantum retulisset; sed*

¹⁶ Albert Clouet, Clouet o Clouwet (Amberes, 1636/39-Nápoles, 1679), escultor y grabador, abandonó Amberes en 1669 y ejerció brevemente en Roma durante los pontificados de Clemnete IX (1667-1669), Clemente X (1670-1676) e Inocencio XI (1676-1683). Véase Henri Zerner, "On the Portrait of Giulio Rospigliosi, and Its Attribution to Poussin", *The Burlington Magazine*, ciii, 695, 1961, pp. 64-67 y *Leggere per immagini. Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII*, ed. Paola Zito, Biblioteca Nazionale di Napoli, Nápoles, 2005.

cum addat, antequam incendio consumpta esset Tabula, eam se a vide contemplanse, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientes, pace tanti Viri dixerim, si totus Argus fuisset, si totus Lynceus, lineas videre non potuisset, quae nusquam erant. Luego no había tal Tabla en el Palacio de César: y si la había, erra de otra cosa, y no tenía estas líneas. Pues cómo se arroja Plinio a decir, que las vio? A no ser tan cortés Demonciosio, dixera de Plinio, lo que otros muchos: y es, que en sus libros escribió con gran tiento, por no ser cogido en alguna verdad. Pero por no faltar a la cortezía debida, le escusa, como puede, diciendo, *Vir in caeteris diligentissimus, adlucinat est Vulgi praejudicio. Cum enim Fama esset de lineis institutam disputationem inter Nobiles Artifices, & Opus adhuc exstaret in ea Tabula, eas videre visus est: alioqui se parum perspicacem crediturus.*

Vuelve por Plinio Claudio Salmacio en el lugar citado: y contra Demonciosio desembaina a la pluma, y le da no sé si de taxo o revés estos golpes. *Negat* (dice *Moniocosius*) muy divertido escribe, pues yerra manifiestamente en el nombre de su Antagonista) *lineas dici de coloritia Pictura. Negat certamen fuisse inter Apellem & Protogenem de linearum subtilitate. Lineas linearumque adio tenuitatem in pingendo nihil facere, nec necessariam esse contendit. Negat que omnino, Plinio vidisse, quod viderit. Ad ea, quae ille pluribus, & subtilius, quam verius contendit, paucis ego responderim. Primum, omnia illa, quae Plinius in ea historia narranda persecutus est, ex Graecorum, Latinorumque; Commentariis hausisse; Et eorum Auctorum, qui non tantum de Pictura scripserunt, sed & ipsi nobilissimi Pictores exstiterunt, ut Apelles, & Melathius. Quaere, si Plinius erravit, illi ante ipsum similiter erraverint, necesse est.* Ésto es quanto dice Salmasio, y con ello no le defiende a Plinio. No niega Demonciosio, que hayan antes de Plinio otros Autores hecho mención de este certamen, pues dice expressamente, *Qui de Lineis initum fuisse Certamen a Claris illis Artificibus dixerant, illi aliorum intelligebant, atque ille acceperit.* Que no se pueda negar, que hubo alguna contienda o certamen entre estos dos Eminentes Artifices. Que este certamen haya sido de líneas, confiessa, que se lee en libros de Escritores Antiguos. Pero defiende con seguridad y constancia, que estos mismos Autores entendieron con el nombre de línea otra cosa diversa, y no lo que imagina Plinio. Silos golpes de un pincel se llaman *Lineas*, y la Historia se cuenta de otro modo, podrá haber sucedido: pero si *linea* significa una raya; y la Historia contiene las circunstancias, con que la cuenta Plinio, es Historia puramente pensada, sin que pueda tener o pretender lugar entre las sucedidas¹⁷.

¹⁷ Sobre este problema, véase Hans van de Waal, "The *Linea Summae Tenuitatis* of Apelles: Pliny's Phrase and Its Interpreters", *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, xii/1, 1967, pp. 5-32, y Erns H. Gombrich, "El legado de Apeles", en *El legado de Apeles. Estudios sobre el arte del Renacimiento* [1976], Alianza, Madrid, 1982, pp. 43-47.

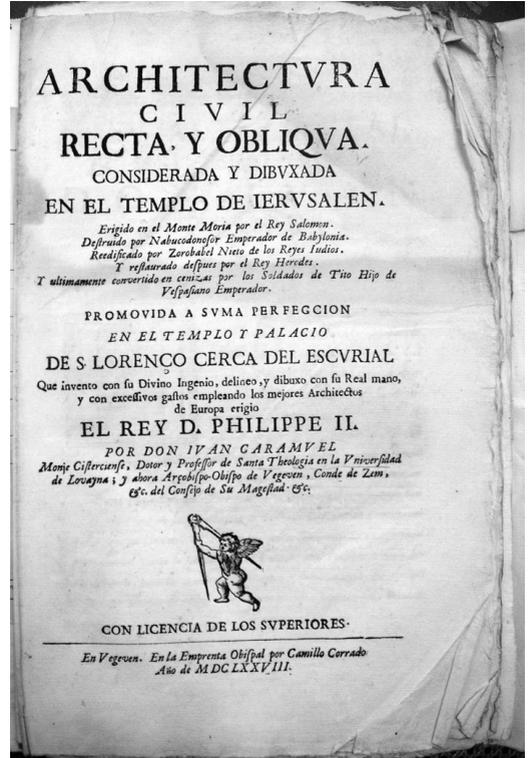


Fig. 1. Giovanni Barberini, Juan Caramuel, Vigevano, Palazzo vescobile
Fig. 2. Caramuel, *Architectura civil recta y oblicua*

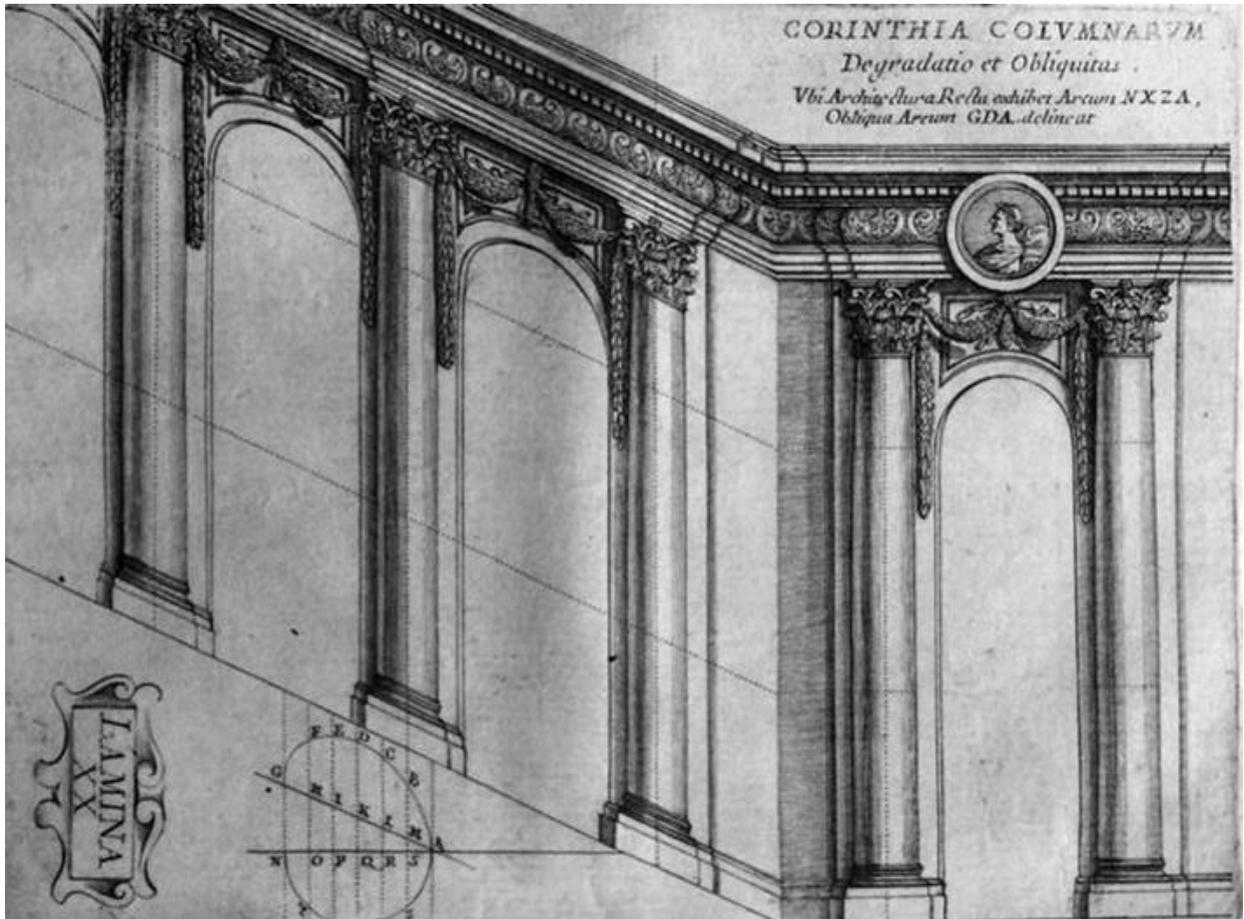


Fig. 3. Caramuel, *Architectura civil recta y oblicua Lámina XX*

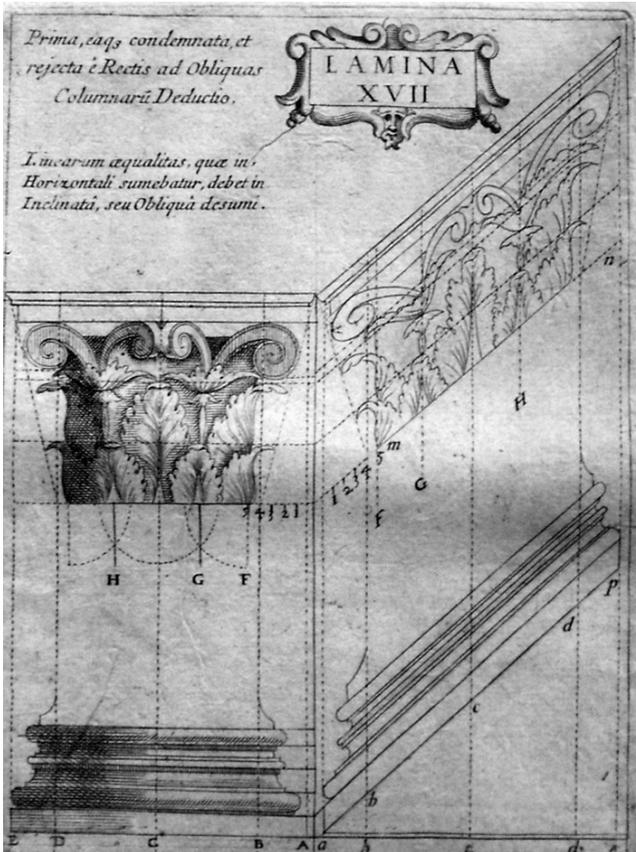


Fig. 4. Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua*. Lámina XVII
 Fig. 5. Caramuel, *Architectura civil recta y obliqua* Tratado VII

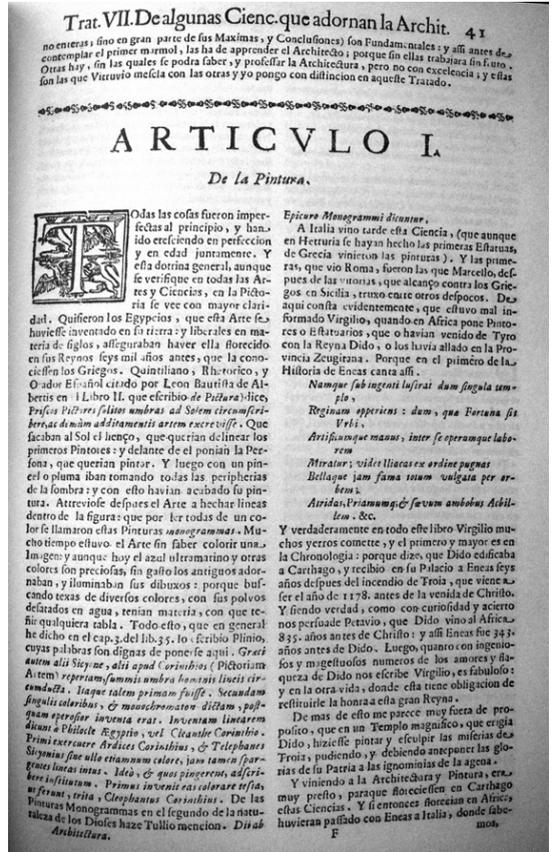




Fig. 6. Jan van Laet, *Marco Pollionis De Achitectura*



Fig. 7. Velázquez, *Inocencio X*, Roma, Galleria Doria-Pamphili



Fig. 8. Velázquez, detalle de *Inocencio X*, Roma, Galleria Doria-Pamphili



Fig. 9. Velázquez, detalle de *Las Meninas*, Madrid, Museo del Prado

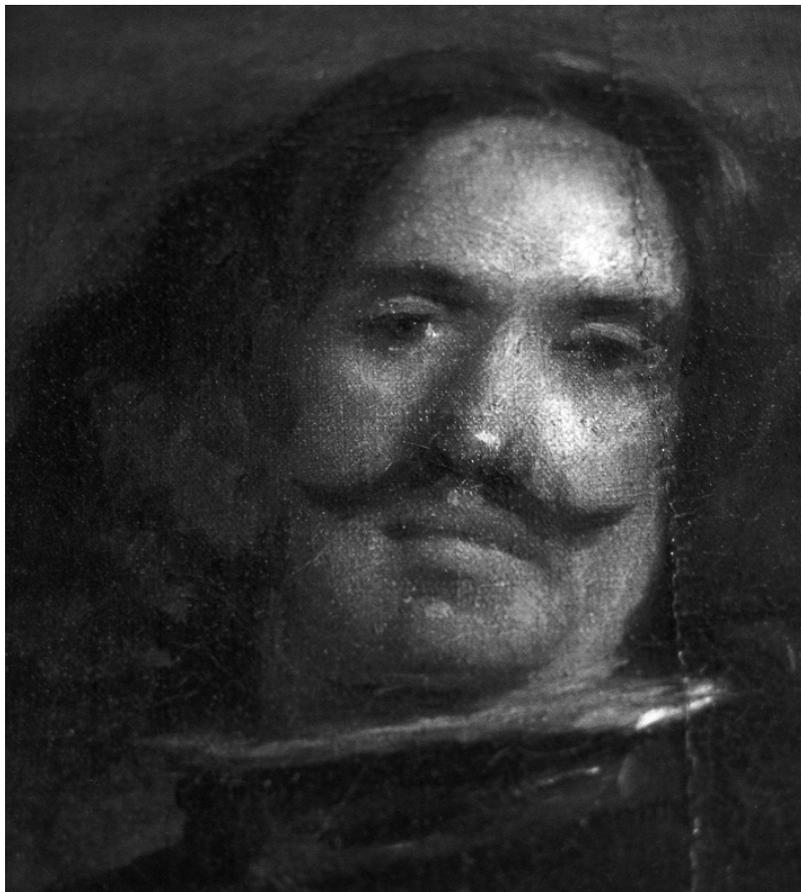


Fig. 10. Velázquez, detalle de *Las Meninas*, Madrid, Museo del Prado