

Réussir
l'agrégation
d'espagnol

Diego Velázquez, Apeles de su siglo

Historia y ficción en la obra
del pintor de Felipe IV

Héctor Ruiz Soto



Diego Velázquez, Apeles de su siglo

Historia y ficción en la obra del pintor de Felipe IV

Diego Velázquez, Apeles de su siglo

Historia y ficción en la obra del pintor de Felipe IV

Héctor Ruiz Soto

Raúl Caplán

Coordinateur de l'ouvrage
et professeur à l'Université Grenoble-Alpes



Belin:
ÉDUCATION

www.cned.fr
www.belin-education.com

Le code de la propriété intellectuelle n'autorise que « les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » [article L. 122-5] ; il autorise également les courtes citations effectuées dans un but d'exemple ou d'illustration. En revanche « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » [article L. 122-4]. La loi 95-4 du 3 janvier 1994 a confié au C.F.C. (Centre français de l'exploitation du droit de copie, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris) l'exclusivité de la gestion du droit de reprographie. Toute photocopie d'œuvres protégées, exécutée sans son accord préalable, constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

ISBN : 979-10-358-2064-0
ISSN : 1242-4935
Dépôt légal – 1^{re} édition : 2021, octobre
© Belin Éducation/Humensis, 2021
170 bis, boulevard Montparnasse
75680 Paris cedex 14

TABLE DES MATIÈRES

Introducción general: historia, ficción y pintura en la época de Velázquez	9
Historia y ficción: verdad pedestre y verosimilitud grandiosa.....	13
Pintura y ficción: <i>ut pictura poesis</i>	15
Pintura y <i>storia</i> : la composición pictórica entre poesía e historia.....	18
Velázquez entre líneas.....	22

PRIMERA PARTE

DIEGO VELÁZQUEZ Y LA MONARQUÍA DE FELIPE IV

1. DIEGO VELÁZQUEZ, VIDA DEL PINTOR	29
1. Un pintor sevillano en tiempos de Felipe III (1599-1623).....	29
2. El pintor del rey Felipe IV	33
3. Pintor y cortesano en el crepúsculo de un reinado (1643-1660)	42
4. La pintura y la corte	48
2. EL REINADO DE FELIPE IV (1621-1665)	53
1. Felipe III, el contraste.....	53
2. El inicio del reinado de Felipe IV: reformas, fasto coyuntural y guerras de prestigio.....	55
3. Las guerras de la Monarquía (1621-1635): un contexto para <i>La rendición de Breda</i> en el Salón de Reinos del Buen Retiro	58
4. Del gobierno de Olivares al de Luis Méndez de Haro y de la guerra total a la paz de los Pirineos: el final de un reinado	63

SEGUNDA PARTE

VELÁZQUEZ RETRATISTA, POETA E HISTORIADOR

3. VELÁZQUEZ EN PARDO Y «VELÁZQUEZ EN GRIS» (1616-1629)	71
1. Sevilla, el estilo naturalista y la ambición de la <i>storia</i>	71
2. Velázquez y la imagen del «rey responsable».....	83
3. La demanda de la pintura de historia	90
4. DE ITALIA A LOS PALACIOS DE ESPAÑA (1629-1640) ...	98
1. Roma: el aprendizaje de la narración	98
2. De la mitología a la religión: las enseñanzas italianas en la pintura religiosa velazqueña de los años 1630	107
3. Un nuevo Apeles en la corte espléndida	115
La Torre de la Parada	118
El Palacio del Buen Retiro	122
El Real Alcázar	126
4. Velázquez en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro	127
5. RETRATOS Y FÁBULAS (1640-1660)	141
1. Pintor de un reinado en crisis (1640-1649) y retratista del papa (1649-1651)	141
2. El pintor de las infantas: <i>Las meninas</i> y el retrato historiado	151
3. Velázquez Ovidio: <i>Las hilanderas</i> y <i>Mercurio y Argos</i>	162
Glosario	175
Bibliografía	179

AGRADECIMIENTOS

A Florence d'Artois, Roland Béhar, Mercedes Blanco, Raúl Caplán y Cécile Vincent-Cassy por su ayuda y sus consejos.

Introducción general: historia, ficción y pintura en la época de Velázquez

En 1658, en un libro impreso en Roma, se menciona a Velázquez como «Apeles de este siglo»¹. Apeles era un pintor de la antigüedad clásica, cuya obra se había perdido pero cuya enorme fama lo convertía en el parangón de la excelencia artística. Era un modelo que emular y un pintor ennoblecido por Alejandro Magno; el emperador no se dejaba representar por nadie que no fuera el propio Apeles. Velázquez, pintor de Felipe IV, es uno de los artistas de la edad moderna que aspiró a reencarnar a tan importante figura, reinventando la pintura clásica y llevándola a nuevos niveles de perfección, marcando la historia del arte, entre muchas otras cosas, por su forma de contar historias y de considerar la ficción en pintura. El presente manual, escrito para la preparación de la *Agrégation interne* de 2022, estudia su vida, su contexto histórico y su obra a partir de una reflexión sobre la historia y la ficción en la época moderna. Esta reflexión plantea un resumen sobre las diferencias entre historia y ficción, sobre la relación entre pintura y poesía y sobre las peculiaridades de la pintura de historia, pintura narrativa entre la poesía y lo que hoy en día denominamos historia. Son aspectos, todos ellos, desarrollados más adelante, pasada esta introducción, en el estudio del «Apeles de su siglo».

Velázquez fue uno de los testigos de su época más cercanos a Felipe IV. Tanto así, que con el paso de los años, este se mostraba reticente a posar ante los pinceles de aquel, porque no quería ver en el lienzo su rostro envejecido. La cercanía del pintor con el monarca no era necesariamente amistosa, ni podía basarse en una anacrónica confianza; es la posición de Velázquez en la corte la que lo convierte en un testigo forzoso de la evolución de los Habsburgo españoles, pero

1. En la *Memoria de las pinturas... del Escorial, Corpus Velazqueño: documentos y textos*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, p. 336.

también en un artesano de la imagen regia. Como pintor del rey, su primera y principal tarea fue la de hacer retratos de la familia real, es decir, el monarca y las sucesivas consortes, los herederos y las infantas. También representaba la ‘familia’, en sentido extenso, de tan señalados mecenas: me refiero a aquellos servidores más cercanos, especialmente de los infantes, como fueron bufones y gentes de placer, dueñas, preceptores y guardadamas como en *Las meninas* o la *Lección de equitación de Baltasar Carlos*. El rey podía temer ver su rostro ajado representado por los pinceles de Velázquez, pero es probable que el príncipe o la infanta apreciaran estas imágenes, verdaderas galerías de retratos cristalizadas en una acción, en un momento concreto –la levada del caballo del príncipe, el ofrecimiento del búcaro a la infanta–, como una suerte de recuerdo o de puesta en escena de su entorno infantil y familiar¹. La tarea del pintor parece discurrir por dos vertientes: por una parte, el retrato regido por la verdad y el ojo inmisericorde de Velázquez, del que el rey se esconde; por otra, el retrato como teatralización de las personas retratadas.

Siendo Velázquez un testigo destacado de su época, lo es ante todo como pintor. Su obra pictórica es el conjunto documental más amplio que conservamos sobre él, así como el más coherente, frente a la variada documentación compilada en el *Corpus Velazqueño*. Ante todo, hablar de la historia y la ficción a partir de Velázquez, es hablar de su pintura. Esta constatación puede parecer evidente, pero abre un abanico de interrogantes sobre la relación entre historia, pintura y ficción que este libro pretende explorar a partir de las pistas siguientes: el estilo, la composición, los géneros pictóricos, las funciones de la pintura, la historicidad de la misma y el discurso metapictórico. Como acabamos de ver con el ejemplo de los retratos regios, el estilo de Velázquez parece adscribirse a un régimen representativo basado en la verdad o en la objetividad que asociamos a la historia. Lo expresan sus retratados, como Felipe IV, tímido o coqueto, y también Inocencio X, que consideró su retrato, según la leyenda, «*tropo vero*»². La composición de las pinturas, al contrario, se aproxima a la ficción como en los

1. Peter Cherry y María Cruz de Carlos Varona, «Jugando con Baltasar Carlos. Arte y cultura en la educación del príncipe» en M. C. de Carlos Varona, F. Pereda y J. Riello (eds.), *La mirada extravagante: arte, ciencia y religión en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons, 2020, p. 273-337.

2. Javier Portús, *Velázquez, su mundo y el nuestro. Estudios dispersos*, Madrid, CEEH, 2018, p. 145.

retratos «de familia», tan teatrales. La posición del retratado, su puesta en valor con respecto al fondo, el vestuario y el lenguaje gestual componen retratos que vehiculan un discurso subjetivo, acercándose incluso a la poesía: poesía panegírica en muchos casos, como en los imponentes retratos ecuestres del Salón de Reinos del Buen Retiro, a la mayor gloria de la dinastía, o bien de inspiración ovidiana en muchos otros, como en las obras para la Torre de la Parada. Pero dejando atrás la composición, hablar de pintura de historia o de poesías pintadas es hablar de géneros pictóricos: junto al retrato profano o divino, al paisaje y al bodegón, la pintura de historia por una parte y las *poesías* por otra son los dos géneros más destacados en la transformación de la pintura de una práctica artesanal a una de las bellas artes. En ambos casos, la posibilidad de componer discursos narrativos complejos mediante la pintura sirvió para posicionar el arte de los pinceles a la par del de los poetas, como un arte liberal y no solo mercantil. En la península italiana, que fue uno de los focos de ese proceso característico del Renacimiento, los humanistas emplearon ambos términos para describir la pintura, etiquetando géneros como las *historias*, que corresponden a las composiciones narrativas en general, ya fueran estas bíblicas, antiguas o modernas, y *poesías*, como las que Tiziano envió a Felipe II en la serie de desnudos más destacada del siglo XVI. Estas *poesie* son fábulas mitológicas en las que los pintores emulan los mitos y las imágenes de la antigüedad romana, con gran libertad compositiva y una enorme conciencia de su arte y técnica. Ambas cualidades, la libertad y el arte, concurren en el éxito del desnudo, en el que el pintor, como Velázquez en su *Venus del espejo*, demuestra sus conocimientos anatómicos y estilísticos, su libertad y cultura alejadas de toda pacatería, y su capacidad de conectar tanto con el gusto de los más destacados mecenas como con la historia –atractiva, pero parcialmente secreta– del propio género del desnudo. Y es que este tipo de pinturas estaba destinado al disfrute privado de los coleccionistas. Otros géneros se exponen con mucha más facilidad y mayor boato: el retrato y la pintura de historia. Estos géneros tienen funciones diplomáticas, cortesanas y de aparato que se relacionan a su vez de varias maneras con la historia de los Habsburgo españoles, los Austrias. La historia de los tipos y modelos formales que Velázquez explota a lo largo de su carrera pertenece tanto a la historia del arte como a la historia dinástica. A su vez, la riqueza en obras velazqueñas de las colecciones del Prado o del Kunsthistorisches Museum de Viena indica la conexión entre las dos capitales de la dinastía: en muchos casos, la historia de la recepción de

los cuadros, en su momento y hasta nuestros días, es inseparable de la propia historia de Velázquez y su época. Dicho de otro modo, cualquier pintura pertenece a la historia de su tiempo a la vez como representación y como objeto de producción, consumo y coleccionismo. Por último, una lectura metapictórica de la obra de Velázquez nos demuestra su enorme conciencia artística, basada en un íntimo conocimiento de la obra de Rubens y Tiziano, del conjunto de las colecciones reales españolas, y de su propia posición en la historia de su arte. En la encrucijada de la ficción y la historia, estos son algunos de los niveles que permite recorrer la obra velazqueña.

Por supuesto, su propia biografía también es portadora de enseñanzas relevantes. Su origen sevillano –como el de la familia del conde-duque de Olivares–, su ascenso en la corte, sus viajes a Italia, sus esfuerzos por alcanzar la ordenación como caballero de Santiago son, una vez más, reflejo de una época. Más allá de los asuntos que acabamos de plantear, el valor de los cuadros de Velázquez como documentos históricos es tan amplio como los acercamientos de cada historiador, y más teniendo en cuenta que el Siglo de oro reconocía en las obras de arte un gran valor probatorio¹. El diálogo entre la historia del arte y la historia general, planteado en los términos de Peter Burke en *Visto y no visto*² se basa en la idea siguiente:

La última regla es que no hay reglas. Ello se debe a la diversidad de imágenes y de preguntas que un historiador puede hacerle a dichas imágenes³.

El uso y abuso de obras de Velázquez en infinidad de textos sobre la historia del Siglo de oro es buena prueba de ello. A modo de comparación, quien abra el fantástico libro de Timothy Brook, *Vermeer's Hat*, pensando leer una monografía sobre Vermeer, se sorprenderá al encontrar un análisis sobre la mundialización del comercio y el gusto, que solo tiene un hermoso pero limitado reflejo en la obra del pintor: en un sombrero de piel de castor o en una porcelana de apariencia oriental⁴. La

1. Felipe Pereda, *Crimen e ilusión: el arte de la verdad en el Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons, 2017.

2. P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books, 2001; *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005.

3. P. Burke, «Cómo interrogar a los testimonios visuales» en J. L. Palos y D. Carrión-Invernizzi (eds.), *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Época Moderna*, Madrid, CEEH, 2008, p. 38.

4. T. Brook, *Vermeer's hat: the seventeenth century and the dawn of the global world*, Londres, Profile Books, 2009.

riqueza de los paralelismos que pueden trazarse entre la historia de la época de Velázquez y sus cuadros ha dado lugar a infinidad de estudios¹. También a varias síntesis específicas desde el punto de vista de la historia general, como la de Alain Hugon sobre «el siglo de Velázquez»². En las páginas siguientes, para acotar una perspectiva sintética en torno a la relación de Velázquez con la historia y la ficción, nos detendremos un momento para considerar algunas cuestiones generales sobre la historia, la ficción y la pintura. Y es que la dicotomía entre la historia y la ficción esconde, en la edad moderna, conexiones que conviene adelantar, a modo de pórtico para este manual, considerándolas en sí mismas y desde el punto de vista de la historia del arte.

HISTORIA Y FICCIÓN: VERDAD PEDESTRE Y VEROSIMILITUD GRANDIOSA

La relación entre la historia y la ficción viene determinada ante todo por una doble cuestión retórica, que concierne tanto al estilo como al contenido del discurso. Por influencia de la retórica latina, la historia se asocia a la verdad y a un estilo humilde y pedestre, aunque con distinguos: los anales y las memorias son menos elocuentes, las historias algo más³. En cualquier caso, el contenido del discurso histórico, determinado por la verdad, corresponde a la sucesión de los hechos, que se acumulan bajo la pluma del historiador, deleitando al lector independientemente del estilo con el que escribe. Según Plinio el Joven: «a la poesía se le concede poco favor, a no ser que se elev[e] a las más altas cotas de la elocuencia, pero la historia, de cualquier modo que se escriba, causa placer al lector»⁴, por el simple motivo de que lo que gusta en la historia es el fondo, más que la forma. A la inversa, la oratoria, que se afana en persuadir al auditorio, prescinde de la verdad en beneficio de un criterio más elevado, el de la verosimilitud. Lejos de connotar negativamente la ficción, este cambio en el contenido del

1. Juan Pablo Fusi y Francisco Calvo Serraller, *El espejo del tiempo: la historia y el arte de España*, Madrid, Taurus, 2009, p. 124-164.

2. A. Hugon, *Philippe IV: le siècle de Vélasquez*, París, Payot & Rivages, 2014.

3. Béatrice Guion, «Comment écrire l'histoire : l'ars historica à l'âge classique», *Dix-septième siècle*, vol. 246, no. 1, 2010, § 12.

4. Plinio Cecilio Segundo, *Cartas*, trad. Julián González Fernández, Madrid, Gredos, 2005, p. 265.

discurso permite al orador prescindir de la acumulación excesiva de acontecimientos, liberándolo así de su sometimiento al devenir cotidiano, y capacitándole para elegir aquellos hechos que mejor le permitan hilar las causas y sus efectos. En definitiva, la verdad de los historiadores recoge únicamente lo ocurrido, pero la verosimilitud de los oradores expresa la historia como debió ocurrir, y por tanto únicamente lo memorable. Dicho de otro modo, la verosimilitud reordena la realidad de manera que se expresen las causas de los fenómenos históricos con mayor claridad que bajo las plumas exhaustivas de los cronistas. Por último, un paso más allá de los oradores se sitúan los poetas, que también hacen bandera de la verosimilitud. Completan el panorama de la historia presentándola tal y como debió suceder pero con un estilo grandioso. Este estilo les otorga, según la metáfora habitual, el clarín de la fama. En cierto modo, por tanto, el historiador enfrascado en sus *anales* se pliega al dictado de la realidad y lo particular, mientras el poeta pregona la Fama universal de los hechos históricos para la posteridad: aquello que hoy en día consideramos ficción puede ser mejor historia que la propia historia.

La relación entre historia y ficción viene por tanto determinada por dos dicotomías. Primero, en cuanto al contenido o a su *invención* (en el sentido retórico de selección de la materia sobre la que versa un discurso), entre verdad y verosimilitud, y entre lo particular y lo universal. Segundo, en cuanto al estilo, entre la sobriedad histórica y la grandeza poética. Esta ecuación explica que la poesía, en el Siglo de oro como en la antigüedad clásica, recoja el guante de la historia y se embarque en proyectos historiográficos tan destacados como la idealización del régimen de Augusto en las obras de Virgilio. Este modelo indiscutible de hibridación entre poesía e historia se traduce en tiempos de Velázquez en epopeyas que narran a su manera la historia reciente. Citaremos entre ellas la *Araucana* de Ercilla, sobre la conquista de las Indias¹, o la enciclopédica visión de la cartografía imperial que aparece en las *Soledades* de Luis de Góngora, una «epopeya de la paz»². El mismo modelo de hibridación se puede apreciar en el teatro inspirado en la historia reciente, tanto para conmemorar canonizaciones en comedias de santos, como para encumbrar los triunfos de la monarquía

1. Aude Plagnard, *Une épopée ibérique. Alonso de Ercilla et Jerónimo Corte-Real (1569-1589)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2019.

2. Mercedes Blanco, *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*, Madrid, CEEH, 2012.

en tragicomedias como *El Brasil restituído* de Lope de Vega o *El sitio de Breda* de Calderón de la Barca. Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, no es descartable que tanto Maíno, al inspirarse en Lope de Vega en *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, como Velázquez al seguir a Calderón en *La rendición de Breda*, hayan querido pintar la historia al modo grandioso de los poetas, distinguiéndose así –o pretendiéndolo– de los demás pintores del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, más pedestres, más historiadores. Valga esta hipótesis, que comentaremos más adelante, para superar la aparente oposición entre historia y ficción, y poner el acento en algo más complejo, como es la construcción de ficciones históricas en pintura, igual que en poesía.

PINTURA Y FICCIÓN: *UT PICTURA POESIS*

La pintura, en efecto, no es sino poesía muda. Esta definición es un lugar común, que está en boga entre pintores y letrados contemporáneos de Velázquez. El también sevillano Juan de Jáuregui, pintor y poeta, recurre a este tópico en su diálogo de Pintura y Escultura, incluido en sus *Rimas* de 1618, cuando defiende la grandeza del pintor riojano Navarrete el Mudo:

Y si Homero componía
su gran pintura canora
sin ojos, también podría
formar, sin lengua sonora,
un Mudo muda poesía¹.

Con estos versos, Jáuregui enrolla a la poesía en el bando de la pintura en un debate conocido como *paragone*: el parangón o paralelo que describe la rivalidad entre la pintura y la escultura. Pero el tópico al que recurre Jáuregui también puede invertirse: la poesía es entonces una pintura elocuente o, en este caso, «pintura canora», capaz de cantar como los poetas. Las *Soledades* de Luis de Góngora, por ejemplo, fueron comparadas con un «lienzo de Flandes»: una de aquellas pinturas sobre lienzo típicas del arte flamenco, tan minucioso y proclive al detalle y al paisaje, como un reflejo de las descripciones en las que

1. Juan de Jáuregui, *Rimas*, En Sevilla, por Francisco de Lyra Varreto, 1618, p. 179.

Góngora es tan sobresaliente¹. Estas comparaciones entre pintura y poesía se resumen en una fórmula de Horacio en su *Arte poética*: *ut pictura poesis*. Este verso del retórico latino, que significa «como la pintura, así la poesía...», es la fórmula clave para contextualizar la relación entre pintura y ficción, a partir de la ficción más digna: la del poeta. Esta relación parte de la idea de reciprocidad entre las artes, y tiene efectos concretos en la práctica de los pinceles y en el gusto de los coleccionistas. El primero y más evidente, desde los primeros versos del *Arte* de Horacio, es que las mismas convenciones y reglas se aplican a la poesía y a la pintura: el inicio del *Arte poética* condena a los pintores que realizan grotescos, pintando híbridos de humano y caballo, para justificar que haya que darle reglas a la invención y a la creatividad poética. Categorías como el decoro o la alegoría son por ello capitales para entender el arte de Velázquez, como veremos a lo largo de este estudio.

Y es que la reciprocidad entre ambas artes crea dinámicas de inspiración mutua. Del lado de la poesía, destaca la categoría de la *evidentia*, que agrupa todos los recursos textuales para crear imágenes en la mente del lector o el oyente. La *ekphrasis* o descripción detallada, que Leo Spitzer asoció directamente a la descripción textual de obras de arte visual, es la piedra de toque de esta relación recíproca². Uno de sus ejemplos señeros, la descripción por Homero del escudo de Aquiles, es tan célebre que los poetas rivalizan con ella y los artistas ambicionan darle respuesta, desde la antigüedad hasta la edad moderna. Esta realidad convierte gran parte del arte antiguo en un reflejo de la poesía y de sus más celebradas descripciones. El grupo escultórico del *Laocoonte*, exhumado en Roma en 1506, así lo demuestra al representar al sacerdote troyano en el momento de su muerte, tal como la narran Homero o Virgilio. Para los pintores, la inspiración poética permite emular a los poetas tanto como a los mejores artistas antiguos. En cuanto a los poetas, siguen a Homero en la descripción de obras de arte, no ya ficticias sino reales, y alguna de estas descripciones poéticas ofrecen datos sobre la importancia de Velázquez, cuando se describe, por

1. M. Blanco, «Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico» en M. C. García de Enterría y A. Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 1998, p. 263-274.

2. Roland Béhar, «Garcilaso de la Vega et l'«invention» de l'ekphrasis par Leo Spitzer (1952-1955)», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 2020, n° 37.

ejemplo, el Palacio del Buen Retiro elogiado en la *Silva topográfica* de Manuel de Galhegos¹ (1637). Las *ekphraseis* de obras antiguas, auténticas pero perdidas, representan otro acicate para la inspiración artística. Cuando Plinio el Viejo describe en su *Historia natural* las técnicas y los logros de los artistas griegos y romanos, los artistas modernos ambicionan igualarlos y superarlos reinventando la pintura clásica. Esta ambición se traduce en técnicas novedosas, como una atención inédita hacia la sensualidad de los colores y un estudio sin precedentes de la anatomía a partir del modelo de la escultura helenística². Pero también se traduce en un repertorio de formas y temas, con obras perdidas cuya descripción se conoce y maneja en la edad moderna. El *Soplón* del Greco es un ejemplo de ello, pues representa a un niño soplando sobre un tizón, única fuente lumínica del cuadro: un desafío compositivo que Plinio observa en la obra del pintor Antífilo, «alabado por su Muchacho soplando un fuego»³. Otro ejemplo destacado sería la *Calumnia de Apeles* de Sandro Botticelli, a partir de la descripción de Luciano de Samosata de una *Calumnia* pintada por Apeles, el más célebre de los pintores antiguos; recientemente se ha propuesto una interpretación de la *Túnica de José* de Velázquez como revisión de este tema⁴.

Pero más allá de las dinámicas de imitación e inspiración recíproca, el *ut pictura poesis* abre la puerta a innovaciones temáticas y genéricas fundamentales para entender la enorme importancia de Velázquez y su posición en la historia del arte como heredero de Tiziano y émulo de Rubens. Como queda dicho arriba, las *poesie* de Tiziano abren un género nuevo que desembocará en la autonomía del desnudo en dos etapas: con los personajes de Dánae, Venus o Europa primero, y con el desnudo libre de coartadas mitológicas en la *Maja desnuda* de Goya después. El modelo fundamental de estas *poesie* manifiesta la importancia de las fábulas mitológicas como vehículo de expresión de la libertad creativa de los mejores maestros del manierismo y del barroco. Ovidio es, en este aspecto, el poeta a seguir. Carlo Ginzburg ha demostrado cómo su referente se convierte en el pretexto para la explosión del

1. Jesús Ponce Cárdenas, «Pintura y Panegírico. Usos de la ékfrasis en Manoel de Galhegos», *Versants. Revista Suíza De Literaturas románicas*, 3 (65), p. 97-123.

2. Fernando Checa, *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2013.

3. Citado por Manuela Mena Marqués, «La “Fábula” o “Alegoría moral”» en *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 335-361.

4. F. Pereda, *Crimen e ilusión*, *op. cit.*

erotismo artístico a partir de Tiziano¹. El poeta latino se convierte así en el santo y seña que manejan tanto los pintores modernos y atrevidos como los coleccionistas más poderosos e informados. De esta relación entre pintores y coleccionistas bajo el patronazgo de la poesía clásica surgen espacios de relativa autonomía artística: espacios de libertad con respecto a un mercado del arte ciertamente limitado en sus temas y dominado por lo religioso, y espacios al fin y al cabo que permiten la aparición de innovaciones señaladísimas, como la que ofrece Velázquez en su *Fábula de Aracne* conocida como *Las hilanderas*. Así pues, en estas obras concurren el conocimiento de la ficción y de la historia de la poesía con el conocimiento de la historia de la pintura. Más aún, estas pinturas combinan la historia y la ficción para marcar el rumbo de la historia del arte y alcanzar merecidamente la posteridad.

El carácter neoclásico de esta asociación entre pintura y poesía es el resultado de una aproximación humanista a la pintura, que nace con el Renacimiento. Entre 1350 y 1450, los humanistas estudiados por Michael Baxandall en su clásico libro *Giotto and the Orators*² desarrollaron un vocabulario y una sintaxis inspirados en el latín ciceroniano, y especialmente en la retórica latina, para hablar del arte de su época. Este proceso, que continúa en lengua vernácula, transmite la idea siguiente: la pintura es capaz de representar un discurso ordenado, plasmando así un relato con instrumentos propios pero equivalentes a los de la poesía, la oratoria o la historia. Desde el punto de vista de la composición pictórica, los deslindes entre historia y ficción se complican ya que la pintura narrativa se sitúa en la encrucijada entre ambas.

PINTURA Y STORIA: LA COMPOSICIÓN PICTÓRICA ENTRE POESÍA E HISTORIA

Acostumbrados al éxito indiscutible del retrato, corremos el riesgo de olvidar su carácter secundario en la teoría del arte surgida del Renacimiento. Comparado con la pintura narrativa, el retrato es un género

1. «Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle», en Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Turín, Einaudi, 1986; *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*, trad. fr. Monique Aymard et al., Lagrasse, Verdier, 2010.

2. Michael Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition*, Oxford, Oxford University Press, 1971; *Giotto et les Humanistes: la découverte de la composition en peinture, 1340-1450*, trad. Maurice Brock, París, Editions du Seuil, 2013.

Cet ouvrage a été mis en pages par



<pixellence>

