

Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna

En busca de un modelo para las vidas de artistas españoles¹

· DAVID GARCÍA LÓPEZ ·

Universidad de Murcia



En 1923, en su todavía fundamental *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, se quejaba Francisco Javier Sánchez Cantón de la ausencia de trabajos sobre la influencia de Giorgio Vasari en España: “No ha sido todavía estudiada la que pudiéramos llamar ‘fortuna’ del Vasari en España. Es más, creo que no hay ni indicaciones sueltas”². Décadas después este estado de cosas no había variado, tal y como se puso de manifiesto en el congreso vasariano de 1950, cuando un buen número de expertos europeos se reunieron en Florencia para sentar las bases de lo que sería el estudio sobre Giorgio Vasari durante la segunda mitad del siglo XX. Allí, uno de los más reconocidos historiadores españoles, José Camón Aznar, presentó una ponencia elocuentemente titulada *El estilo trentino*³. Sólo en el último tercio del siglo pasado, Vasari y España fueron los protagonistas en los estudios de Romeo de Maio⁴, Veronique Gerard-Powell⁵ y Agustín Bustamante⁶.

El estudio de la lectura e influencia de Vasari (fig. 1) en la España de la Edad Moderna se ha de cimentar en dos ejes principales: el conocimiento de las bibliotecas contemporáneas –fundamentalmente de los artistas y teóricos artísticos del período– y el análisis de los escritos sobre las artes producidos en la época. La investigación sobre ambos campos ha crecido exponencialmente en las últimas décadas. Tanto el interés por las bibliotecas, la acumulación de libros y las formas de lectura –de la que una pequeña parte corresponde a los artistas y la literatura artística– como el estudio detenido y crítico de los tratados teóricos españoles, han dado lugar a sucesivas y recientes investigaciones⁷. Así, se hace posible un primer análisis general de la influencia y repercusión de un texto tan significativo como las *Vite* de Giorgio Vasari en la España del Siglo de Oro.

No obstante, hay que advertir de los límites de nuestro campo de exploración. Aun conociendo un buen número de inventarios de bibliotecas de artistas, no deja de ser un pequeño número del total, por más que se trate de ejemplos muy significativos. Un campo todavía por explorar es el aprovechamiento de las investigaciones sobre otro tipo de bibliotecas a las de los propios artistas, y la colección y lectura de textos relacionados con las artes por un público no profesional. Me refiero a las bibliotecas reales, nobiliarias, religiosas, de miembros de profesionales liberales, etc., en las que sería sumamente interesante indagar sobre los libros artísticos que atesoraban. También se hace necesario recordar que los inventarios son documentos delicados, donde a menudo no se cita más que el número total de libros, sin discriminar los contenidos o agrupándolos por grupos sin especificar los títulos, o las descripciones de éstos son tan apremiantes que pueden llevar a la confusión.

En el caso de la obra de Vasari, a menudo es complicado discriminar si el documento se refiere a las *Vite* del aretino o a algún otro volumen de vidas de artistas. Más difícil aún es diferenciar entre las diferentes ediciones a las que se refieren los inventarios, lo que podría tener importantes consecuencias. Como es sabido, la edición de 1550, editada por Lorenzo Torrentino, salió con sus tres partes incluidas en dos volúmenes⁸ (fig. 2), mientras la edición de 1568, la Giuntina, aumentada considerablemente por su autor, tuvo que volcarse en

1 Retrato de Giorgio Vasari incluido en el vol. I de *Le vite de' piv eccellenti pittori, scultori et architettori*, Florencia, 1568. Biblioteca Marqués de Valdecilla, Madrid. Sig. BH FLL 35465.

2 Portada del vol. I de Giorgio Vasari, *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scvltori italiani*, Florencia, 1550. Biblioteca del Museo Nacional del Prado, Madrid. Sig. Cerv /90.

3 Portada del vol. III de Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Florencia, 1568. Biblioteca Marqués de Valdecilla, Madrid, con ex libris del Colegio de la Compañía de Alcalá de Henares, 1705, Sig. BH FLL 35567.



2



3

tres volúmenes⁹ (fig. 3). La reedición de esta última se llevó a cabo en 1647, en Bolonia, por parte de Carlo Malonessi¹⁰ (fig. 4) quien, a pesar de su intención de corregir algunos de los errores del texto e incluso de completar la serie de retratos de artistas, llegó a saltarse páginas enteras, una multiplicación de descuidos que motivaron la continuada divulgación del texto giuntino¹¹. En ocasiones, la mención de dos volúmenes

en los inventarios, ha motivado su adscripción a la primera edición, como ocurrió con el pintor Hernando de Ávila, cuyo ejemplar se encontraba en su inventario “en dos cuerpos”¹². Pero es verdaderamente difícil estar seguros de esta circunstancia, ya que podría suceder que los artistas no poseyeran la edición completa sino algún tomo suelto. Tenemos el ejemplo de Alonso Cano, que compró uno de los volúmenes en la almo-



4

nada de Vicente Carducho nada más instalarse en Madrid en 1638¹³. En otras ocasiones, estamos seguros de que algunos artistas poseían dos volúmenes de la obra pero es evidente que se trataba de la edición de 1568 o su reedición, como es el caso del pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, puesto que el inventario certifica que sus volúmenes contienen también los retratos de los artistas, imágenes que Vasari sólo incluyó en la segunda edición: “Otro libro de retratos y vidas de pintores ytalianos que es primera y segunda parte encuadernado en

pergamino en diez y seis reales, Otro libro de retratos y vidas de pintores italianos que hes la tercera parte encuadernado en pergamino en doce reales”¹⁴.

En general debemos pensar que en la mayoría de los casos se trataría de la segunda edición de 1568, puesto que la primera de 1550 se había convertido en una rareza bibliográfica ya en los años sesenta del siglo XVI, y es conocida la queja del propio Vasari sobre la dificultad de hallarla, lo que se convirtió en uno más de sus incentivos para publicar su siguiente edición¹⁵. De hecho, Antonio Palomino, en la exhaustiva bibliografía artística que ofrece en *El Museo pictórico y escala óptica* (1715), sólo hace mención a las ediciones de 1568 y 1647¹⁶, una prueba más de lo rara que a esas alturas se había convertido la edición de Lorenzo Torrentino de 1550. Sin embargo, no estaba completamente olvidada, como demuestra Juan de Jáuregui (1583-1641). El literato y pintor sevillano, que tuvo una conocida estancia romana, fundamentará parte de su defensa de los pintores en los *Memoriales* de 1629 –incluidos como apéndice por Vicente Carducho en sus *Diálogos de la pintura* (1633)– utilizando la fantásica anécdota, citada por Vasari en 1550, en la que Miguel Ángel lanzaba maderos al papa Julio II cuando éste irrumpía en la Capilla Sixtina para poder contemplar los frescos de la bóveda. La leyenda fue ya desmentida en la *Vita di Michelogno Buonarroti* de Ascanio Condivi (1553)¹⁷ y después corregida y eliminada en la segunda edición vasariana¹⁸. Por lo tanto, en una fecha tan avanzada como 1629 se seguía utilizando y citando la primera edición de 1550. Más adelante, veremos cómo algunos de los raros ejemplares de esta edición también se hallaban en bibliotecas nobiliarias.

Otra dificultad para el estudio de la influencia de Vasari son algunos testimonios de los propios artistas o tratadistas. El racio-nero Pablo de Céspedes (1538-1608) citaba el libro de Vasari en el *Discurso de la Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, pero señalaba que no había caído en sus manos¹⁹. Sin embargo, el análisis de su escrito demuestra el seguimiento del texto del aretino²⁰ que, incluso, parece que se encontraba entre los bienes inventariados en su biblioteca²¹. El aragonés Jusepe Martínez (1600-1682), por su parte, no lo cita ni una sola vez en

sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (c. 1675), pero es claro que lo utilizó frecuentemente, copiando al pie de la letra numerosos pasajes²².

Volviendo a los inventarios de las bibliotecas, mucho se ha ponderado sobre un hecho evidente: la posesión de un libro no significa que su dueño lo lea. Pero también hay que tener en cuenta la idea inversa, sobre todo en la época que analizamos, en la que la posesión de libros era una costumbre tan costosa y, por lo tanto, limitada. En la gran mayoría de las ocasiones los interesados consultarían un número mucho más crecido de libros de los que disponían en sus bibliotecas. Debemos tener en cuenta lo importante que era granjearse amistades de propietarios de ricas bibliotecas que franqueasen el paso a sus tesoros bibliográficos. Es conocido el caso de la biblioteca reunida por el Conde-Duque de Olivares y la polémica que surgió en su constitución, no sólo por la rapiña con la se conformó sino también por la dificultad casi infranqueable que suponían sus muros²³. Antonio Palomino habla con admiración de la selecta biblioteca artística reunida por el canónigo Vicente Vitoria en Valencia, la más completa de todas las que conoció, dice con admiración, haciendo ver que había disfrutado de muchas²⁴. Palomino también deja constancia de la importancia que supuso la apertura de la Real Biblioteca Pública, aunque varias bibliotecas nobiliarias y conventuales custodiaban un buen número de tratados artísticos entre los que se incluían, como veremos más adelante, las *Vite* de Vasari.

Del mismo modo, es interesante hacer constar el uso de manuscritos incluso en tiempos en los que la edición de libros estaba bien establecida. La dificultad de conseguir algunos títulos ya fuese por su rareza o por su precio, motivó que la utilización de manuscritos siguiera siendo un vehículo imprescindible para la transmisión de conocimientos en la Edad Moderna²⁵. Las *Vite* de Vasari también participaron de este fenómeno, lo que demuestra la importancia de la obra para las gentes de la época. Conocemos el caso del humanista Alvar Gómez de Castro, quien copió una buena parte de las biografías de pintores de la primera edición torrentiniana, manuscrito que precisamente se conservó en la biblioteca del Conde-Duque de Olivares²⁶. A su vez, el escrito de Gómez de Castro se transcribió íntegra-

mente en el siglo XVIII, convirtiéndose en una copia más de la obra vasariana²⁷, lo que demuestra la perenne importancia del medio manuscrito incluso en un momento tan avanzado²⁸.

Es evidente que el que un determinado libro no se encontrara entre los bienes de un artista en el momento de su muerte, no significaba que no lo hubiera leído ni poseído. Destaca el caso del pintor Domenico Theotocopuli, El Greco (c. 1541-1614). Su circunstancia es significativa para entender las dificultades de nuestro estudio. Que el libro no se cite ni en su inventario post-mortem ni en el de su hijo Jorge Manuel, habría motivado su exclusión de entre los poseedores del Vasari conocidos²⁹. Pero el afortunado hallazgo de un ejemplar de las *Vite* anotado por el cretense nos ha revelado no sólo que poseyó el libro sino con cuánta atención subrayó y comentó sus contenidos³⁰, siendo un caso singularísimo en su tiempo, otro más en la biografía de El Greco³¹.

A la dificultad de la posesión de un gran número de libros en la época por su elevado precio, en el caso de las *Vite* de Vasari la limitación se acrecentaba por tratarse de un producto de importación y en una lengua extranjera. Lo que hace evidente que no era un libro accesible a todos los artistas, en su gran mayoría más interesados por obras con estampas y repertorios visuales, mientras el de Vasari era fundamentalmente un libro de texto por mucho que a partir de la segunda edición contuviera la mayoría de los retratos de los biografiados³². Por lo tanto, para acercarse a las *Vite* los artistas hispanos no sólo tenían que saber leer –es conocido el alto índice de analfabetismo de la época– sino entender lo suficiente de la lengua italiana. Por todos estos motivos, el interés y el manejo del libro de las *Vite* estaba restringido a una élite de artistas, aquellos que poseían el suficiente nivel económico o unos intereses cercanos a los ideales propugnados desde Italia: una clara conciencia de la liberalidad de su arte y de las implicaciones teóricas que sostenía el libro de Vasari.

Lo cierto es que el interés por la obra de Vasari fue muy temprano en España. El polifacético Felipe de Guevara (c. 1500-c. 1563)³³ ya se mostraba conocedor de la obra de Vasari en sus *Comentarios de la pintura*, confeccionados alrededor de 1560³⁴. También de la primera edición torrentiniana de las *Vite* se sirvió

un cercano amigo de Guevara, el ya citado humanista Alvar Gómez de Castro (1515-1580). Su traducción demuestra un interés profundo por la obra de Vasari en este entorno de humanistas del foco toledano³⁵. Otro personaje, conocido de todos ellos, vendría a completar ese interés: el noble, poeta y diplomático Diego Hurtado de Mendoza (1505-1575), quien a su muerte, en su bien nutrida biblioteca, también poseía la primera edición de las *Vite* de Giorgio Vasari. Como se sabe, Hurtado de Mendoza era un buen conocedor de las artes gracias a su periplo italiano y su retrato, obra de Tiziano, fue ensalzado por Pietro Aretino y el mismo Giorgio Vasari³⁶. El legado del poeta y embajador, que trató de reconciliarse con Felipe II haciéndole su heredero, pasó así a manos del Rey Prudente. Y la edición torrentiniana de 1550, junto al resto de su biblioteca, durante mucho tiempo ambicionada por el monarca, entró a formar parte de los fondos de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, donde todavía se encuentra en la actualidad³⁷. Fue por lo tanto este grupo humanista y cortesano, que tenía relaciones con los historiadores, coleccionistas y anticuarios españoles más importantes de la época y que se mostró siempre interesado por las artes y su discusión teórica, el primero del que tenemos noticia en contacto con el texto de Giorgio Vasari³⁸.

De alguna década más tarde son las noticias que vinculan el texto vasariano con los artistas. Seguramente fue la llegada de artistas italianos a la España filipina la que trajo los primeros ejemplares a las manos de los pintores. Así por lo menos parece manifestarlo que artistas como Jacome Trezzo, Pompeo Leoni o Patricio Cajés, asentados en la Corte madrileña, tuvieran las *Vite* en sus bibliotecas. El orfebre y escultor Jacome Trezzo (c. 1515-1589) estuvo al servicio de la corona española desde los años cincuenta y llegó a España alrededor de 1559³⁹ (fig. 5). A su muerte contaba con una poblada biblioteca de unos ciento treinta y cinco libros, en los que abundaba más el género literario que los tratados de arte. Aun así se encontraban “dos cuerpos de la vida de los pintores y escultores” que apuntan a las *Vite* de Giorgio Vasari⁴⁰. Por su parte, Pompeo Leoni (1530-1608) había llegado a España en 1556 y empezó a cobrar de la corona española desde febrero del año siguiente⁴¹. Sin embargo, es a partir de 1570 cuando tenemos noticias regulares de su taller madrileño y su relación con otros artistas cortesanos, trabajan-

do en toda una serie de esculturas para la familia real además de encargos particulares y del Ayuntamiento madrileño⁴². Fue en Madrid donde alojó su magnífica biblioteca que contenía un buen número de códices autógrafos de Leonardo da Vinci además del libro de las “Vidas de Ecelentes pintores y arquitectos en dos tomos”⁴³. Por su parte, Patricio Cajés (c. 1540-1612) llegó a España en 1567⁴⁴. Participó en empresas teóricas como la traducción de la famosa *Regola* de Vignola al castellano y también se encontró entre los firmantes de los protocolos de 1603 para formar una Academia de pintores en Madrid⁴⁵. Aunque con una biblioteca modesta, también parece que poseyó las *Vite*⁴⁶. En cuanto a Federico Zuccaro (1540/1-1609), llegó a El Escorial en 1585 y seguramente regaló su ejemplar de Vasari a El Greco (1541-1614) durante su visita a Toledo del año siguiente⁴⁷.

Por lo que respecta a los españoles, las pruebas más tempranas de la posesión del libro de Vasari entre los artistas del entorno cortesano, se encuentran en los inventarios de las ricas bibliotecas que poseían a su muerte el pintor e iluminador real Hernando de Ávila (c. 1538-1595)⁴⁸ y el arquitecto real Juan de Herrera (1530-1597), inventario éste donde se citan las “Bydas de los más excelentes architetos y pintores y escultores de jorge baezari en ytaliano”⁴⁹. Es decir, todos los artistas que figuran entre los primeros poseedores del libro de Vasari en España eran italianos, españoles del entorno cortesano o con experiencia italiana. Además, en su mayoría tenían nutridas bibliotecas o destacaban por su interés en la teoría artística y la reivindicación del estatus liberal de la pintura.

Pero el libro de Vasari no sólo era conocido en los ámbitos cortesanos sino que también se leía en otros lugares de la Península Ibérica. Francisco de Holanda (c. 1517-1585), el artista portugués que había participado de la intimidad de Miguel Ángel Buonarroti en Roma durante los años treinta y que dio tantas muestras de su interés por la teoría artística, dejó a su muerte, en los alrededores de Lisboa, un ejemplar anotado de las *Vite* de Giorgio Vasari en su edición giuntina⁵⁰. También en Sevilla, Francisco Pacheco (1564-1644) poseía el libro de Vasari en la temprana fecha de 1593, tal y como consta en el *Memorial* redactado antes de contraer matrimonio. Entre sus escasos libros se encontraba ya el de “jorge basari”⁵¹ que, posteriormente, tan-

to utilizará en su *Arte de la pintura* (1649)⁵². Otros artistas de su círculo que lo citaban fueron los ya nombrados, el racionero Pablo de Céspedes (1538-1608) y el sevillano e igualmente con estancia italiana Juan de Jáuregui (1583-1641).

El caso de Juan de Herrera es excepcional por el número y la calidad de su biblioteca, que conformaba un conjunto de alrededor de seiscientos cincuenta títulos. Entre ellos se encontraba el texto de Vasari, algo nada habitual entre los arquitectos de su tiempo o inmediatamente posteriores, como veremos más adelante. Contemporáneamente, el caso de Herrera sólo puede compararse con otro arquitecto ilustrado, el también escultor áulico Juan Bautista Monegro (c. 1545-1621), que reunió una extraordinaria y bien surtida biblioteca en su casa de Toledo, de seiscientos dieciocho libros, entre los que se encontraba el ejemplar de Vasari, anotado como “Tratado de pintores en italiano”⁵³. Los tratados artísticos que se conservan apostillados por su mano, la *Divina proporcione* de Luca Pacioli, un ejemplar de Vitruvio y una edición toledana de Sebastiano Serlio, dan muestra de la amplitud de sus intereses, que posiblemente incluyeron su conocimiento de los manuscritos leonardescos propiedad de Pompeo Leoni⁵⁴. Que ambos arquitectos, Herrera y Monegro, poseyeran el libro de Vasari, nacería de esa amplitud de intereses que seguramente les impulsó a ir más allá de los libros prácticos y simplemente visuales de su profesión y adentrarse en una más profunda especulación sobre las artes y la condición del artista. Hay que recordar que en 1597 Juan Bautista Monegro declaraba como testigo en el pleito entablado entre el Ayuntamiento de Madrid y una serie de pintores de la capital que se negaban a los repartimientos de soldados. Monegro diferencia a los pintores de los oficiales mecánicos y afirma que el arte de la pintura se funda en artes liberales y que por ello es muy estimada y tenida por liberal, y así muchos pintores habían sido estimados y honrados por emperadores y monarcas⁵⁵. Esos pleitos, emprendidos en 1597 por un grupo de pintores asentados en Madrid, como Luis de Carvajal (hermano de Monegro), Juan Pantoja de la Cruz y Santiago Morán, en reivindicación de la ingenuidad de la pintura, fueron los primeros de este tipo de los que tenemos noticia y serán el preámbulo de una sostenida lucha legal por parte de los pintores españoles en defensa de



5

la liberalidad de la pintura, con las implicaciones económicas que ello conllevaba⁵⁶.

Este primer pleito por las levas de soldados entre los pintores madrileños, también motivó un importante tratado, *Noticia general para la estimación de las artes* (1600)⁵⁷ del licenciado “en los dos derechos” Gaspar Gutiérrez de los Ríos (c. 1568-1606)⁵⁸. Hijo del tapicero real Pedro Gutiérrez, Gaspar Gutiérrez de los Ríos defendía en su tratado la liberalidad de las artes del dibujo, entendiendo por ellas no sólo la pintura, la escultura y la arquitectura, sino también otra serie de artes como la tapicería, la platería o el bordado⁵⁹. Es indudable que algunos de sus pronunciamientos sobre el dibujo como elemento central de las artes así como el reconocimiento de la supremacía de Miguel Ángel Buonarroti o la inclusión de los tres círculos de éste como símbolo de la igualdad entre pintura, escultura y arquitectura, tienen ecos vasarianos⁶⁰. Su conocimiento de la existencia del texto de Vasari es evidente, otra cosa diferente es que la utiliza-

se a la hora de redactar su *Noticia general*, puesto que todos los puntos coincidentes parecen de segunda mano. De hecho, entre el copioso número de citas con el que Gutiérrez de los Ríos jalona su texto, no se encuentra el libro de Vasari, que tampoco figuraba entre los volúmenes de su biblioteca⁶¹. La mayoría de los ejemplos del reconocimiento de los artistas modernos honrados por los príncipes que refiere en el capítulo XX del libro III de la *Noticia general* –Baccio Bandinelli, Leonardo da Vinci, Leone Leoni, Miguel Ángel y Tiziano– se habían convertido ya en elemento común y estaban presentes en una obra tan temprana como la *Ingeniosa comparación* (1539) de Cristóbal de Villalón, tal y como apuntó Julián Gállego⁶². E igualmente ocurría en su anterior *Memorial sobre la industria y el comercio* (c. 1589), donde se citan idénticos ejemplos del reconocimiento regio a estos artistas extranjeros⁶³.

Más explícito es el también jurista Juan Alonso de Butrón, quien plantea sus *Discursos apologéticos* (1626) como una nueva defensa ante las levas que amenazaban a los artistas⁶⁴. Butrón cita a Vasari en la bibliografía utilizada para explicar “los premios que los Pintores recibieron de diversos Principes”⁶⁵ y recoge un buen número de ejemplos directamente de las *Vite*, que se convierten en la base de su argumentación: “De las honras que se hizieron a los modernos, trata largamente Iorge Vassari, en las vidas de los Pintores Italianos: de donde sacaremos algunas para que a todos conste”⁶⁶. El camino indicado por Butrón para la utilización del libro de Vasari en el debate sobre la liberalidad de la pintura es el que persistirá durante todo el siglo XVII español y todavía plasmará Palomino: los ejemplos de príncipes y reyes que valoran a los artistas refuerzan el sentido noble y liberal del arte de la pintura. En este sentido, las *Vite* servían como paralelo a los ejemplos que se podían rastrear en la Antigüedad, fundamentalmente a través de la *Historia Natural* de Plinio⁶⁷, y Palomino será categórico al resaltar su carácter ejemplarizante en el célebre pasaje donde rememora la biblioteca de Velázquez: “El Vasario le animaba con las Vidas de los pintores ilustres”⁶⁸.

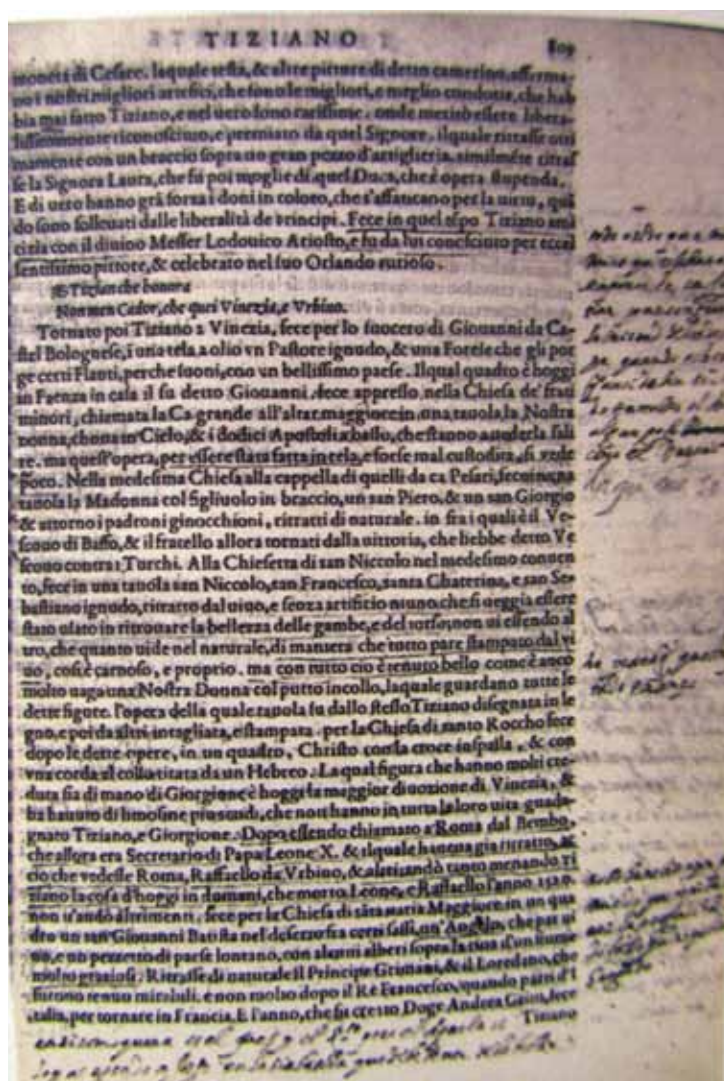
Uno de los artistas que más denodadamente lucharon en los pleitos de las alcabalas fue Vicente Carducho⁶⁹. La defensa de la liberalidad de la pintura estará bien presente en sus *Diálogos de la pintura* (1633), cuya edición acompañó de los me-

moriales en defensa de los pleitos de los pintores escritos por acreditadas personalidades en 1629⁷⁰. Entre éstas ya comentamos al pintor y escritor Juan de Jáuregui (1583-1641), quien citaba la primera edición de Vasari en su memorial al referir la apócrifa agresión de Miguel Ángel al papa Julio II como ejemplo de la singularidad con la que se debía valorar el genio de los artistas⁷¹. Asimismo, Jáuregui también sigue a Vasari en la *Vita* de Giorgione, al que elogia como ejemplo de superación social a través del arte de la pintura⁷², para acabar por realizar un sentido homenaje al autor de las *Vite*, proclamándose un vasariano sin fisuras: “Iorge Vasari hizo [el] mayor libro de las *vidas de grandes pintores*, donde con mas claridad que Lomazo, infunde gustosas doctrinas en su narración: demas que al principio de la obra habla aparte, y no poco de la facultad [de la pintura]”⁷³. En esos mismos memoriales de 1629, el predicador cortesano Juan Rodríguez de León también hará referencia a Vasari: primero cita el nacimiento de la pintura al óleo que, según lo escrito por Vasari, llegó a Italia a través de Antonello da Messina, para seguir también al aretino en el concepto de *disegno* como *cosa mentale* y en el aprecio que la pintura ha merecido incluso entre los *bárbaros*⁷⁴.

Los *Diálogos de la pintura* del florentino Vicente Carducho fue el tratado hispano que más firmemente siguió los postulados vasarianos. El dibujo como elemento primordial para el entendimiento fundacional y unificador que aúna las tres artes de pintura, escultura y arquitectura, la glorificación del arte florentino y de su héroe Miguel Ángel, la evolución de tres edades en la historia de la pintura y su decadencia tras la muerte de Buonarroti, son algunos de los axiomas más repetidos en los *Diálogos*, en todo momento siguiendo al pie de la letra lo escrito por Vasari. Especialmente en lo que se refiere a la estima de Miguel Ángel, la preeminencia del dibujo y la crítica a la pintura veneciana y a Tiziano por faltarle el dominio del *disegno*, con “el daño que dello se le seguía”⁷⁵. Entra también de lleno en las polémicas que había creado el libro de Vasari, especialmente por su declarada parcialidad hacia el arte florentino y no duda en tomar partido por el aretino: “Y si bien algunos lo han querido calumniar, de averse mostrado largo en escribir de los Italianos, mas que de otras naciones, y en particular de los Toscanos; yo digo que fue legalísimo”⁷⁶. Carducho siguió fielmente el relato

de Vasari en numerosos pasajes, aunque lo citara directamente tan sólo en cinco ocasiones. Para Carducho, las descripciones del “Vasari en sus vidas”⁷⁷ son fundamentales, por ejemplo a la hora de componer el viaje a Italia del Discípulo de los *Diálogos*, su admiración y juicios críticos a las distintas obras de arte y la glorificación de Miguel Ángel con la pormenorizada relación de sus exequias en Florencia. En definitiva, Carducho se muestra un apasionado lector de las *Vidas* de Vasari, de las que tenía cuatro volúmenes en su biblioteca. Seguramente tres formaban la edición completa de 1568 más un tomo suelto que a su muerte, como dijimos, adquirió el pintor Alonso Cano⁷⁸. Esta edición de 1568 es la que utilizó en su tratado, la que incluía el relato pormenorizado de las exequias de Miguel Ángel que, lógicamente, faltaban en la primera edición.

También Francisco Pacheco (1564-1641), el otro gran teórico del siglo XVII hispano, hizo un uso frecuente de las *Vite* para la composición de su *Arte de la pintura* (1649)⁷⁹. Ya vimos que Pacheco poseía una edición de Vasari en 1593⁸⁰ y elogiará al aretino en el *Arte* al ubicarle entre los artistas doctos que, con su ejemplo, engrandecen a la profesión⁸¹. Pacheco es más honesto en sus citas que Vicente Carducho y así se pueden seguir con facilidad la multitud de referencias a Vasari sobre toda una serie de temas. Pero donde se muestra completamente de acuerdo con el florentino es en el sistema vasariano por el que Miguel Ángel sería el nuevo Apeles, el artista por excelencia y el que mayores honras y favores había recibido de los príncipes contemporáneos. Su ejemplo, de nuevo de la mano de la *Vita* vasariana, es ubicado en la cima por Pacheco al dedicarle una larga biografía que va siguiendo al pie de la letra lo escrito por Giorgio Vasari en su edición de 1568⁸². Es también el trascendente tema de las honras recibidas por los artistas del que más saca provecho. Pero el conocido pragmatismo de Pacheco abre la posibilidad a los juicios contrarios y con tranquilo relativismo acoge los comentarios críticos hacia Miguel Ángel provenientes del *Diálogo de la pintura* de Lodovico Dolce (1557), lo que provocó el escándalo de Juan de Jáuregui –vasariano y promiguelangelesco sin fisuras, como hemos visto– quien tachó el pasaje en el manuscrito de Pacheco y anotó: “Dios me manda que borre esto. Vm., por Jesucristo, lo modere infinito o lo quite del todo, porque mata, y si bien se mira, no es cierto”⁸³.



6

El *Diálogo* de Lodovico Dolce fue la crítica más contundente a las *Vite* de Giorgio Vasari y su marcada tendencia a sobrevalorar a los artistas toscanos⁸⁴. Dolce insistía en la desmitificación del arte de Miguel Ángel proponiendo otros ideales de perfección y defendiendo la pintura colorista, especialmente el arte de Tiziano⁸⁵. Es a esta corriente veneciana, crítica con la preponderancia del arte toscano, a la que se pueden vincular los comentarios críticos de El Greco en su ejemplar de



7 Francisco Pacheco: *Retrato de Luis de Vargas*, del *Libro de descripción de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599-1644. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

gel ni hacer cabellos ni cosa que imitase las carnes” y cuando Vasari afirmaba que había alcanzado la perfección del arte, apostilla “¡oh desvergüenza tan grande!”⁹². En definitiva, consideraba “que es sólo la pasión por Miguel Ángel [lo que le] hace decir disparates”⁹³. Por el contrario, El Greco anota que Tiziano “vino a ser el mayor conocedor e imitador de la naturaleza” y, al contrario de lo que escribió Vasari, “más les habría sido de provecho a todos ellos [Miguel Ángel y Rafael] haberle imitado a él que por ventura él haberlos imitado a ellos”⁹⁴.

En el mismo ejemplar que apostilló El Greco, se encuentran un pequeño número de anotaciones de Federico Zuccaro⁹⁵ y de Luis Tristán, el colaborador de El Greco con quien aparece relacionado entre 1603 y 1606⁹⁶. Tras su estancia en Italia, Tristán estaba de vuelta en Toledo en 1612, momento en el que pudo recibir el regalo del cretense. Sus breves comentarios se refieren en su mayoría a artistas españoles o extranjeros que vinieron a España, como Alonso Berruguete, Gaspar Becerra o Pietro Torrigiano. Igualmente, se detiene especialmente en las pinturas, que pudo contemplar en la corte de Madrid, alabando por ejemplo la “Gloria” de Tiziano: “Es verdad [que] vale mas que todo el Escorial junto”⁹⁷. Pero en ningún momento entra en las honduras críticas que había perfilado su maestro o valora el escrito del aretino.

Por el contrario, un fino crítico como el jerónimo fray José de Sigüenza (1544-1606) se mostró cautivado por los juicios estéticos de Vasari. Al describir las decoraciones pictóricas de San Lorenzo de El Escorial en la parte final de la *Historia de la orden Jerónima* (1605), la influencia de Vasari está presente en muchos pasajes, sobre todo al considerar a Miguel Ángel Buonarroti. Sigüenza también le ubica en la cúspide del arte, lamentándose de no tener obras suyas en el monasterio: “Michael Angelo Bonorroto, que sin controversia es el primero de este coro y el Apeles de nuestros siglos”⁹⁸. Cita a Vasari al comentar la *Última Cena* de Leonardo⁹⁹ y, a pesar de su admiración por Tiziano, sigue el juicio de Miguel Ángel transmitido por Vasari según el cual “si los pintores venecianos hubieran puesto tanto estudio en el dibujo como en la pintura y colorido, pudieran competir con los más valientes de Florencia y de toda Italia”¹⁰⁰.

las *Vite*. Que las opiniones de El Greco vertidas en estas notas a Vasari eran una opinión bien asentada en el pensamiento del cretense lo demuestra su radical afirmación al sorprendido Pacheco cuando le espetó que Miguel Ángel fue “un buen hombre y que no supo pintar”⁸⁶. Es decir, que su arte se basaba en el dominio del dibujo y no en el colorido que él apreciaba. Esta apuesta por el color veneciano y la figura de Tiziano se manifiesta palmariamente en las apostillas del cretense a su edición de Vasari⁸⁷.

Los juicios que se derivan de las anotaciones de El Greco son excepcionales en el panorama español, donde la admiración por la obra de Miguel Ángel y el dibujo como fundamento de la pintura fueron casi unánimes⁸⁸. La parcialidad hacia todo lo toscano y florentino se hace insufrible para El Greco, que con malicia considera que Vasari “escribe como pinta”⁸⁹, para ir anotando sus sentencias como “La charla de Vasari”⁹⁰ o denominarlas simplemente “chácharas”⁹¹. El Greco defiende a los artistas venecianos como Giovanni Bellini, Giorgione, Veronés o Tintoretto de las críticas o el desinterés de Vasari y, sobre todo, señala a Tiziano como el artista más excelso (fig. 6). Por su parte, al comparar a Buonarroti con Palma el Viejo, anota que “no sabía Miguel An-

Pero Sigüenza también se interesa en otro punto importante: señala un buen número de datos sobre artistas españoles y, a pesar de su admiración por las pinturas de la mayoría de los grandes artistas extranjeros, se muestra crítico con algunos de los que acudieron a El Escorial y, en contrapartida, valora a varios españoles –sobre todo a Juan Fernández de Navarrete– comparándolos encomiásticamente a los extranjeros y reclamando mayor atención para ellos. Es decir, considera que hay artistas españoles que se han mostrado a la altura de los foráneos, lo que se convertirá en un argumento recurrente en la defensa de la revalorización de los artistas hispanos. Del mismo modo había reaccionado Diego Villalta al referirse al monasterio de El Escorial: en su elogio citaba a la par las decoraciones realizadas por artistas extranjeros y españoles, alabando la alta calidad de estos últimos, a los que equiparaba con los mejores antiguos y modernos¹⁰¹.

Recordemos que a mediados del siglo XVI, la superioridad de los artistas extranjeros era una consideración indiscutible en la mentalidad hispana. Felipe de Guevara valoraba que Felipe II hubiera traído “una masa de buenos ingenios y habilidades, que obliga á los naturales Españoles a estudiar y trabajar tanto, que acabados éstos merezcan ellos suceder en sus lugares, y ocupar sus plazas”¹⁰², mientras Lázaro de Velasco señalaba el retraso artístico y literario: “En nuestra España a donde más tarde que en todas las otras naciones vinieron las buenas letras y artes”¹⁰³.

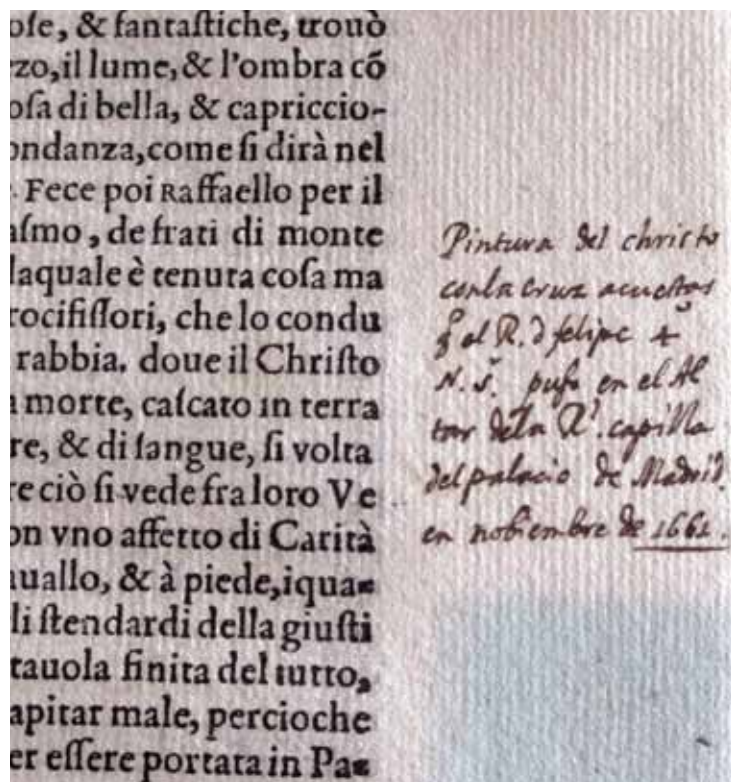
La falta de aprecio por las artes y por consiguiente de patronazgo, causaban la falta de promoción artística en España, según Francisco de Villalpando. De ahí que valorara la protección de las artes que dispensaba Felipe II, gracias a la cual los artistas hispanos, pensaba, podrían equipararse algún día a los extranjeros¹⁰⁴. Igualmente se expresaba Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Memorial sobre la industria y artificio* (c. 1589), cuando aseguraba que “no es falta de ingenio” lo que faltaba a los artistas españoles, sino “del sustento y alimento de que tienen necesidad las artes” que “no es otra cosa sino la honra y el premio”¹⁰⁵. A finales del siglo XVI y, sobre todo, en las primeras décadas de la centuria siguiente, los movimientos a favor de la liberalidad de la pintura llevaron tras de sí una sostenida revalorización de los artistas españoles¹⁰⁶. La necesidad de certificar el valor

de los artistas se convirtió en un objetivo evidente, de ahí que se considerara que los pintores españoles necesitaban el apoyo de la literatura para publicitar sus elevados logros. El ejemplo de las *Vite* de Giorgio Vasari se convertiría en el más evidente espejo. Juan de Arfe ya explicaba que había compuesto su *De varia commesuración* “por ver la falta q hasta ahora à avido en España de gente curiosa de escribir, aviendo muchos que lo pudieran aver hecho, imitando a otras naciones, principalmente a los italianos y franceses”¹⁰⁷. Esta carencia de “gente curiosa de escribir” sobre las artes sería denunciada también por Gutiérrez de los Ríos, quien enfocaba esta reclamación en la búsqueda de una literatura que eternizara la fama de los artistas:

[Navarrete fue] excelentísimo sobre quantos pintores ha avido, y otros muchos, cuyos nombres huviera eternizado mas la fama, si huviera en España tan curiosas plumas como de los Estrangeros. Pero quexa antigua es de que en ella nunca acabaran de entrar jamas las Musas [...] porque apenas son muertos, quando nos olvidamos dellos¹⁰⁸.

La queja por la falta de “plumas” españolas que se ocuparan de ensalzar la excelencia de los artistas hispanos a pesar de su valía se extendió durante todo el siglo XVII. Mientras Gutiérrez de los Ríos, Juan Alonso Butrón y los *Memoriales* académicos de alrededor de 1619 expresaban repetidamente lo gravoso que representaba solicitar a artistas extranjeros en vez de confiar en los artífices nacionales, Francisco Pacheco volvía a lamentarse de la diferencia con Italia, donde se ponían por escrito las vidas de los artistas, quejándose de que “sola nuestra nación carezca deste loable empleo”¹⁰⁹. Una carencia que se mantuvo durante todo el siglo XVII, ya que los escritos de Lázaro Díaz del Valle y Jusepe Martínez quedaron manuscritos, por lo que el polifacético canónico Vicente Vitoria (1650-1709), en el último cuarto del siglo XVII, ponía en la boca de uno de los personajes de su diálogo artístico: “Que son tan pocas las noticias que tengo de los pintores españoles que apenas sabemos los nombres, no porque no haya habido muchos dignos de memoria, como lo prueban sus obras, sino por la poca curiosidad de la nación respecto de todas las demás naciones”¹¹⁰. De ahí las dificultades que encontraría Palomino para recoger los datos de los artistas, quejándose de nuevo de la “poca, o ninguna aplicación de nuestros españoles, a perpetuar la memoria de sus naturales”¹¹¹.

En realidad, la intención de realizar una obra literaria de estas características, es decir, que se centrara en la vida de los pintores españoles y diera noticias de sus obras, ya se vislumbraba desde finales del siglo XVI. El pintor cortesano Hernando de Ávila redactó un libro “del Arte de la Pintura” donde celebraba a varios pintores españoles contemporáneos o inmediatamente anteriores. El humanista Diego de Villalta (c. 1524-1615) citaba el nombre de catorce artistas a los que “celebra” Hernando de Ávila –incluyéndose el propio autor– donde daba cuenta de sus obras: “[D]escribe las pinturas particulares que cada uno dellos hizo”¹¹². Este último punto es especialmente importante por cuanto hasta las *Vite* de Vasari los escritos en los que se ponderaba a los artistas eran en su gran mayoría una lista de nombres. El autor solía desconocer sus obras y los citaba de la misma forma que podía aludir a Apeles o Timantes. Fueron precisamente las *Vite* de Giorgio Vasari la primera obra impresa en las que se narraban y valoraban *in extenso* las obras de los diferentes artistas¹¹³. Es muy posible que Hernando de Ávila tuviese en mente el ejemplo de Vasari –de quien ya vimos que poseía las *Vite* en su biblioteca– y es el primer intento conocido de lo que pudo ser la aplicación del esquema vasariano sobre los artistas españoles, seguramente con un carácter reivindicativo tal y como escribe Diego de Villalta. Éste nos relata que Hernando de Ávila recogió noticias de los pintores y las obras que conocía directamente, pues la mayoría de los artistas que aparecen reflejados eran contemporáneos y conocidos suyos. En definitiva, todos pertenecían al ámbito castellano. Es significativo que no se aventurara a ponderar a artistas como Juan de Juanes o Luis de Vargas, excepcionalmente famosos en su tiempo, pero pertenecientes a escuelas pictóricas distintas, Valencia y Sevilla, y de los que quizá no conociera directamente sus pinturas.



8

Hernando de Ávila trabajó fundamentalmente en Toledo, Madrid y sus alrededores. En Toledo tenemos constancia de numerosos trabajos para la catedral y algunas parroquias de la ciudad, así como la realización de sucesivas tasaciones. Especialmente conocida es la que formuló durante el litigio sostenido entre el cura de Santo Tomé y El Greco por la pintura *El entierro del Conde de Orgaz*¹¹⁴. Igualmente se conocen varios trabajos y proyectos en iglesias madrileñas y sus relaciones con el arquitecto Nicolás de Vergara y los pintores Alonso Sánchez Coello y Luis de Carvajal¹¹⁵. También destacó como pintor iluminador al servicio de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial¹¹⁶ y el Alcázar de Segovia¹¹⁷. Por lo tanto, su *Libro de pintura* parece que trataba de analizar a artistas y obras conocidas de primera mano y no era una mera recreación literaria con listas de nombres, tal y como se hizo habitual durante el siglo XVI. Es lo que encontramos en los escritos del propio Diego de Villalta –quien parece extraer los nombres del manuscrito de Hernando de Ávila y sólo añade por su cuenta a Juan Bautista Monegro¹¹⁸–, Gutiérrez de los Ríos, Suárez de Figueroa, Juan Alonso Butrón o varios de los autores de los *Memoriales* de 1629, donde una lista de artífices extranjeros era seguida por la consiguiente lista de artífices hispanos.

Aunque significativas para apreciar su fama, generalmente dichas listas no aportan ninguna aproximación valorativa hacia el trabajo de los artistas, ni siquiera indican que los escritores conociesen siempre las obras que describen. Diego de Sagredo ya mencionaba a artistas como León Picardo, Felipe Vigarney y Cristóbal de Andino¹¹⁹. Cristóbal de Villalón, en la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539), los vuelve a citar junto a Alonso Berruguete y Diego de Siloé¹²⁰. Francisco de Holanda nombraba las “águilas” españolas en 1548: Alonso Berruguete, Pedro Machuca, Siloé y Ordóñez¹²¹. Lázaro de Velasco, en su traducción de Vitruvio, menciona entre otros a Enrique Egas, Jacopo Florentin, Pedro Machuca, Alonso Berruguete, Alonso de Covarrubias, Diego de Siloé o Juan de Urrea¹²². Estas listas de nombres y su reivindicación como artistas nacionales o incluso locales conocieron una extensa fortuna en el siglo XVII, como se puede comprobar en las descripciones sevillanas de Fernando de la Torre Farfán y Diego Ortiz de Zúñiga¹²³.

Juan de Arfe y Gaspar Gutiérrez de los Ríos también mencionan a una serie de artistas, pero sobre todo coinciden en la valoración del monasterio de El Escorial. Es interesante resaltar que Gutiérrez de los Ríos, en su *Memorial sobre la industria y el artificio* (c. 1589), reivindicaba el papel del monasterio como auténtico “cavallo Troyano” que había introducido las artes en España y puesto de manifiesto la calidad que podían alcanzar los artífices hispanos, lo que aprovechaba para retrotraerse hasta Pedro Berruguete y mencionar una línea consecutiva de artistas hasta los arquitectos Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera¹²⁴. En el caso de Arfe, lo más sugestivo de su discurso es que la explicación del sistema de proporciones de Berruguete, Bigarny y Becerra, contiene un profundo eco vasariano en la evolución de las formas seguidas por estos artistas¹²⁵. Esta evolución se hace todavía más patente en el

8 Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Florencia, 1568, vol. II, p. 79, con anotaciones manuscritas de Lázaro Díaz del Valle. Bridwell Library, Dallas. Sig. Bridwell BRA 0811.

9 Francisco Ricci (atrib.): *Autorretrato* (?). Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.



9

progreso de la arquitectura, que culmina según el platero en el monasterio de El Escorial, donde “se acabó de poner en su punto el arte de architectura”¹²⁶, como si se trasladase al edificio filipino el esquema que Vasari había diseñado con Miguel Ángel Buonarroti¹²⁷. Como vamos viendo, para muy diversos autores, desde Villalta y Sigüenza hasta Gutiérrez de los Ríos y Arfe, le erección del monasterio de El Escorial era la demostración palpable de la equiparación de los artistas españoles y los extranjeros, ya fuesen éstos pintores o arquitectos, el “caballo Troyano” había dado sus frutos¹²⁸.

Pablo de Céspedes (1538-1608) también incluyó algunos ejemplos de artistas españoles en su *Discurso de la Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura* (1604), donde se hace patente la influencia del planteamiento historiográfico vasariano: la superación de los antiguos por Rafael y, sobre todo, por Miguel Ángel, estimándose el dibujo como elemento

preeminente de la creación artística¹²⁹. Cita una serie de artistas italianos a los que acompaña de algún brevísimo comentario sobre los españoles: Pedro y Alonso Berruguete, Gaspar Becerra y el asimilado Alejo Fernández. A pesar de que niega basarse en Vasari “el cual libro no me ha venido a las manos”, como vimos parece conocer bien su texto y varias de las noticias que transmite parecen llegar de las *Vite* que presumiblemente se encontraban en su biblioteca¹³⁰.

Más evidente es el caso de Francisco Pacheco, quien al incluir a varios pintores entre los *viris illustribus* de su *Libro de descripción de verdaderos retratos*¹³¹, desarrolla una efectiva biografía de los artistas, pues los cita en pie de igualdad junto a otros nobles personajes que destacaron en otras artes. Hecho nada habitual en la época, donde sólo ejemplos tan sobresalientes como el de Alonso Berruguete habían motivado su inclusión entre los *uomini famosi* de Valladolid según Damasio de Frías



10 Juan Martínez de Gradilla: *Felipe IV como protector de la pintura*, 1666. The Stirling Maxwell Collection, Pollok House. Glasgow Museums.

como Velázquez, Sánchez Coello, Alonso Berruguete o Luis de Vargas entre otros muchos¹³⁷.

Pero quien verdaderamente respondió a la llamada de Gutiérrez de los Ríos y Francisco Pacheco, recogiendo el desafío de convertirse en una “pluma” que, como en el extranjero, sacara del olvido a los artistas españoles a través del relato de sus vidas y poniendo por escrito sus logros, fue Lázaro Díaz del Valle (1606-1669)¹³⁸. Cantor tiple de la Capilla Real, historiador y genealogista, amigo de varios de los más estimados artistas de su generación y especialmente de Diego Velázquez, tuvo también su parte de artista y conservamos varios dibujos estimables de su mano¹³⁹. En sus trabajos como historiador realizó varias biografías de reyes y prelados, por lo que era un especialista del género. Aunque es una obra inacabada y sus diversos fragmentos tienen diferentes niveles de finalización, el manuscrito de Díaz del Valle es el primer texto dedicado íntegramente a las vidas de artistas que se conserva en España. En él la presencia de Vasari se hace manifiesta. En primer lugar porque Díaz del Valle resume y traduce muchas de las vidas de artistas del escritor aretino, señalando también el espacio para su retrato, es decir, utilizando la segunda edición vasariana de 1568¹⁴⁰. De hecho se conserva una edición anotada por el cantor real que muestra el cuidado con el que leyó el texto del aretino¹⁴¹. Una de las biografías que con más atención leyó Díaz del Valle fue la dedicada a Rafael de Urbino, donde anotó sobre el texto donde Vasari describía *el Pasmó de Sicilia*: “Pintura del Christo con la cruz acuestas q[ue] el R[ey] Felipe 4º N[uestro] S[eñor] puso en el Altar de la R[ea] capilla del palacio de Madrid en noviembre [sic.] de 1662”¹⁴² (fig. 8), noticia que también había apuntado en uno de sus manuscritos históricos¹⁴³.

Pero Díaz del Valle no fue el primero al que sabemos dedicado a la lectura de Vasari cuando a la colección de Felipe IV llegaban pinturas de artistas clásicos biografiados por el aretino. Se conserva la noticia de la llegada de las pinturas compradas en la almoneda de Carlos I de Inglaterra y de su recepción en la Corte en la correspondencia cruzada entre el embajador español Alonso de Cárdenas y Luis Méndez de Haro, marqués del Carpio. Lo más importante para nosotros es que seguramente el propio Diego Velázquez –tan cercano a Díaz del Valle– aseguraba su juicio

10

Balboa¹³². Pacheco incluye a los pintores Luis de Vargas (fig. 7), Pedro de Campaña y Pablo de Céspedes y al arquitecto y escultor Juan de Oviedo, pero el proyecto parece que incluía a varios más, tal y como parecen indicar las repetidas referencias en el *Arte de la pintura* y algunos de los dibujos conservados¹³³. Sin duda el ejemplo de los *Elogia* de Paolo Giovio (1483-1552) dedicados a los literatos (1546) y hombres de armas (1551), que contaron con la imagen de los biografiados a partir de las ediciones de Basilea (1575 y 1577)¹³⁴, los retratos que a imitación de Giovio poblaban el museo de la casa sevillana de Argote de Molina¹³⁵, así como los retratos y elogios en las sucesivas ediciones de artistas nórdicos de Domenicus Lampsonius que también utilizó para el *Arte*¹³⁶, debieron ser notorios para Francisco Pacheco. Pero todavía más sobresaliente debió serlo el ejemplo de Giorgio Vasari y el retrato de la mayoría de los pintores junto a su biografía en la segunda edición de las *Vite*. Más si cabe al recordar que poseía dicho libro desde su juventud y lo manejó con soltura y penetración en la composición de su *Arte de la pintura*. En éste, las referencias vitales de un buen número de artistas no se plasmaron como biografías o elogios propiamente dichos sino en la medida en que estos episodios resultaban ejemplares para considerar la elevación social de los artistas o los honores y recompensas que recibieron. Así, incluyó Pacheco datos biográficos de un buen número de artistas extranjeros y españoles,

para distinguir las copias de los originales que debían ser presentados al Rey a través del texto de las *Vite* de Vasari. De este modo, junto al también pintor Angelo Nardi, desterró de las estancias reales en 1654 lo que supuso una copia de la pintura de Rafael Sanzio *León X con los cardenales Giulio de' Medici y Luigi de' Rossi*, pues no tenía las características que describía Vasari en su texto¹⁴⁴. Por lo tanto, a la llegada de un cuadro de Rafael, Velázquez, como Díaz del Valle, consultó a Vasari y lo utilizó como fuente segura para refrendar su dictamen de especialista. Una acción que, por lo que vemos, debió ser usual en el febril ambiente coleccionista de nuestro siglo XVII, en el que para diferenciar las copias de los originales, un texto de la relevancia del de Vasari podía ser imprescindible incluso para asegurar el juicio de un ojo tan experto como el de Diego Velázquez.

Pero volviendo a Lázaro Díaz del Valle y su manuscrito de biografías de artistas, no hay que olvidar que Palomino consideró que su escrito sobre los artistas españoles era un apéndice de una edición de Vasari: “Escribió [Díaz del Valle] un Libro traduciendo de Jorge Vasari las vidas de los Pintores Italianos, é introduciendo las de algunos Españoles”¹⁴⁵. Como bien observó Palomino, el ejemplo de Vasari fue fundamental para Díaz del Valle a la hora de enfocar la parte dedicada a los artistas españoles, quizá incluso a la hora de dedicar el escrito a Felipe IV –tal y como Vasari había hecho con Cosme de Medici– y ubicar a Velázquez como el artista más excelso, a la manera de Buonarroti en las *Vite*¹⁴⁶. En todo caso, las palabras de admiración a Vasari y su obra literaria por parte de Díaz del Valle son elocuentes cuando escribe en el mismo manuscrito:

Sin negarse al trabajo [Vasari] escribió las vidas de los mas ex[celen]tes pintores escultores y Architectos de Italia con los Retratos de los mas insignes dellos obra tan grande que quando no huviera hecho otra cosa todos los dias de su vida pareceria huviera trabajado mucho no obstante q[ue] escribio tambien otros libros tocantes al Arte de la pintura q[ue] andan impresos¹⁴⁷.

La influencia de Vasari en Díaz del Valle también tiene niveles más profundos. Por ejemplo al desarrollar ciertos *topoi* del género de la biografía artística y, específicamente, de las *Vite*. Uno de los más reconocibles es el que aludía al genio innato del pintor y



11

el descubrimiento del talento del artista durante la niñez, que en muchos casos se completaba con la oposición del padre del artista a que desarrollase sus dotes. Díaz del Valle encontró la encarnación adecuada de este *topos* en la figura del pintor Juan Carreño de Miranda, en la que el genio natural del artista se enfrentaba con el padre noble que se oponía al deseo del hijo: “Naturalmente inclinado al arte de la pintura –escribía Díaz del Valle– contra la voluntad de su padre quiso aprender el arte”. Es decir, igualmente a Miguel Ángel, a quien su padre sólo permitió dedicarse al “disegno” cuando advirtió “che non ci era rimedio”¹⁴⁸. Para crear su personaje literario, el cantor real presenta cuidadosamente la alcurnia familiar de los Carreño y las circunstancias adversas que el futuro pintor tiene que superar para terminar triunfando en el arte y, no lo olvidemos, convertirse en “uno de los grandes que honran en estos tiempos los pinceles españoles [...] y vivirá eterna su fama”. Así se completaba todo el ciclo biográfico por el que un hijodalgo de noble estirpe no sólo no se degradaba por dedicarse a la pintura, sino que se convertía en una gloria patria a través del arte. Era, en definitiva, una prueba terminante de la liberalidad del arte de la pintura¹⁴⁹. El ejemplo de Díaz del Valle es definitorio del género porque sus biografías de artistas no trataban solamente de proporcionar una serie de hechos verídicos para la posterioridad sino que estaban construidas con una mayor sofisticación. Al igual que Vasari, Van Mander y posterior-

mente Palomino, este tipo de escritos ha sido contemplado en demasiadas ocasiones como simple fuente historiográfica, lo que ha motivado severas críticas hacia su veracidad, sin comprender que son textos de naturaleza literaria y, como tales, sus personajes cumplen una serie de funciones que van más allá de los hechos reales¹⁵⁰. En el caso de Díaz del Valle, la recreación biográfica y literaria tenía, en definitiva, el certero objetivo de la defensa de la liberalidad y la nobleza del arte en una sociedad a menudo retrógrada hacia los artistas españoles.

El escrito de Díaz del Valle quedó inacabado. Sin embargo, en algunas de las biografías de artistas españoles llegó a un nivel de conclusión que parece diagnosticar el modelo que hubiera querido seguir en todas ellas. Así se refleja en las dedicadas a Antonio de Pereda y Francisco Camilo, donde se detallan el nombre de los padres de los artistas, su paso por la escuela de dibujo de Pedro de las Cuevas, los comienzos artísticos de ambos pintores y su participación en varios encargos reales. También se especifican las características estilísticas de sus pinturas, se aportan noticias sobre su carácter y aficiones mientras se repasan gran parte de sus obras. Por último, Díaz del Valle añade un soneto laudatorio y describe el linaje de su apellido. A las biografías dedicadas a Juan Carreño de Miranda y Antonio Arias sólo les falta el soneto final, que sí se encuentra en la biografía de Diego Velázquez¹⁵¹.

El escrito biográfico de Díaz del Valle, sin embargo, no fue el único en su género durante el siglo XVII. Palomino, aunque no llegara a verlo, nos informa del manuscrito que dejó el pintor Francisco de Solís (1620-1684)¹⁵². Por su descripción –aunque puede ser una interpretación de Palomino– todo parece indicar que se trataba de una obra claramente inspirada en Vasari, incluso con retratos de los artistas que acompañaban a las biografías:

Dejó escrito un Libro de aquellos Pintores Eminentes Españoles, en quienes florecieron las tres Artes de Pintura, Escultura y Arquitectura; y tan adelantado, que tenía ya abiertas muchas Laminas de los Retratos: y por diligencias, que se han hecho, no se ha podido descubrir; con que no se sabe donde para¹⁵³.

A diferencia del escrito de Solís, la biografía que el pintor cordobés Juan de Alfaro (1643-1680) dedicó a Diego Velázquez sí fue conocida y utilizada por Antonio Palomino en su propia biografía del artista, aunque sólo podríamos tener conocimiento de ella a través de un análisis detenido de las páginas dedicadas a Velázquez en el *Parnaso*.

Ya comentamos cuántas de las noticias de los *Discursos practicables* (c. 1673) de Jusepe Martínez eran debidas al texto de Vasari. Además, Martínez dedicó buena parte de su escrito a loar a los artistas españoles y, a pesar de no seguir un argumento estrictamente biográfico, ofreció un gran número de noticias sobre ellos. Incluso haciéndose eco del tipo de argumento vasariano, no desdeñó las historias legendarias sino que

las readaptó para sacar partido de ellas en la consecución de sus fines teóricos¹⁵⁴.

Manuscrita igualmente se conserva la *Academia de Pintura del señor Carlo Maratti*, compuesta entre 1688 y 1694 por el canónico y pintor Vicente Vitoria (1650-1709), personaje que participó activamente en los debates teóricos romanos de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII¹⁵⁵. Sus escritos denotan una profunda filiación vasariana, tal y como él mismo declaraba en sus *Osservazioni* (1703): “Che a torto viene accusato Giorgio Vasari, come troppo parziale, ed interessato nelle lodi de’ pittori della sua patria. Sia pur benedetta quell’ Aretina penna, che recò tanto onore e decoro alla pittura, ed al suo gentilissimo paese”¹⁵⁶. En la *Academia de Pintura*, Vitoria establece una historia de la pintura desde la creación del mundo hasta finales del siglo XVI. Se basa en fuentes bíblicas y clásicas pero sobre todo se fundamenta en Plinio para los pintores de la Antigüedad y en Vasari para los modernos. Aunque su obra está centrada en los artistas italianos, intenta remediar la falta de informaciones sobre los pintores españoles, de la que hablamos anteriormente, ofreciendo noticias sobre artistas como Pablo de Céspedes y Juan de Juanes¹⁵⁷.

Esa falta en la historiografía y la tratadística española no se reparó hasta la llegada de la obra monumental de Antonio Palomino, quien con su *Museo pictórico* (1715 y 1724) conformó una excelente recopilación de las ideas y anhelos artísticos del Siglo de Oro hispano¹⁵⁸. Palomino culminaba su contribución teórica con las vidas de los artistas de su *Parnaso Español* (1724)¹⁵⁹. Desde su título se aclaraba que la redacción de las biografías respondía a las necesidades de toda una época “para eternizar la memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes, y remontados espíritus”¹⁶⁰. Se remediaba así el abandono que había sufrido el género en España: “La poca, o ninguna aplicación de nuestros españoles, a perpetuar la memoria de sus naturales”¹⁶¹. Palomino, naturalmente, citaba las *Vite* de Vasari en la bibliografía básica de las artes¹⁶² e incluso aconsejaba aprender italiano para poder leer estas “vidas de los pintores eminentes”¹⁶³. Pero quizá donde se muestre con mayor claridad lo que los pintores podían encontrar en el libro del aretino se encuentre en el conocido pasaje en el que celebra a Diego Velázquez rodeado de sus libros. De cada libro, Velázquez aprovecha ciertas características y, como dijimos, “el Vasario le animaba con las Vidas de los pintores ilustres”¹⁶⁴. Es decir, el texto –y posiblemente también los retratos de los artistas– servían de *exemplum* privilegiado y lo estimulaban en la imitación de sus proezas. Palomino seguía también en este caso el modelo vasariano, ya que el objetivo declarado de sus vidas era salvar la memoria de los artistas aventajados para “que su ejemplo, y memoria sirvan de estímulo a los que siguen sus huellas”¹⁶⁵.

Esta declaración es determinante para comprender lo que buscaron los artistas de nuestro Siglo de Oro en la lectura –y



12

quizá también en la posesión— de las *Vite*. A los que tenemos noticias que poseyeron el libro de Vasari en sus bibliotecas, podría denominárseles “pintores cultos” y, en su mayoría, aparecen vinculados con la corte. Ya vimos que se encontraba en la biblioteca de Vicente Carducho y cómo uno de los ejemplares sueltos es adquirido por Alonso Cano¹⁶⁶. Si bien es más discutible el reciente estudio del resto de su biblioteca, es indudable que por lo menos desde su llegada a Madrid, Cano quiso tener junto a sí el libro de Vasari¹⁶⁷. Además del mismo Diego Velázquez (1599-1660) en su cuidada biblioteca¹⁶⁸, poseyó las *Vite* otro personaje cercano al sevillano, primer poseedor conocido de la *Venus del espejo*¹⁶⁹, el pintor Domingo Guerra Coronel (¿?-1653)¹⁷⁰. Fuera de la corte ya citamos la extraordinaria biblioteca del vallisoletano Diego Valentín Díaz, que incluía el libro de Vasari en su edición de 1568¹⁷¹.

Otro pintor de cámara y antiguo pupilo de Vicente Carducho, Francisco Ricci (1614-1685), también poseía las *Vite*¹⁷². En este sentido, la identificación de Francisco Ricci con el *Retrato de pintor* del Museo de Oviedo, es sumamente interesante por reflejar a un artista vestido de caballero con un dibujo o estampa en la diestra. Al fondo se le ve pintando una Inmaculada mientras en primer plano aparece acompañado por un retrato de Felipe IV y una nutrida colección de libros¹⁷³ (fig. 9). Todo ello redundaría en la idea de un pintor que tiene un elevado concepto del arte, que se ejerce a través del dibujo tal y como indicaban los preceptos vasarianos y que reivindica la pintura especialmente por su capacidad para reproducir las imágenes religiosas y los retratos reales, a la vez que muestra la necesidad de que el pintor posea una nutrida biblioteca. La autoría del cuadro también ha sido relacionada con un pupi-

13 Portada del vol. III de Giorgio Vasari, *Le vite de' piv eccellenti pittori, scvltori, et architettori*, Florencia, 1568. Biblioteca Marqués de Valdecilla, Madrid. Sig. BH FLL 35566, con ex libris del Colegio Imperial de Madrid.



13

lo de Ricci, el también pintor de cámara Isidoro Arredondo (1655-1702)¹⁷⁴. Hay que recordar que Arredondo recibió la biblioteca artística de Ricci a la muerte de su maestro, lo que incluiría los posibles ejemplares de las *Vite*¹⁷⁵.

Otro de los pintores que poseyó el libro de Vasari fue el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez (1637-1700), quien había adquirido los libros y papeles dejados por Alonso Cano en Valencia¹⁷⁶. Además fue autor de una cartilla de dibujo que quedó

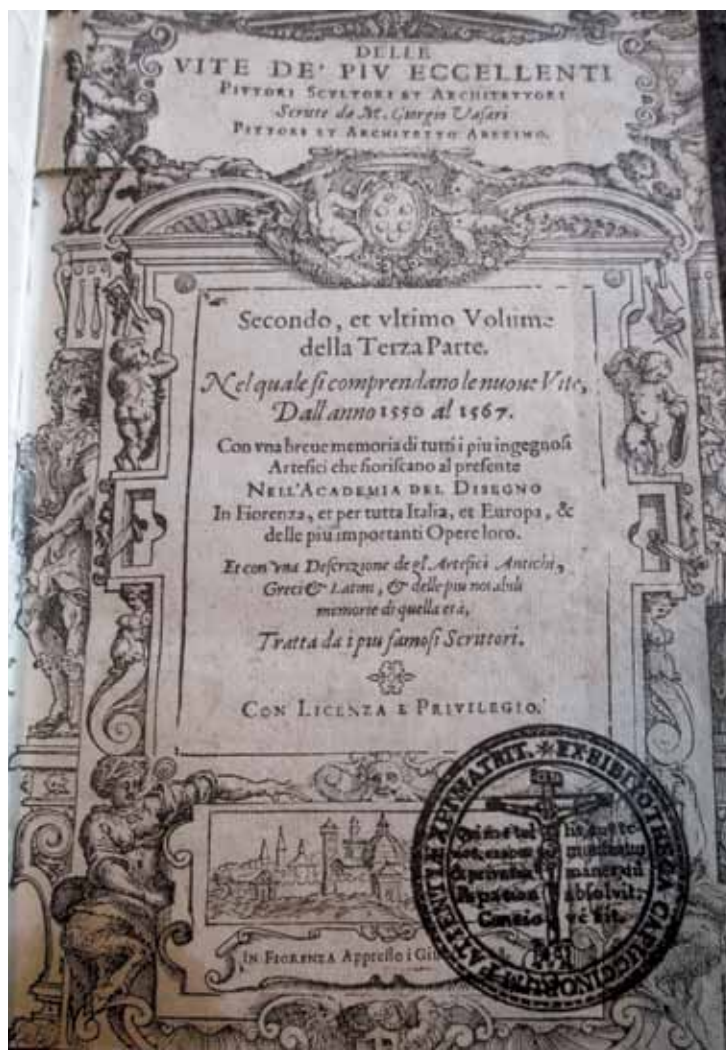
incompleta: *Cartilla y fundamentales reglas de la pintura*¹⁷⁷. Se trata de una cartilla de dibujo en la que el autor introduce un diálogo entre un Maestro y su Discípulo, mostrándole el primero todo un repertorio de dibujos de las diferentes partes del cuerpo humano¹⁷⁸. En el proemio, el Maestro cita a los autores de los libros de pintura y señala a Vasari entre Armenini, Lomazzo, el *Tratado* de Leonardo da Vinci, o los de Arfe, Carducho y Pacheco entre los españoles¹⁷⁹. Si bien la cartilla de dibujo de Vicente Salvador Gómez quedó manuscrita, sí conoció la estampa la del controvertido José García Hidalgo (1645-1717)¹⁸⁰: los *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693)¹⁸¹. Los *Principios* constan de más de cien ilustraciones en las que el autor desarrolla todo un repertorio de estudios académicos para el aspirante a artista. Es en el breve texto de introducción a las estampas donde García Hidalgo exalta la nobleza de la pintura y alude a la estima que hacia los artistas han tenido tantos reyes y príncipes antiguos y modernos, tal y como, refiere, se puede encontrar en el texto de “el Basario”, a quien cita entre Plinio, Alberti, Gutiérrez de los Ríos, Butrón, Carducho o Pacheco¹⁸². Es esclarecedor del estatus adquirido en estas fechas por las *Vite* de Vasari, que su cita llegara a textos como las cartillas de dibujo, por definición repertorios prácticos y visuales para ser copiados por los alumnos. Sin embargo, en sus introducciones acuden a la fuente prestigiosa de Vasari para dotarse de una entidad ennoblecedora y aparecer sancionadas por el discurso teórico del aretino.

Quizá también haya que tener en cuenta que tanto Vicente Salvador Gómez como José García Hidalgo participaron en la conocida academia de pintores de Valencia que tenía lugar en el convento de Santo Domingo¹⁸³. Es indudable que en los ámbitos académicos españoles la preponderancia de Giorgio Vasari debió ser incuestionable. El texto mejor conocido de los presupuestos de una academia hispana es el redactado en el ámbito cortesano hacia 1619, seguramente en el entorno de Vicente Carducho¹⁸⁴. Estos estatutos parecen confeccionarse en base a los programas de la Accademia del Disegno de Giorgio Vasari y de la Accademia de San Lucca de Federico Zuccaro¹⁸⁵. Hay que recordar el detalle con el que Carducho recrea la academia florentina en sus *Diálogos de la pintura*, seguramente a través del texto de Vasari, y el subrayado que realiza sobre su voluntad

pedagógica, en consonancia con lo estipulado en el memorial académico madrileño¹⁸⁶.

En otra gran academia hispana del siglo XVII también han quedado huellas de su vinculación con Vasari y sus *Vite*. Me refiero a la que constituyeron Bartolomé Esteban Murillo y otros pintores sevillanos en la ciudad hispalense en 1660¹⁸⁷. Dedicada fundamentalmente a la reunión de artistas en un aposento de la Lonja de Sevilla para realizar dibujos del natural, se ha debatido a menudo si tendrían lugar discusiones teóricas como las que se aventuraban en los estatutos madrileños¹⁸⁸. Lo más interesante a nuestro propósito es la existencia de un cuadro del pintor cordobés Juan Martínez de Gradilla titulado *Felipe IV como protector del arte de la pintura* (1666) (fig. 10), creado para ser expuesto perennemente en las paredes de la sala de la academia¹⁸⁹. En el lienzo, el rey aparece rodeado de diferentes imágenes alegóricas de la pintura y el dibujo junto con diversos tratados: los de Pacheco, Carducho, Durero y, en lugar destacado, las *Vite* de Giorgio Vasari como complemento fundamental del saber académico para el pintor¹⁹⁰.

Volviendo a los artistas que aparecen relacionados con el libro de Vasari a partir de mediados del siglo XVII, nos daremos cuenta de que todos ellos son pintores y, al contrario que en el período anterior, en el que vimos los casos de Herrera y Monegro, los arquitectos parecen poco propicios a atesorar la obra de Vasari. Importantes arquitectos como Francisco de Mora¹⁹¹, Juan Gómez de Mora¹⁹², José de Arroyo¹⁹³ o incluso Teodoro Ardemans¹⁹⁴, todos ellos dueños de importantes bibliotecas en las que florecían los más importantes tratados arquitectónicos, no poseyeron el libro de Vasari, que tampoco es citado en ninguno de los tratados de arquitectura del siglo XVII. El único de todos ellos del que tenemos pruebas de que lo manejara, ya en el siglo XVIII, es precisamente un arquitecto que también fue pintor, Teodoro Ardemans (1661-1726). El testimonio de Ardemans es significativo puesto que estuvo implicado en varias de las polémicas entre los arquitectos constructores y los que se ha venido en denominar pintores-arquitectos¹⁹⁵. Unas polémicas que afectaron a varios de los poseedores del *Vasari*



14

en nuestro país, como Alonso Cano o Diego Velázquez¹⁹⁶. A ambos presentó Díaz del Valle como arquitectos, en la línea vasariana que preconizaba el dibujo como componente esencial de las tres artes¹⁹⁷. Explícitamente, Palomino no realizó biografías de arquitectos constructores sino que focalizó su escrito en las biografías de los artistas que cupieran dentro de los criterios vasarianos: “En este tratado pretendemos delinear (en la descripción de sus vidas) las efigies de los eminentes ingenios españoles, que en las ar-

tes del Dibujo se aventajaron”¹⁹⁸. De este modo lo entendía también Ardemans, quien cita al *Vasari* entre las obras que debe conocer el pintor y el arquitecto, para tener noticia de “tantos hombres grandes, y virtuosos”, manifestando a continuación una opinión palmaria sobre la idea vasariana del arquitecto y del artista: “Para el que estuviere en otra opinión, se desengañe, que la Arquitectura verídica, y especulativa, siempre a estado entre hombres grandes, Pintores, Escultores, y Arquitectos dibujantes, que la han professado a un mismo tiempo”¹⁹⁹.

Las *Vite* de Vasari se siguieron leyendo en el siglo XVIII, aunque en muchos casos su sentido y recepción cambió de manera fundamental. El culto a Rafael y la crítica hacia Miguel Ángel que se formalizaron durante el siglo XVII repercutieron notoriamente en la recepción de la obra de Vasari²⁰⁰. No lo hizo sin embargo su modelo historiográfico. Y quizá el mejor ejemplo lo tenemos en uno de los más perspicaces críticos artísticos españoles, Juan Agustín Ceán Bermúdez. A pesar de denostar su entramado teórico, fue admirador de las biografías de Palomino, a quien denominó “otro Vasari”²⁰¹. Si bien criticó los escritos del aretino y estuvo de acuerdo con sus detractores por haber volcado la balanza hacia los florentinos y Miguel Ángel²⁰², Ceán mostró la validez de su género historiográfico a la hora de abordar las biografías de artistas en su *Diccionario histórico* (1800), que a su vez culminaba varios intentos similares nacidos a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII²⁰³. Su entusiasmo con el modelo le llevó a copiar los retratos de los artistas que aparecen en las *Vite* de Vasari en la edición de 1791-1794²⁰⁴ (fig. 11) y a proyectar una serie de retratos que acompañaran a su *Diccionario*, implicando a Francisco de Goya en una empresa que debía unir por fin las biografías y los retratos de los artistas españoles y que, una vez más, quedó truncada²⁰⁵.

A MODO DE CODA: BIBLIOTECAS NOBILIARIAS, REALES Y CONVENTUALES

En la parte final del capítulo décimo del Libro II de su *Museo pictórico*, Antonio Palomino llevaba a cabo una exhaustiva recopilación bibliográfica, impresa y manuscrita sobre la pintu-

ra, que podía entenderse como la construcción de la biblioteca ideal del pintor. Como era habitual en la época, la división de sus partes se establecía a través de las diferentes lenguas que reinaban entre sus libros. Palomino nos dice que él mismo guardaba en su librería muchos de estos tratados y ese amor por los libros es evidente al contemplar el retrato que realizó su pupilo Juan Antonio Simó en 1726 (fig. 12). Palomino no sólo aparece delante de una imponente librería sino que lleva a cabo su trabajo –aparece con el pincel en la mano junto a un lienzo– delante de un libro abierto. Es decir, el pintor se nutre de manera directa de los libros y los tratados artísticos, por eso en la mesa también se encuentran los dos tomos de su *Museo pictórico*. Pero, a la vez, en esa constante búsqueda de libros para el pintor erudito, Palomino también nos informa de su búsqueda incansable de libros en otras librerías de “aficionados”²⁰⁶, tal y como años antes había hecho su antecesor en el oficio de biógrafo de artistas, Lázaro Díaz del Valle²⁰⁷.

La presencia de tratados y libros de arte en las bibliotecas de personas e instituciones no directamente ligadas al ámbito artístico es un tema pendiente de estudio. Sin embargo, su examen resulta fundamental para entender el creciente interés de nuevos grupos sociales por los temas artísticos en la Edad Moderna, siendo también un elemento revelador de la nueva concepción del artista en la sociedad de la época²⁰⁸. Aunque es un tema todavía por investigar en profundidad, podemos señalar algunos ejemplos y varias noticias sobre la presencia del texto de Vasari en bibliotecas de este tipo. Ya nos hemos referido a su ubicación en una biblioteca nobiliaria como la de Diego Hurtado de Mendoza e igualmente a la copia realizada por el humanista Alvar Gómez de Castro. Las *Vite* de Vasari también estaban presentes en la biblioteca del polifacético Vicente Juan de Lastanosa (1607-1671), así por lo menos lo revela él mismo al describir la biblioteca de su famosa residencia oscense cuando cita a “Jorge Vasari” entre los libros que sobre la pintura guardaba en sus anaqueles²⁰⁹.

Es altamente significativo que las *Vite* también se encontraran en las dos grandes bibliotecas reales, tanto en la “ilustre” de San Lorenzo de El Escorial como en la “de cada día” de la Torre Alta del Alcázar de Madrid. Ya comentamos que Feli-

pe II aceptó la herencia de Hurtado de Mendoza y con ella su preciada biblioteca entró a formar parte de la Real Biblioteca del monasterio de El Escorial, donde se encuentran los dos tomos de la edición torrentiniana de Vasari²¹⁰. También estaba presente en la famosa biblioteca de Felipe IV en la Torre Dorada del Alcázar de Madrid, donde se cita: “Vidas de los más excelentes Pintores y Escultores de Iorge Basari”²¹¹. Por esos años también se encontraba en el Alcázar Real la parte más importante de otra gran biblioteca nobiliaria donde se hallaba igualmente el texto de Vasari, la selecta librería reunida por el Conde-Duque de Olivares, en este caso al atesorar el manuscrito con la traducción española de Gómez de Castro que ya comentamos²¹². Las *Vite* estaban igualmente presentes en la extraordinaria biblioteca reunida por Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar, en su palacio vallisoletano, la llamada Casa del Sol²¹³. Su inventario la describe con claridad en edición de 1550²¹⁴. Asimismo, se encontraban en 1696 en la biblioteca de Juan Francisco Pacheco, IV duque de Uceda, esta vez en los tres volúmenes editados en Bolonia de 1647. Requirida la biblioteca del duque por Felipe V, estos ejemplares entraron a formar parte de la Real Biblioteca y actualmente se encuentran en la Biblioteca Nacional de España²¹⁵.

Otro tipo de bibliotecas bien nutridas en la España de la Edad Moderna eran las reunidas en colegios religiosos, conventos y monasterios. Es conocido el posible paso del ejemplar de Vasari apostillado por El Greco por algún convento madrileño, el de la Merced Calzada o el de la Trinidad²¹⁶. Otra librería monástica bien nutrida en la corte era la del monasterio benedictino de San Martín²¹⁷, que reunió entre otras la biblioteca de Francisco de Quevedo a través de la del duque de Medinaceli²¹⁸. En esta rica biblioteca también se hallaba, por lo menos desde finales del siglo XVII, el texto de Vasari en su edición de 1568²¹⁹. La misma edición se encontraba en la biblioteca del convento de los Capuchinos de la Paciencia de Madrid, tal y como indica el sello de la portada de los ejemplares que se conservan en la actualidad: “Ex Bibliotheca Capuccinorum Patientiae XPI. Matrit”²²⁰ (fig. 14).

Por último, sólo mencionar el caso de las célebres bibliotecas jesuíticas. Tanto en el Colegio Imperial de Madrid como en el



15

colegio de la Compañía en Alcalá de Henares, los inventarios atestiguan la presencia de una edición completa con los tres volúmenes impresos por Giunti en 1568²²¹. Lo que hace singular el caso de estas bibliotecas jesuíticas es que los ejemplares inventariados afortunadamente todavía se conservan. En la actualidad se encuentran en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid²²². Los que pertenecieron al Colegio Imperial aparecen firmados indicando su lugar de procedencia aunque sin indicar la fecha de dicha inscripción²²³ (figs. 13 y 15). Sí está fechado el ex libris de los procedentes del colegio jesuita de Alcalá de Henares, con una anotación manuscrita casi idéntica en la portada de los tres volúmenes: “de la comp[añ]ia de IHS de Alcala de la libreria Año de 1705”²²⁴ (fig. 3).

Todo ello es una pequeña muestra que nos da idea de la presencia permanente del libro de Vasari en la España del Siglo de Oro, no sólo entre los artistas sino entre un público culto que cada vez en mayor medida entendía y valoraba el arte de la pintura y las figuras de sus artífices. ❀

- 1 Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia titulado "Entre la biografía y la leyenda: la literatura de vidas de artistas. Modelos europeos en España, siglos XVI-XVIII", referencia nº JC2010-0308. Quiero agradecer al profesor Charles Hope su generosa ayuda y cooperación durante mis estancias de estudio en The Warburg Institute en los años 2011 y 2012.
- 2 F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1923-48, 5 vols., I, p. 453.
- 3 J. Camón Aznar, "El estilo trentino", en *Studi vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle 'Vite' del Vasari* (Florença, 16-19 de septiembre de 1950), Florença, 1952, pp. 249-256.
- 4 R. de Maio, "Vasari, Pacheco e la Controforma spagnola", en *Il Vasari storiografico e artista* (Arezzo-Florença, 2-8 de septiembre de 1974), Florença, 1976, pp. 449-456.
- 5 V. Gerard-Powell, "Vasari et l'Espagne (XVIe-XVIIe siècles)", *Revue de l'Art*, 80, 1988, pp. 72-75.
- 6 A. Bustamante García, "Vasari y Alvar Gómez de Castro", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 37, 1989, pp. 51-86; aunque no trate específicamente sobre Vasari en España merece destacarse también J. M. Montijano García, *Giorgio Vasari y la formulación de un vocabulario artístico*, Universidad de Málaga, 2002.
- 7 Sobre las bibliotecas de artistas, además de la bibliografía particular a la que aludiremos seguidamente, véanse los estudios generales J. J. Martín González, "Bibliotecas de artistas: una aplicación de la estadística", *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 61, 1985, pp. 123-144; M. C. García Rodríguez, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 1995; R. Soler i Fabregat, "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía", *Locvs Amoenus*, 1, 1995, pp. 145-164; R. Soler i Fabregat, *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Moderna*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999, 2 vols.; R. Soler i Fabregat, *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*, Trea, Gijón, 2000.
- 8 *Le vite de piv eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua Toscana, da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione a le arti loro*. In Firenze MDL.
- 9 *Le vite de' piv eccellenti pittori, scultori, et architettori scritte da M. Giorgio Vasari... In Firenze, Appresso i Giunti 1568*; véase el reciente C. M. Simonetti, *La Vita delle "Vite" vasariane. Profilo storico di due edizioni*, Leo S. Olschki Editore, Florença, 2005.
- 10 *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti di Giorgio Vasari...* in Bologna, MDCXLVII, Presso gli Heredi di Euan gelista Dozza.
- 11 P. Barocchi, "Comentario secolare", en G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Sansoni Editori, Florença, vol. I, 1967, pp. XI-XIII; sobre los retratos de los artistas en las *Vite* de Vasari véase W. Prinz, *Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen*, Kunsthistorisches Institut, Florença, 1966; C. Hope, "Historical portraits in the 'lives' and in the frescoes of Giorgio Vasari", en *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Leo S. Olschki Editore, Florença, 1985, pp. 321-338.
- 12 Á. Aterido Fernández y L. Zolle Betegón, "Pintura y letras: Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, pp. 145-168 (161).
- 13 M. L. Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, XXVI, 3, 1968-69, pp. 145-221 (215).
- 14 E. García Chico, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. III (II), *Pintores*, Universidad de Valladolid, 1946, p. 90.
- 15 C. M. Simonetti, *La vita...*, op. cit., p. 105; en principio la segunda edición también se había ideado para su publicación en dos tomos pero el aumento de la cantidad de texto lo hizo imposible (*ibid.*, p. 107).
- 16 A. A. Palomino, *El Museo pictórico y esca la óptica*, Aguilar, Madrid, 1947, p. 258.
- 17 A. Condivi, *Vida de Miguel Ángel*, D. García López (ed.), Akal, Madrid, 2007, pp. 63-65; donde se narran las diferencias con Julio II y la huida de Roma del artista.
- 18 G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, P. Barocchi (ed.), Milán y Nápoles, 1962, vol. I, pp. 38-39.
- 19 P. de Céspedes, *Discurso de la Comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, cit. por la edición incluida en J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, p. 433.
- 20 J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes...*, op. cit., pp. 167-170.
- 21 Así parece deducirse de la redacción del inventario en el ejemplar "Bidas de pintores" o en este otro "Vida descul tores toscano", R. Ramírez de Arellano, "Artistas exhumados: Pablo de Céspedes, pintor, escultor, arquitecto, literato insigne y ¿músico?", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 12, 1904, pp. 34-41 (35-37).
- 22 Véase la introducción de M. E. Manrique Ara en su edición de J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2006, p. 102.
- 23 G. Marañón, "La biblioteca del Conde-Duque", *Boletín de la Academia de la Historia*, 107, 1935, pp. 677-692; G. de Andrés, "Historia de la biblioteca del Conde-Duque de Olivares y descripción de sus códices", *Cuadernos Bibliográficos*, I, 28, 1972, pp. 1-12, y II, 29, 1973, pp. 1-69; y los distintos trabajos dedicados al sujeto en el reciente O. Noble Wood, J. Roe y J. Lawrance (eds.), *Poder y saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2011.
- 24 "Era muy curioso, y aficionado a los libros; y así tuvo muchos, y buenos: especialmente de la Pintura, nunca he visto tantos juntos", A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 1135.
- 25 F. Bouza, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, 2001.
- 26 Se trata de un cuaderno de apuntes del humanista Gómez de Castro que contiene una parte dedicada a traducir grandes fragmentos de las *Vite* de Vasari; se conserva en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, mss. K-III-31, fols. 213-276 y 281-290; P. Miguélez, *Catálogo de los códices españoles de la Biblioteca de El Escorial*, II. *Relaciones históricas*, Madrid, 1925, pp. 140-142; J. Zarco Cuevas, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Imprenta Helénica, Madrid, 1926, pp. 209-211; fue estudiado por A. Bustamante García, "Vasari y Alvar Gómez de Castro", op. cit.
- 27 Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 9939, titulado "Adversarios de Alvar Gomez de Castro sacados de la Biblioteca del Escorial por D. Juan de Pellexero", es la copia literal del manuscrito de Alvar Gómez de Castro, el texto de Vasari comienza en el f. 229v. Del "Libro de los pintores" ya dio noticia de su existencia F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, op. cit., I p. 454; ver *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Madrid, 2000, XIV, p. 248.
- 28 Que en ocasiones no se ha entendido la importancia de esta forma de transmisión de los manuscritos y su uso durante estas épocas lo demuestran opiniones como las de F. J. Sánchez Cantón (*Fuentes literarias...*, op. cit., I, pp. 453-454), quien renegaba de Alvar Gómez de Castro por no haber insertado comentarios personales en su manuscrito sobre obras y artistas que pudo conocer, y limitarse a copiar numerosos fragmentos.
- 29 El inventario realizado a la muerte de El Greco fue dado a conocer por F. B. San Román, *El Greco en Toledo o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Domingo Theotocópuli*, Librería general de Victoriano Suárez, Madrid, 1910, pp. 189-198, también reproducido en J. Álvarez Lopera, *El Greco. Estudio y catálogo*. Vol. I, *Fuentes y bibliografía*, Madrid, 2005, pp. 288-299; el inventario de bienes de Jorge Manuel Theotocópuli en 1621, F. B. San Román, "De la vida del Greco. Nueva serie de documentos inéditos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, VIII-IX, 1927, pp. 67-91, también en J. Álvarez Lopera, *El Greco...*, op. cit., pp. 336-350; sobre la identificación de sus libros de perspectivas a partir de la declaración de su hijo Jorge Manuel en 1621, véase J. Bury, "El Greco's books", *Burlington Magazine*, 129, 1987, pp. 388-391.
- 30 X. de Salas, "Un exemplaire des 'Vies' de Vasari annoté par Le Greco", *Gazette des Beaux-Arts*, 1967, pp. 177-180; X. de Salas, *Miguel Ángel y El Greco*, Madrid, 1967; X. de Salas, "Las notas de El Greco a la 'Vida' de Tiziano, de Vasari", en *Studies in the History of Art*, 13, *El Greco: Italy and Spain*, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 161-168; después estos textos fueron reunidos en X. de Salas y F. Marías, *El Greco*
- 31 Naturalmente se conocen otros ejemplares de Vasari apostillados por artistas de renombre, pero en general con menor número de comentarios que los realizados por El Greco, quizá con la excepción de Agostino Carracci; véanse, por ejemplo, H. Bodmer, "Le note marginali di Agostino Carracci nell'edizione del Vasari del 1568", *Il Vasari*, X, 1939, pp. 89-127; P. Barocchi, "Le postille di Del Migliore alle Vite vasariane", en *Il Vasari storiografico e artista*, Florença, 1975, pp. 439-447; C. Dempsey, "The Carracci Postille to Vasari's Lives", *The Art Bulletin*, 1986, pp. 72-76; M. Hochmann, "Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari", *Revue de l'Art*, 80, 1988, pp. 64-71.
- 32 Un ejemplo paradigmático de tratado de gran difusión entre todo tipo de artistas en España fue *De varia commensuración de Juan de Arfe*; véase ahora D. García López, "Lectores y observadores. La fortuna de los libros de Juan de Arfe en la España del Siglo de Oro: el Quilatorador de plata y oro y De Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura", en J. Rivas Carmona (ed.), *Estudios de Platería*, nº 11, Murcia, 2011, pp. 247-264.
- 33 J. Allende-Salazar, "Don Felipe de Guevara, coleccionista y escritor de arte del siglo XVI", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, 1925, pp. 189-192; J. M. Collantes Terán, "Felipe de Guevara humanista 'Ostentador de sobrados títulos para ocupar un lugar de privilegio' en la cultura hispana del siglo XVI", *Anales de Historia del Arte*, 10, 2000, pp. 55-70; G. Mora, "Origen de los estudios numismáticos en España: el manuscrito perdido de Felipe de Guevara y otros tratados del siglo XVI", en *Actas del XIII Congreso Internacional de Numismática*, Madrid, [2003] 2005, vol. I, pp. 77-84; E. Vázquez Dueñas, "El testamento de Felipe de Guevara", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 45, 2005, pp. 469-486; E. Vázquez Dueñas, "Felipe de Guevara. Algunas aportaciones biográficas", *Anales de Historia del Arte*, 18, 2008, pp. 95-110, en espera de la publicación de la tesis doctoral de la autora, *Felipe de Guevara (c. 1500-1563): biografía y análisis crítico de su 'Comentario de la pintura y pintores antiguos'*, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- 34 F. de Guevara, *Comentarios de la pintura que escribió Don Felipe de Guevara... se publican por primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, Hijos de Ibarra, Madrid, 1788, p. 119; F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, op. cit., I, pp. 147-179; véanse los recientes estudios de E. Vázquez Dueñas, "El manuscrito del Comentario de la pintura y pinto-

- res antiguos de Felipe de Guevara en el Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, 45, 2009, pp. 33-43; E. Vázquez Dueñas, “Los Comentarios de la pintura de Felipe de Guevara”, *Anales de Historia del Arte*, 20, 2010, pp. 365-376.
- 35 A. Bustamante García, “Vasari y Alvar Gómez de Castro...”, *op. cit.*
- 36 Á. González Palencia y E. Mele, *Vida y obras de Don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid, 1941, I, pp. 226-232; E. Spivakowsky, *Son of the Alhambra. Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, Texas University Press, 1970, p. 401; sobre la identificación del retrato de Hurtado de Mendoza con la pintura que se conserva en la Galleria degli Uffizi, véase H. E. Wethey, *The Paintings of Titian, II. The Portraits*, Phaidon Press, Londres, 1971, p. 110, n.º 52, y p. 199, n.º L-19; B. Bassegoda, “El Libro de retratos de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Locvs Amoens*, 5, 2000-2001, pp. 205-216; sobre su faceta de coleccionista véase A. González Palencia y E. Mele, *Vida y obra...*, *op. cit.*, III, pp. 244-250; R. Coppel, “Esculturas del Renacimiento italiano en el Museo del Prado: la colección de Diego Hurtado de Mendoza”, en *Roma, Accademia Spagnola d'Historia, Archeologia e Belle Arti*, Roma, 1996, pp. 94-97; R. Coppel, “La colección de escultura del príncipe don Carlos (1545-1568)”, en *El coleccionismo de escultura clásica en España*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001, pp. 11-42; B. Cacciotti, “La tradizione degli ‘Uomini Illustri’ nella collezione di Don Diego Hurtado de Mendoza ambasciatore tra Venezia e Roma (1539-1553)”, *Annali del Dipartimento di Storia*, 2005, pp. 191-254; M. Morán Turina, *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2010, pp. 214-216 y 312-316.
- 37 Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sig. 3-II-17-18.
- 38 Sobre el grupo de humanistas y el entorno del Colegio de Santa Catalina en Toledo véase M. C. Vaquero Serrano, *En el entorno del maestro Alvar Gómez: Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*, Oretania, Ciudad Real, 1996.
- 39 J. Babelon, *Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial. Essai sur les arts a la cour de Philippe II 1519-1589*, E. de Boccard, París, 1922, p. 28.
- 40 J. M. Prieto Bernabé, *Lectura y lectores: la cultura del impreso en el Madrid del Siglo de Oro (1550-1650)*, Junta de Extremadura, Mérida, 2004, 2 vols., II, pp. 435-447; M. Agulló y Cobo, *Documentos para la historia de la escultura española*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2005, pp. 329-333; véase también A. Martín Ortega, “Testamentos de escultores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 30, 1964, pp. 211-234.
- 41 E. Plon, *Leone Leoni sculpteur de Charles-Quint et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Nourrit et cie., París, 1887, p. 131.
- 42 *Ibid.*, p. 193 y ss.; M. Estella, “Los Leoni, escultores entre Italia y España”, en *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la Corte de España*, Museo del Prado, Madrid, 1994, pp. 29-62.
- 43 Inventario de bienes realizado en julio de 1613, N. Sánchez Esteban, “El legado de Pompeo Leoni: su biblioteca y los manuscritos de Leonardo”, en *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna. Atti del Convegno Internazionale*, María Luisa Tatti Perer (ed.), Milán, 1995, pp. 105-114 (110).
- 44 M. Lapuerta Montoya, *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2002, pp. 73-128.
- 45 A. Matilla Tascón, “La Academia madrileña de San Lucas”, *Goya*, 161-162, 1981, pp. 260-265; A. E. Pérez Sánchez, “La academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 1982, pp. 281-289.
- 46 En el inventario realizado a su muerte su biblioteca estaba compuesta por tan sólo quince libros, entre los que se encontraban “Otro libro, ytaliano, de todas las vidas de los pintores famosos, pequeño. Otro libro, mayor, de vida de pintores famosos”, en C. Pérez Pastor, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, 1914, tomo XI de las *Memorias de la Real Academia Española*, p. 140, n.º 719; T. de Antonio Sáenz, *Pintura española del último tercio del siglo XVI en Madrid: Juan Fernández de Navarrete, Luis de Carvajal y Diego de Urbina*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, vol. III, pp. 1101-1109.
- 47 “Relación de Federico Zuccaro acerca del Escorial, de Aranjuez y de Toledo 1586”, en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, vol. V, pp. 243-260; X. de Salas y F. Marías, *El Greco...*, *op. cit.*, p. 11; A. Pérez de Tudela, “Algo más sobre la venida a España de Federico Zuccaro”, *Reales Sitios*, 147, 2001, pp. 13-25.
- 48 Á. Aterido Fernández y L. Zolle Betegón, “Pintura y letras: Hernando de Ávila...”, *op. cit.*, p. 161.
- 49 A. Ruiz de Arcaute, *Juan de Herrera. Arquitecto de Felipe II*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936, p. 162; véanse también F. J. Sánchez Cantón, *La librería de Juan de Herrera*, CSIC, Madrid, 1941; L. Cervera Vera, *Inventario de bienes de Juan de Herrera*, Albatros Ediciones, Valencia, 1977.
- 50 Se conserva en Lisboa en la Biblioteca Nacional de Portugal, res. 376v; véanse R. Dos Santos, “Un exemplaire del Vasari anoté par Francesco de Olanda”, en *Studi vasariani. Atti del Convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle ‘Vite’ del Vasari* [Florenca, 16-19 de septiembre de 1950], Florenca, 1952, pp. 91-92; S. Deswarte, “Par-dessus l’épaule de l’artiste... Les livres annotés de Francisco de Holanda”, en *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, vol. 39, *Biographies*, Lisboa-París, 2000, pp. 231-264 (235).
- 51 C. López Martínez, *Notas para la Historia del Arte: desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, 1929, pp. 180-182; J. Palomero Páramo, *El retablo sevillano del Renacimiento*, Diputación de Sevilla, 1983, p. 64; J. Fernández López, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 1991, p. 43.
- 52 Quizá la escasez de libros de su primer inventario de 1593 pudiera deberse a la utilización de la seguramente rica biblioteca de su tío, el canónigo Francisco Pacheco (c. 1535-1599) y su círculo de amistades humanistas, véase A. Dávila Pérez, “Francisco Pacheco y Arias Montano piden libros a la imprenta Plantiniana: hacia la reconstrucción de las lecturas de un círculo humanista sevillano I”, *Excerpta Philologica*, 9, 1999, pp. 213-258; A. Dávila Pérez, “Simón de Tovar y Arias Montano piden libros a la imprenta plantiniana: hacia la reconstrucción de las lecturas de un círculo humanista sevillano II”, *Calamus Renacens*, 2, 2001, pp. 107-180; aunque no conservemos los datos de la biblioteca de Francisco Pacheco, el análisis pormenorizado de su extenso tratado revela su conocimiento de un número amplio de textos; véase la introducción de B. Bassegoda a F. Pacheco, *Arte de la Pintura...*, *op. cit.*, pp. 32-36.
- 53 F. Marías, “Juan Bautista Monegro, su biblioteca y ‘de divina proportione’”, *Academia*, 53, 1981, pp. 89-117 (112).
- 54 F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Madrid, 1985, vol. II, p. 132.
- 55 *Ibid.*, p. 128.
- 56 E. Lafuente Ferrari, “Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia”, *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp. 67-103; J. Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, Universidad de Granada, 1976, p. 29.
- 57 Así lo indicaba Juan de Butrón en su *Memorial* de 1629 que Vicente Carducho publicó como epílogo a sus *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias...*; *signuense a los Dialogos, Informaciones y pareceres en favor del Arte escritas por varones insignes en todas letras*, Francisco Martínez, Madrid, 1633, fol. 204v: “El querer la Villa quintar los profesores de la pintura para la milicia, como se hazia de los gremios cerca del año de mil y seiscientos, fue causa para q dicesse a luz el Licenciado Gaspar Gutierrez de los Rios sus Artes liberales, donde con curiosidad puso algunos fragmentos a la Pintura. El repetir la Villa este mismo intento, dio motivo a nuestros Discursos Apologéticos por la Pintura”.
- 58 G. Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general para la estimación de las artes*, Pedro Madrigal, Madrid, 1600; sobre la obra y el autor véanse F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, pp. 305-315; J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica de arte en España*, Ibérico Europea de Ediciones, Madrid, 1975, pp. 26-27; F. Calvo Serraller, *La teoría...*, *op. cit.*, pp. 59-84; M. T. Cruz Yabar, “Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico en la estimación de las artes. Biografía”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 82, 1996, pp. 401-460; J. M. Cervelló, *Gaspar Gutiérrez de los Ríos y la Noticia para la estimación de las artes*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2006, 3 vols.
- 59 G. Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general...*, *op. cit.*, pp. 111-112.
- 60 *Ibid.*, p. 113.
- 61 M. T. Cruz Yabar, “Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. II. Formación y obra”, *Academia*, 84, 1997, pp. 383-422.
- 62 J. Gállego, *El pintor...*, *op. cit.*, p. 68; J. M. Cervelló, *Gaspar Gutiérrez...*, *op. cit.*, III, p. 294, consideró, sin embargo, que Gutiérrez de los Ríos leyó y utilizó las *Vite* de Vasari para redactar su *Noticia*.
- 63 Incluido en J. M. Cervelló, *Gaspar Gu-*
- tierrez...*, *op. cit.*, I, pp. 281-299; a pesar de que tampoco en este texto se cite a Vasari, Cervelló volvió a considerar que dicho *Memorial* se compuso tras la lectura de las *Vite* (*ibid.*, I, p. 73).
- 64 Sobre Juan Alonso de Butrón y su obra teórica véase F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, II, pp. 21-42; J. A. Gaya Nuño, *Historia de la crítica...*, *op. cit.*, pp. 35-36; F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura...*, *op. cit.*, pp. 193-233.
- 65 J. de Butrón, *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura. Que es liberal y noble de todos derechos*, Luis Sánchez, Madrid, 1626, fol. 101v: “Iorge Vasari en las vidas de los Pintores”.
- 66 *Ibid.*, fol. 117v.
- 67 Sobre el planteamiento inicial de Vasari y el ejemplo que para él tuvo la *Historia Natural* de Plinio, véanse G. Becatti, “Plinio e Vasari”, en *Studi di Storia dell’Arte in onore di Valerio Mariani*, Libreria Scientifica Editrice, Nápoles, 1972, pp. 173-182; M. Pozzi y E. Mattiotta, *Giorgio Vasari storico e critico*, L. S. Olschki, Florenca, 2006, p. 1.
- 68 A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 895; A. A. Palomino, *Vida de don Diego Velázquez de Silva*, J. M. Morán Turina (ed.), Akal, Madrid, 2008, p. 24.
- 69 J. Gállego, *El pintor...*, *op. cit.*, pp. 119-148.
- 70 V. Carducho, *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*; existe edición crítica de F. Calvo Serraller, Turner, Madrid, 1979, aunque en ésta no se incluyen los memoriales de 1629.
- 71 V. Carducho, *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, fol. 192v.
- 72 *Ibid.*, fol. 197r; sobre la recepción de la figura de Giorgione en Vasari véase C. Hope, “Giorgione in Vasari’s *Vite*”, en *Giorgione Entmythisiert*, S. Ferino-Pagden (ed.), Turnhout, 2008, 15-37; C. Hope, “Giorgione nei documenti e nelle fonti”, en E. M. del Pozzolo y L. Puppi (eds.), *Giorgione*, Milán, 2009, pp. 179-188; C. Hope, “Giorgiones Fortuna critica”, en S. Ferino-Pagden y G. Nepi Scirà (eds.), *Giorgione: Mythos und Enigma*, Skira, Milán, pp. 41-55.
- 73 V. Carducho, *Diálogos de la pintura...*, *op. cit.*, fol. 202v.
- 74 *Ibid.*, fols. 224v, 228r y 229r.
- 75 V. Carducho, *Diálogos...*, F. Calvo Serraller (ed.), *op. cit.*, p. 201.
- 76 *Ibid.*, pp. 125-126; véase en este mismo texto la introducción de F. Calvo Serraller, pp. LXXVIII-LXXX.
- 77 *Ibid.*, p. 51.
- 78 M. L. Caturla, “Documentos en torno a Vicencio Carducho...”, *op. cit.*; en el inventario se especifica “Vida de pintores en quatro cuerpos 44 r[eale]s”; posteriormente para la almoneda se separa uno de ellos que adquirirá Alonso Cano: “[a Alonso Cano] un Cuerpo que hubo suelto del basari en once r[eale]s” (p. 215). De la edición completa de tres volúmenes no se vuelve a hacer mención y se entiende que quedó entre los bienes sin vender; anteriormente, el sobrino de Vicente Carducho, Luis Carducho, había adquirido la mayoría de los tratados artísticos en dicha almoneda, por lo que quizá también se quedara con los tres volúmenes de Vasari de la edición de 1568.
- 79 F. Pacheco, *Arte de la pintura*, B. Bassegoda (ed.), Cátedra, Madrid, 1990.
- 80 Véanse las notas 51 y 52.
- 81 F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 537.

- 82 *Ibid.*, pp. 148-183; ver también el comentario de B. Bassegoda en nota pp. 142-143.
- 83 F. Pacheco, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, F. J. Sánchez Cantón (ed.), Madrid, 1956, I, p. 95; F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, B. Bassegoda (ed.), *op. cit.*, p. 139, nota 25.
- 84 Las críticas venecianas al texto vasariano no se hicieron esperar, véase el reciente M. Ruffini, "La prima ricezione de *Le Vite*. Postille venete alla *Torrentiniana*", en *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione. Atti del Convegno, 13-17 febbraio 2008 Firenze*, *Kunsthistorisches Institut*, Venecia, 2010, pp. 183-190, donde se incluye la bibliografía anterior.
- 85 L. Dolce, *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, S. Arroyo Esteban (ed.), Akal, Madrid, 2010, p. 91.
- 86 F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 349.
- 87 Véase la nota 30.
- 88 L. Boubli, "Michelangelo and Spain: on the dissemination of his draughtmanship", en F. Ames-Lewis y P. Joannides (eds.), *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Aldershot, 2003, pp. 211-237.
- 89 X. de Salas y F. Marías, *El Greco y el arte...*, *op. cit.*, p. 75.
- 90 *Ibid.*, p. 83.
- 91 *Ibid.*, p. 92.
- 92 *Ibid.*, p. 108.
- 93 *Ibid.*, p. 109.
- 94 *Ibid.*, pp. 112-113.
- 95 *Ibid.*, pp. 135-137.
- 96 F. B. San Román, *De la vida del Greco...*, *op. cit.*, pp. 26, 32 y 58; A. E. Pérez Sánchez y B. Navarrete Prieto, *Luis Tristán, h. 1585-1624*, Real Fundación de Toledo, Madrid, 2001, pp. 21 y 277-278.
- 97 X. de Salas y F. Marías, *El Greco y el arte...*, *op. cit.*, p. 141.
- 98 J. de Sigüenza, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Turner, Madrid, 1988, p. 369; sobre Sigüenza y el arte véase S. Blasco Castañeyra, *El padre Sigüenza y El Escorial*, tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid, 1999.
- 99 J. de Sigüenza, *op. cit.*, p. 263.
- 100 *Ibid.*, p. 374; el pasaje lo refiere Vasari en la biografía de Tiziano: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, *op. cit.*, VI, p. 164; El Greco se enfureció con Vasari por haber incluido este comentario, véase su apostilla en X. de Salas y F. Marías, *El Greco y el arte...*, *op. cit.*, p. 115.
- 101 D. de Villalta, *Tratado de las Antigüedades de la memorable Peña de Martos*, The British Library, sig. Add 17905, fol. 96v (ya recogido por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, I, p. 295): "Pintores de nuestros Españoles, que en nuestro tiempo an florescido en este Arte, que cada uno dellos pudiera bien competir con Apelles entre los antiguos y con Michael Angelo entre los modernos".
- 102 F. de Guevara, *Comentarios...*, *op. cit.*, p. 3.
- 103 L. de Velasco, "Traducción de los Diez Libros de arquitectura de Vitruvio", en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, I, p. 207; véanse también F. G. Salinero, *La primera traducción de Vitruvio en la Biblioteca Pública de Cáceres*, Diputación Provincial de Badajoz, 1964; F. J. Pizarro Gómez y P. Mogollón Cano-Cortés, "Estudio del manuscrito y de su autor", en *Los diez libros de arquitectura de Marcho Vitruvio Polion según la traducción castellana de Lázaro de Velasco*, Cicón, Cáceres, 1999.
- 104 *Tercero y cuarto libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñes... Agora nuevamente traducido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando*, Juan de Ayala, Toledo, 1556, fol. 2v.
- 105 G. Gutiérrez de los Ríos, *Memorial...*, *op. cit.*, pp. 290-291.
- 106 K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Visor, Madrid, 1999, pp. 80-93.
- 107 J. de Arfe, *De Varia Commensuración para la escultura, y Arquitectura...*, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, "A los lectores", s.f.; existe edición facsimil de Albatros Ediciones, Valencia, 1979, con introducción de F. Íñiguez; véanse también las introducciones a ediciones anteriores de A. Bonnet Correa reunidas en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.
- 108 G. Gutiérrez de los Ríos, *Noticia general...*, *op. cit.*, p. 136.
- 109 F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 66: "¿A quién no hace lástima ver una Arte tan noble y tan digna de ser estimada y entendida, sepultada en olvido en España? Que en otras naciones tanto se preciaron y precian ilustres varones de honrarla y celebrarla y particularmente en Italia hasta escribir las vidas de los que la exercitaron y que sola nuestra nación carezca deste loable empleo".
- 110 Recogido por B. Bassegoda, "Las tareas intelectuales del pintor Francisco Pacheco", en *Symposium Internacional Velázquez. Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999*, Sevilla, 2004, pp. 39-46 (44).
- 111 A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, *op. cit.*, p. 766.
- 112 D. de Villalta, *Tratado de las Antigüedades...*, *op. cit.*, fols. 96v-97r (ya recogido por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, I, p. 295): "Sin otras muchas pinturas que aca en España se an hecho dentro en el mismo templo de Sant Laurencio assi por los de otras naciones como por algunos famosos pintores de nuestros españoles que en nuestro tiempo an florescido en este Arte que cada uno dellos pudiera bien competir con Apelles entre los antiguos y con Michael Angelo entre los modernos, si fueran vivos que por no defraudar su buena fama y gloria los pondré aquí, que son: Juan Rincon de figueroa, cavallero de abito de Santiago, Gaspar Bezerra, Lorenço de Avila, Luis de Morales, Juan Fernandez el Mudo, Hernandíañez, Juan Correa de Vivar, los dos Berrugetes padre e hijo, Diego de Urbina, Luis de Carvajal, Miguel Barroso, Alonso Sanchez y Hernando de Avila hijo de Lorenço de Avila todos los quales y las obras más señaladas que hicieron celebra con mucha diligencia el Hernando de Avila pintor de su Magestad en Madrid, en el libro que del Arte de la Pintura tiene compuesto donde haze mención de los mas señalados pintores de nuestro tiempo y escribe las pinturas particulares que cada uno dellos hizo. Obra por cierto muy curiosa y digna de ser estimada".
- 113 C. Hope, "The Audiences for publications on the Visual Arts in Renaissance Italy", en *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma. Atti del Simposio internazionale Utrecht 2007*, Roma, 2008, pp. 19-29; véase también el reciente trabajo de David Cast, donde se exploran las oportunidades que ofrecía el género de la biografía para Vasari y su intención de tratar con mayor profundidad las obras de los artistas, D. Cast, *The Delight of Art. Giorgio Vasari and the Traditions of Humanist Discourse*, The Pennsylvania State University Press, 2009, pp. 109-151.
- 114 F. B. San Román, *El Greco en Toledo...*, *op. cit.*, pp. 39 y 148.
- 115 Fueron ya recogidas por F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, I, pp. 297-304.
- 116 J. López Gajate, *Hernando de Ávila, virtuoso miniaturista de Felipe II*, Estudios Superiores del Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1998; J. Paredes González, "Dos miniaturas de los cantoriales escorialenses de Hernando de Ávila inspiradas en Tiziano: *Todos los Santos* y el *Martirio de San Lorenzo*", en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial, 2008, pp. 545-554.
- 117 F. Collar de Cáceres, "En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila", *Boletín del Museo del Prado*, 10, 1983, pp. 5-36; Á. Aterido Fernández y L. Zolle Betegón, "Hernando de Ávila...", *op. cit.*
- 118 D. de Villalta, *Tratado de las Antigüedades...*, *op. cit.*, fol. 92r (F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, *op. cit.*, I, p. 295); véase también F. Marías, "Diego de Villalta: Fortuna de l'opera dei Leoni nella Spagna del Cinquecento", en *Leone Leoni tra la Lombardia e Spagna...*, *op. cit.*, pp. 97-103; M. López Molina, "Aproximación histórica al humanista marteño Diego de Villalta", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 153, 1994, pp. 243-250; J. Higuera Maldonado, "Diego de Villalta (¿1524?-1615)", en *Universitarios giennenses en la Historia: apuntes bibliográficos*, Cuenca, 2004, pp. 75-90.
- 119 D. de Sagredo, *Medidas del romano*, Toledo, 1526; existe edición facsimil de la publicada en Toledo en 1549, con introducción de F. Marías y A. Bustamante, Murcia, 1986, s.p., véase la introducción, p. 17.
- 120 C. de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1898, pp. 168-174.
- 121 F. de Holanda, *Dialogos em Roma*, José da Felicidade Alves (ed.), Lisboa, 1984, pp. 89-91.
- 122 L. de Velasco, "Traducción de los Diez Libros de arquitectura de Vitruvio", en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias...*, *op. cit.*, I, pp. 207-208.
- 123 J. Portús, "Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve", en G. Finaldi (dir.), *Murillo & Justino de Neve. El arte de la amistad*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2012, pp. 47-59.
- 124 G. Gutiérrez de los Ríos, *Memorial...*, *op. cit.*, pp. 292-293.
- 125 J. de Arfe, *De Varia Commensuración...*, *op. cit.*, II, fols. 2r-2v; véase también A. Bustamante García, "El canon en la escultura española del siglo XVI", en *La visión del mundo clásico en el arte español*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1993, pp. 81-92.
- 126 J. de Arfe, *De Varia Commensuración...*, *op. cit.*, IV, fols. 1v-3v.
- 127 D. García López, "De 'platero' a 'escultor y arquitecto de plata y oro': Juan de Arfe y la teoría artística", en J. Rivas Carmona (ed.), *Estudios de platería*, 2002, pp. 127-142 (139).
- 128 Sobre la notoriedad del monasterio véase J. Sáenz de Miera, *De obra insigne y heroica a octava maravilla del mundo. La fama de El Escorial en el siglo XVI*, Madrid, 2001.
- 129 J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes...*, *op. cit.*, pp. 167-170.
- 130 Céspedes incluso corrige su manuscrito para afirmar que los volúmenes de las *Vite* de Vasari son tres, es decir, se hace eco de la edición giuntina de 1568: "Jorgio Vasari Aretino escribió [dos, tachado] tres tomos de las vidas de los pintores i escultores i arquitetos en italiano, donde largamente trata dellos i de sus obras, [en esta, tachado] el cual libro no me a venido a las manos. En esta breve relación digo lo poco que yo e visto he oido de los [antiguos, tachado] viejos que trataron de aquellos tiempos i no me alargaré a más", en *Discuso de la Comparación...*, incluido en J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes...*, *op. cit.*, p. 433.
- 131 Manuscrito de la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid, inv. 15654; existen diferentes ediciones, por ejemplo F. Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de illustres y Memorables varones por Francisco Pacheco. En Sevilla 1599*, con prólogo de D. Angulo, Turner, Madrid, 1983; véanse J. Carrete Parrondo, "El libro de retratos de Pacheco", *Goya*, 193-195, 1986, pp. 168-173; M. P. Cacho Casal, *Francisco Pacheco y su Libro de retratos*, Marcial Pons, Madrid, 2011.
- 132 M. Falomir Faus, "Entre el 'divino' Apelles y el 'cornudo' Pitas Payas. La imagen del pintor en la España de Carlos V", en F. Checa (dir.), *Carolus*, Madrid, 2000, pp. 103-119; sobre la fama de Alonso Berruguete en su tiempo véase también M. Falomir Faus, "Alonso Berruguete, Leonardo da Vinci y un episodio temprano de la 'Querelle' en España", *Archivo Español de Arte*, vol. 66, 262, 1993, pp. 181-184.
- 133 F. J. Sánchez Cantón llegó a pensar que pudiera tratarse de una obra diferente al *Libro de descripción de verdaderos retratos* y que incluyese las biografías de un mayor número de artistas, en "Preliminar" a F. Pacheco, *Arte de la pintura. Edición del manuscrito original...*, *op. cit.*, I, pp. XXXV-XXXVI; véanse también B. Bassegoda en la "Introducción" a F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, *op. cit.*, p. 38; S. Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Alianza Ed., Madrid, 2007, pp. 76-84.
- 134 B. Bassegoda, "El libro de retratos de Pacheco...", *op. cit.*; sobre el género biográfico en Paolo Giovio véase T. C. Price Zimmermann, "Paolo Giovio and the Rhetoric of Individuality", en *The Rhetoric of Live-Writing in Early Modern Europe. Forms of Biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*, University of Michigan, 1995, pp. 39-62; el propio Giovio insistía en una carta en la necesidad de contar con imágenes y textos, véase T. C. Price Zimmermann, *Paolo Giovio. The Historian and the Crisis of Sixteenth-Century Italy*, Princeton University Press, 1991, pp. 206-208 y p. 349 nota 47; véase L. S. Klinger, *The portrait collection of Paolo Giovio*, Princeton University, 1991, 2 vols.; también la introducción de Michele Mari a P. Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, Franco Minonizio (ed.), Einaudi, Turin, 2006, y B. Agosti, *Paolo Giovio. Un storico lobar-*

- do nella cultura artistica del Cinquecento, L. S. Olschki, Florencia, 2008.
- 135 V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 62-64; M. P. Civil, "Culture et histoire: galerie de portraits et 'hommes illustres' dans l'Espagne de la deuxième moitié du XVI siècle", en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1990, pp. 5-32; M. P. Civil, "Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or", *Cahiers du GRIAS*, 9, 2002, pp. 42-56.
- 136 F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, op. cit., p. 509, nota 2 de B. Bassegoda, op. cit.
- 137 B. Bassegoda en la introducción a F. Pacheco, *Arte de la pintura...*, op. cit., pp. 38-39.
- 138 J. López Castrillón, "D. Lázaro Díaz del Valle", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XII, 1888, pp. 471-479; F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, op. cit., II, pp. 323-393; F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura...*, op. cit., pp. 461-478; K. Hellwig, "Diego Velázquez y los escritos sobre arte de Lázaro Díaz del Valle", *Archivo Español de Arte*, 67, 1994, pp. 27-41; K. Hellwig, *La literatura artística...*, op. cit., pp. 108-119; J. M. Riello Velasco, "Lázaro Díaz del Valle y de la Puerta: Datos documentales para una biografía", *De Arte*, 3, 2004, pp. 105-132; D. García López, *Lázaro Díaz del Valle y las vidas de pintores de España*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2008; J. M. Riello Velasco, "Díaz del Valle y de la Puerta, Lázaro", en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, Madrid, 2011, vol. XVI, pp. 243-245.
- 139 D. García López, "Dibujo y divina poesía: Lázaro Díaz del Valle, cronista real, genealogista y dibujante al servicio de Felipe IV", *Goya*, 333, 2010, pp. 308-319.
- 140 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., p. 125; la utilización de la edición giuntina por parte de Díaz del Valle que ya apuntamos se ha confirmado ahora por el hallazgo de un ejemplar anotado.
- 141 Ha sido hallado por L. Pon: "A Note on Lázaro Díaz del Valle and Raphael's *Spasimo di Sicilia* in Spain", *Boletín del Museo del Prado*, t. 29, 47, 2011, pp. 97-103; el ejemplar se encuentra en la Bridwell Library de la Southern Methodist University (sig. Bridwell BRA 0811). Consta de los tres volúmenes de la edición de 1568. Aunque el primero no está anotado sí lo están los otros dos. Si bien Lisa Pon estima que sólo las anotaciones del segundo volumen pertenecen a Lázaro Díaz del Valle, creo que provisionalmente no se debería descartar la autoría del cantor real de las apostillas del tercer volumen, por lo menos de algunas de ellas, tanto por el tipo de letra como por algunos de los signos de llamada utilizados. De las anotaciones del segundo volumen se hablará en la siguiente nota; en cuanto a las apostillas del tercer volumen, en la *Vita* dedicada a Benvenuto Garofalo, cuando Vasari explica la transformación de su estilo, al margen aparece "nota para los que toman mal[a] manera" (p. 549), también en las páginas dedicadas a Garofalo, cuando Vasari refiere el edificio donde la tradición supone la muerte del filósofo Boecio, una nota manuscrita señala "donde fue la rosa de pavia" (p. 566), en la *Vita* del veneciano Battista Franco, aparece manuscrito "nota para
- espimentar (sic. experimentar) q[ue] ymporta mas el todo q[ue] las partes" (p. 589). También se anota "Ojo" para señalar un pasaje de la *Vita* de Miguel Ángel Buonarroti en el que Vasari relata los nombres de los artistas que se favorecieron de la copia del cartón de la *Batalla de Cascina*, entre los que cita a Alonso Berruguete (p. 726), es por cierto un tipo señal de llamada muy utilizada por Díaz del Valle en varios de sus manuscritos conocidos. Finalmente, también se señala el momento de la muerte de Buonarroti escribiendo "muerte de migelangel 1563" (p. 774), fecha que cita Vasari tal y como correspondía al calendario florentino. En este tercer volumen se conserva el sello de su paso por la Biblioteca del Convento de los Capuchinos de la Paciencia de Madrid, como se indicará más adelante.
- 142 G. Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori...*, Florencia, 1568, vol. II, p. 79 (Bridwell Library, sig. Bridwell BRA 0811); también en la *Vita* de Rafael, Díaz del Valle secunda las palabras de Vasari en las que considera a los frescos de Rafael de Santa María de la Pace una de las mejores obras del artista y anota "la mejor pintura q[ue] hizo Rafael de Urbino" (p. 73). En la *Vita* de Andrea del Sarto también anota donde se narran los discípulos del artista, "discipulos de Andrea" (p. 169). Al mencionar Vasari al célebre orfebre Matteo del Nassaro comenta su formación musical, anota el cantor real "Musico" (p. 288); y cuando Vasari narra la muerte de Sebastiano del Piombo, Díaz del Valle anota al margen "62" (p. 347). Agradezco a Cristina Agüero Carnicero la realización de las fotografías de los ejemplares de las *Vite* de Giorgio Vasari depositados en la Bridwell Library de la Southern Methodist University, sig. Bridwell BRA 0811.
- 143 L. Díaz del Valle, *Historia y Nobleza del Reino de Leon y Principado de Asturias, Segundo volumen de la primera parte*, The British Library, Londres, sig. Eg. 1778, fol. 179v: "Jueves 14 de dicho mes [noviembre de 1661] se vio la primera vez, en el lugar del Retablo del Altar de la R[e]a]l cappilla de Su Mag[est]ad. la Preciosa Pintura en tabla del santo christo arrodillado con la cruz a cuestas hecha Por Rafael Sancio de Urbina, cognominado el divino, es Pintura que está apreciada en 30V[000] escudos de oro", ya recogido en D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., p. 161, donde también se discute el impacto causado por la llegada de la pintura de Rafael a las Colecciones Reales. L. Pon: "A note on Lázaro Díaz del Valle...", op. cit., pp. 98 y 102, nota n° 15, recoge directamente la cita del manuscrito londinense de Díaz del Valle sin mencionar que tanto el testimonio inédito como su comentario se encuentran ya en D. García López: *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., p. 161, libro que la autora cita en varias ocasiones a lo largo del artículo; además, la autora equivoca el título del manuscrito londinense de Díaz del Valle, que no se titula *Noticia histórica del principio de la Inquisición y la historia y nobleza del Reino de León y Principado de Asturias*, como ella indica, sino simplemente *Historia y Nobleza del Reino de Leon y Principado de Asturias*. En el interior de este manuscrito, al abordar
- el reinado de Isabel la Católica (fol. 45), Díaz del Valle hace una disquisición sobre la creación de la Inquisición que titula "Principio de el Sancto officio de la Inquisición y su origen" (fol. 48), un compendio de esta parte del manuscrito fue realizado por Santos Machado, archivero de la casa de Camarasa y catedrático de paleografía, hacia 1836, y se conserva en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid titulado *Noticia histórica del principio de la Santa Inquisición* (B.N.M., Mss. 17495), del que también me ocupo en D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., pp. 110-112; seguramente la autora ha confundido ambos manuscritos.
- 144 La documentación relativa a Cárdenas y Haro se encuentra en *Documentos Escogidos Del Archivo de la Casa de Alba. Los publica La Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela*, Madrid, 1891, pp. 493-494, ahora también en *Corpus Velazqueño*, ed. de J. M. Pita Andrade y Á. Aterido, Ministerio de Cultura, Madrid, 2000, I, p. 307, n° 367; sobre el tema véanse E. Harris, "Velázquez as Connoisseur", en *The Burlington Magazine*, v. 124, 1982, pp. 436-440; J. Brown, "Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1654", en J. Brown y J. Elliott (dirs.), *Cat. Exp. La Almoneda del Siglo. Relaciones artísticas entre España y Gran Bretaña. 1604-1655*, Madrid, 2002, pp. 41-68 (p. 67); M. B. Burke, "Luis de Haro como ministro, mecenas y coleccionista de arte", en *Ibid.*, pp. 87-106 (p. 95).
- 145 A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 706.
- 146 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., p. 139; véanse también K. Hellwig, "De pintor a noble caballero: los cambios de la imagen de Velázquez en las Vidas de Pacheco a Palomino", *Espacio, Tiempo y Forma*, 2007-2008, pp. 85-112; J. M. Riello Velasco, "Del 'único Diego en el mundo', o sobre Velázquez y Lázaro Díaz del Valle", en *Símpoosio Internacional en torno a Santa Rufina. Velázquez, de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, 2008, pp. 212-219.
- 147 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., p. 139.
- 148 "Tutto il tempo che [Miguel Ángel Buonarroti] poteva mettere di nascoso lo consumava nel disegnare, essendo per ciò e dal padre de' suoi maggiori gridato e tal volta battuto, stimando forse che lo attendere a quella virtù non conosciuta da lor, fussi cosa bassa e non degna della antica casa loro" (G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori...*, op. cit., III, pp. 716-717); Vasari sólo incluyó estas supuestas reticencias familiares a la dedicación a las artes de Miguel Ángel Buonarroti en la segunda edición de sus *Vite* -la que utilizó Díaz del Valle-, y están totalmente ausentes en la primera de 1550. En 1568, Vasari se hizo eco de las noticias que había hecho incluir el artista en la *Vita* de Ascanio Condivi publicada 1553 y donde Miguel Ángel quiso hacer hincapié en la nobleza de la estirpe de los Buonarroti-Simoni; véase D. García López, "Miguel Ángel, entre mito y biografía", en A. Condivi, *Vida...*, op. cit., pp. 5-32; sobre la problemática de la importancia de los orígenes familiares para el anciano Miguel Ángel, véase el reciente M. Hirst, *Michelangelo. The Achievement of Fame*, Yale University Press, 2011, pp. 1-11, donde se cita la amplia bibliografía anterior.
- 149 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., pp. 170-173.
- 150 Sobre esta temática en las *Vite* de Vasari véanse P. Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, The Pennsylvania State University Press, 1990; P. Barolsky, *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*, The Pennsylvania State University Press, 1992.
- 151 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., pp. 175-176.
- 152 Sobre la obra pictórica de Solís véanse J. J. Martín González, "Un cuadro inédito atribuible a Francisco de Solís", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 17, 1950-1951, pp. 127-129; M. A. Miró Domínguez, "Francisco Solís", *Archivo Español de Arte*, vol. 46, 184, 1973, pp. 401-422; F. Collar de Cáceres, "Una serie de la Pasión de Cristo de Francisco Solís", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 3, 1991, pp. 93-100; I. Gutiérrez Pastor, "Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: obras de José Antolínez y de Francisco Solís", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (UAM), 12, 2000, pp. 75-92.
- 153 A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 1012; Palomino se refería igualmente al texto de Solís en el primer tomo de su obra, en 1715: "Escribió tambien Don Francisco de Solís, Pintor de buen gusto, y grande aplicacion á los Libros, uno de las Vidas de algunos Pintores Españoles, que han sobresalido en las tres Artes de Pintura, Escultura, y Arquitectura" (*ibid.*, p. 256).
- 154 K. Hellwig, *La literatura artística...*, op. cit., pp. 76-77; M. E. Manrique Ara en la introducción a J. Martínez, *Discursos practicables...*, op. cit., pp. 98-104.
- 155 A. Prandi, "Contributi alla storia della critica. Un'Accademia di pittura della fine del Seicento", *Rivista del Reale Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 8, 1940-1941, pp. 201-216; A. Blunt, "Don Vicenzo Vittoria", *Burlington Magazine*, CIX, 766, 1967, pp. 31-32; S. Rudolph, "Vicenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche", *Labyrinthos*, 13/16, 1988-1989, pp. 223-266; B. Bassegoda, "Novedades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dénia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i coleccionista", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 37-62; B. Bassegoda, "Vicente Vitoria (Dénia, 1650-Roma, 1709) coleccionista de estampas y estudioso de la obra grabada de Rafael", en *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte* [Valencia, septiembre de 1996], Valencia, 1998, pp. 219-224; D. García Cueto, *Seicento boloñés*, Centro de Estudios de Europa Hispánica, Madrid, 2005, pp. 287-300.
- 156 *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola pubblicate e divise in sette lettere da D. Vincenzo Vittoria patrizio valenziano e canonico di Xativa*, nella Stamparia di Gatetano Zenobj, Roma, 1703, p. 7.
- 157 B. Bassegoda, "Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes", *Locvs Amoenvs*, 1, 1995, pp. 165-172; sobre la mítica construcción biográfica de Juan de Juanes véase también M. Falomir Faus, "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los

- siglos XVI y XVII", *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, 12, 1999, pp. 123-147.
- 158 F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura...*, op. cit., p. 619.
- 159 F. J. León Tello y M. M. Sanz Sanz, *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*, Madrid, 1979; J. M. Morán Turina, "El rigor del tratadista Palomino y el Museo Pictórico", *Anales de Historia del Arte*, 6, 1996, pp. 267-284; A. Úbeda de los Cobos, *Pensamiento artístico español del siglo XVIII. De Antonio Palomino a Francisco de Goya*, Aldeasa, Madrid, 2001, pp. 19-30; B. Bassegoda, "Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España", en F. Checa (dir.), *Arte barroco e ideal clásico*, SEACEX, Madrid, 2004, pp. 89-113.
- 160 A. A. Palomino, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 765.
- 161 *Ibid.*, p. 766.
- 162 *Ibid.*, p. 258.
- 163 *Ibid.*, p. 648.
- 164 *Ibid.*, p. 895; A. A. Palomino, *Vida de don Diego Velázquez...*, op. cit., p. 24.
- 165 A. A. Palomino, *El museo pictórico...*, op. cit., p. 765.
- 166 M. L. Caturla, "Documentos en torno a Vicencio Carducho", *Arte Español*, XXVI, 3, 1968-69, pp. 145-221 (215).
- 167 Al adquirir Vicente Salvador Gómez los "libros y papeles" que Alonso Cano había enviado a Valencia, se ha querido reconstruir la biblioteca del artista granadino a través de la de Vicente Salvador Gómez; véanse B. Navarrete Prieto, "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales", *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 135-140; S. Salort Pons y M. J. López Azorín, "Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 296, 2001, pp. 393-424; B. Navarrete Prieto, M. J. López Azorín y S. Salort Pons, "Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano", en I. Henares Cuéllar (dir.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, pp. 153-155.
- 168 En el inventario a su muerte se lee: "Vida de excelentes pintores, italiano"; véase F. Rodríguez Marín, *Francisco Pacheco maestro de Velázquez*, Madrid, 1923, pp. 53-57; F. J. Sánchez Cantón, "La librería de Velázquez", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, III, pp. 379-406; F. J. Sánchez Cantón, "Los libros españoles que poseyó Velázquez", en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, I, pp. 640-648; P. Ruiz Pérez, *De la pintura y las letras. La biblioteca de Velázquez*, Sevilla, 1999; A. Bustamante y F. Marías señalan con acierto que otro de los ítems del inventario de Velázquez se registra como "Vida de diferentes pintores", sin que podamos dilucidar a qué obra se refiere dentro de las muchas posibles, Baglione, Ridolfi, etc.; sin embargo sorprende que del ítem donde se refiere a la obra de Vasari y que se registra como "Vida de excelentes pintores, italiano", deduzcan "las Vite de Giorgio Vasari, cuyas ediciones florentinas [Velázquez] también atesoró (1550 y 1568)", véase A. Bustamante y F. Marías, "Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla", en *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1999, pp. 141-157 (147); también Á. Aterido, "La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social", en J. Portús (dir.), *Fábulas de Velázquez*, Cat. Exp., Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, pp. 72-93.
- 169 Á. Aterido, "The first owner of the Rokeby Venus", *Burlington Magazine*, vol. 143, 1175, 2001, pp. 91-94.
- 170 Marqués de Saltillo, "Un pintor desconocido del siglo XVII: Domingo Guerra Coronel", *Arte Español*, 1944, pp. 43-48; M. C. García Rodríguez, *Bibliotecas...*, op. cit., pp. 479-493.
- 171 E. García Chico, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla*, t. III (II), *Pintores*, Valladolid, 1946, p. 90.
- 172 En el inventario se describe "quatro bolumenes en ytaliano de las Vidas de diferentes pintores y escultores", por lo que parece verosímil que se trate del texto de Vasari, aunque quizá también pueda incluir algún otro autor de *Vidas* de los publicados antes de 1685: Baglione, Ridolfi, Malvasia, etc.; sobre el inventario véanse J. L. Barrio Moya, "Los bienes del pintor Francisco Rizzi", *Archivo Español de Arte*, 221, 1983, pp. 39-46 (46), y M. Agulló y Cobo, "Antonio y Francisco Rizzi", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 36, 1996, pp. 75-98; sobre la fecha de su nombramiento como pintor de cámara véase E. Lamas Delgado, "Nuevas consideraciones sobre los títulos cortesanos de Francisco Rizzi", *Archivo Español de Arte*, 2009, pp. 73-78.
- 173 El cuadro ha sido considerado como retrato o autorretrato de Francisco Ricci, véanse I. Gutiérrez Pastor, "Francisco Ricci. Autorretrato", en *De la Edad Media al Romanticismo*, Madrid, 1993, pp. 114-117; J. Portús, "España y Francia: dos maneras de convivir con la pintura", en F. Checa (dir.), *Cortes del Barroco*, Madrid, 2003, pp. 99-112.
- 174 Á. Aterido Fernández, "Del homenaje a los discípulos y una sombra velazqueña: Francisco Ricci y Claudio Coello en *La adoración de la Sagrada Forma de Gorkum*", en *In Sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, 2007, pp. 507-512.
- 175 Desgraciadamente, en el borrador de su inventario *post mortem* no se incluye su biblioteca, que debió de ser importante. J. L. Barrio Moya, "Isidoro Arredondo, pintor madrileño del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 35, 1995, pp. 33-56.
- 176 B. Navarrete Prieto, "Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales", *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 135-140; véase también la nota 167.
- 177 "Cartilla y fundamentales reglas de la pintura por las cuales llegará uno a ser mui ducho pintor / Descrívela Viçente Salvador y Gómez, familiar del Santo Oficio de la Inquiçion y sçençor de las pinturas...". El manuscrito se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, sig. II/3727; la citó y extractó parte de su discurso F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes...*, op. cit., III, pp. 85-90.
- 178 Algunos de los dibujos fueron reproducidos en D. Angulo Íñiguez y A. E. Pérez Sánchez, *Corpus of Spanish Drawings*, vol. IV, *Valencia 1600-1700*, Londres, 1988, il. 402-407.
- 179 "Cartilla y fundamentales...", op. cit., fol. 5, ya recogido en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes...*, op. cit., III, p. 90.
- 180 J. Urrea, "El pintor José García Hidalgo", *Archivo Español de Arte*, 189, 1975, pp. 97-118; A. Piedra Adarves, "Semblanza en torno al pintor y tratadista don José García Hidalgo", *Boletín del Museo e Instituto to Camón Aznar*, 94, 2004, pp. 307-328.
- 181 J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura* (1693), Marqués de Lozoya (int.), Instituto de España, Madrid, 1965; véase también J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, I. Galindo Mateo (ed.), Valencia, 2006; F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, op. cit., III, pp. 99-102; F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura...*, op. cit., pp. 586-616.
- 182 J. García Hidalgo, *Principios...*, op. cit., fol. 8.
- 183 F. M. Garín, *La Academia valenciana de Bellas Artes*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 1945, pp. 36-38; F. Calvo Serraller, "Las academias artísticas en España", en N. Pevsner, *Las Academias de Arte*, Cátedra, Madrid, 1982, pp. 209-239 (215); J. Brown, "Academies of Painting in Seventeenth-Century Spain", en A. W. A. Boschloo (ed.), *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, SDU Uitgeverij, La Haya, 1989, pp. 177-185; José García Hidalgo cita su paso por la academia valenciana en sus *Principios...*, op. cit., fol. 7v.
- 184 G. Cruzada Villaamil, "Conatos de formar una academia o escuela de dibujo de Madrid en el siglo XVII", *El Arte en España*, VI, 1867, pp. 167-172 y 258-270; F. Calvo Serraller, *La teoría...*, op. cit., pp. 157-177.
- 185 F. Calvo Serraller, "Las academias...", op. cit., p. 212.
- 186 V. Carducho, *Diálogos...*, op. cit., [ed. 1979], pp. 61-66.
- 187 S. Montoto, "La Biblioteca de Murillo", *Bibliografía Hispánica*, 1946, pp. 464-479; A. de la Banda y Vargas, "Los estatutos de la academia de Murillo", *Anales de la Universidad Hispalense*, 22, 1961, pp. 107-120; *El manuscrito de la Academia de Murillo*, A. de la Banda y Vargas (int.), Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Sevilla, 1982; R. Corzo Sánchez, *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*, Instituto de Academias de Andalucía, Sevilla, 2009.
- 188 P. Cherry, "Murillo's Drawing Academy", en S. L. Stratton-Pruitt (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Paintings from American Collections*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2002, pp. 47-61.
- 189 "[Martínez de Gradilla] dio un lienzo con el retrato del señor rey don Felipe Quarto que Dios aya, y trofeos del arte pintados en el mismo lienço; y publicase que lo dio para siempre jamás sin que se pueda enagenar ni vender ni sacar de la dicha Academia con todo el tiempo que el dicho lienço durare", en *El manuscrito de la Academia...*, op. cit., fol. 34v; sobre el artista véase E. Valdivieso, *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, p. 420; fue adquirido por Stirling Maxwell en 1851 y ahora pertenece a la colección de Pollok House, véase *The Stirling Maxwell Collection*, Pollok House, Glasgow, 1970, p. 62, n° 144; *The Stirling Maxwell Collection. Pollok House. Catalogue of paintings and sculpture*, Glasgow, 1977, p. 32, n° 144; véase H. Macartney, "Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art", *Espacio, Tiempo y Forma*, 12, 1999, pp. 287-316.
- 190 H. Macartney, "The Nobility of Art: The Seville Academy Founded by Murillo and a Portrait of Philip IV at Pollok House", *Journal of the Scottish Society for Art History*, 4, 1999, pp. 48-56.
- 191 A. Bustamante y F. Marías, "Francisco de Mora y la arquitectura portuguesa", en *II Simposio luso-español de Historia del Arte. As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Livraria Minerva, Coimbra, 1987, pp. 277-318.
- 192 M. Agulló y Cobo, "Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1973, pp. 55-80; V. Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII: datos para su estudio*, Madrid, 1983, pp. 169-184.
- 193 J. L. Barrio Moya, "Los libros del arquitecto Jose de Arroyo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1978, pp. 825-834; B. Blasco Esquivias, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726). Aspectos de la arquitectura y el urbanismo madrileños de Felipe II a Carlos III*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1991, 2 vols., II, pp. 1232-1248.
- 194 M. Agulló y Cobo, "La biblioteca de don Teodoro Ardemans", en *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, 1977, pp. 570-652; B. Blasco Esquivias, "Una biblioteca modélica. La formación librea de Teodoro Ardemans I", *Ars Longa*, 5, 1994, pp. 73-97, y "... II", *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 155-175.
- 195 B. Blasco Esquivias, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el Barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma*, 1991, pp. 159-194.
- 196 El debate ha producido una copiosa bibliografía: E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Cean-Bermudez*, Imprenta Real, Madrid, 1829, IV, pp. 39-41; A. Bonet Correa, "Velázquez, arquitecto y decorador", *Archivo Español de Arte*, 1960, pp. 215-249; R. Taylor, "Juan Bautista Crescenzo y la arquitectura cortesana española (1617-1635)", *Academia*, 48, 1979, pp. 503-566; V. Tovar Martín, "Significación de Juan Bautista Crescenzo en la arquitectura española del siglo XVII", *Archivo Español de Arte*, 215, 1981, pp. 297-317; F. Marías Franco y A. Bustamante García, "La herencia de El Greco, Jorge Manuel Theotocópuli y el debate arquitectónico en torno a 1620", en *Studies in the History of Art, El Greco: Italy and Spain*, National Gallery of Art, Washington, 1984, pp. 101-111; A. Rodríguez G. de Ceballos, "L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes", *Revue de l'Art*, 1985, pp. 41-55; F. Marías Franco, "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", en *V Jornadas de Arte, Velázquez y el arte de su tiempo*, CSIC, Madrid, 1991, pp. 81-86; D. Rodríguez Ruiz, "No importa pues lo iso Cano: dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor", en *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, pp. 403-430; A. Rodríguez G. de Ceballos, "En torno a Alonso Cano, arquitecto", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 85-103; J. Bérchez Gómez, "En defensa de Alonso Cano arquitecto", en *Alonso*

- Cano y su época. *Actas del Symposium internacional*, Granada, 2002, pp. 61-85; D. Rodríguez Ruiz, "Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras", en *Alonso Cano y su época...*, op. cit., pp. 263-302; D. García López, "Alonso Cano y otros pintores-arquitectos a través de la literatura artística", en *Alonso Cano y su época...*, op. cit., pp. 555-561; B. Blasco Esquivias, "Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto", *Anales de Historia del Arte*, 15, 2005, pp. 127-150; J. M. Riello Velasco, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", *Anales de Historia del Arte*, 17, 2007, pp. 179-192; B. Blasco Esquivias, "Diego Velázquez, pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la Corte de Felipe IV", en *Creación y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2011, pp. 507-553. En este contexto es interesante recordar el escrito (1627) de Alonso de Carbonel en el que defendía la conveniencia de su nombramiento como aparejador de las obras reales, pues los escultores y pintores podían desempeñar mejor esta actividad gracias a su dominio del dibujo y a través del diseño de trazas. Para defender su causa, Carbonel proponía un listado de este tipo de artistas que estaba encabezado por Miguel Ángel Buonarroti, "dueño y señor de todas las artes", lo que ha sido interpretado como prueba del buen conocimiento de Alonso de Carbonel de las *Vite* de Vasari; véase J. L. Blanco Mozo, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del Rey y del Conde-Duque de Olivares*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007, p. 133; desgraciadamente no se ha hallado el inventario de la biblioteca de Carbonel (*ibid.*, pp. 263-264).
- 197 D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., pp. 177-184; véase también K. Hellwig, "De pintor a noble caballero...", op. cit., aunque la autora entiende que la denominación de arquitecto a Velázquez por parte de Díaz del Valle viene motivada por el prestigio social que conllevaba la profesión arquitectónica, lo que no me parece convincente, ya que el cantor real se lo aplica a otros artistas como Alonso Cano, y estaría relacionada con la idea vasariana de las artes y la pintura como "ciencia arquitectónica", que se manifiesta en otros muchos tratados contemporáneos como los *Diálogos* de Vicente Carducho, la *Pintura Sabia* de fray Juan Andrés Ricci, etc.
- 198 A. A. Palomino, *El Museo pictórico...*, op. cit., p. 765.
- 199 *Declaración y extensión sobre las ordenanzas, que escribió Juan de Torija, Aparejador de obras Reales, y de las que se practican en las Ciudades de Toledo, y Sevilla, con algunas advertencias á los Alarifes, y Particulares, y otros capítulos añadidos a la perfecta inteligencia de la materia que todo se cifra en el gobierno político de las fabricas. Dedicado a la muy noble Leal, y Coronada Villa de Madrid, por don Teodoro Ardemans...* En Madrid, por Francisco del Hierro, Año de 1719, p. 278.
- 200 P. Barocchi, "Comentario secolare", en G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori...*, op. cit., p. XIII.
- 201 J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la Viuda de Ibarra, Madrid, 1800, IV, p. 29.
- 202 "Cuyas obras [de Cimabue] celebra demasiado Vasari el Aretino, como todas las que ejecutaron los florentinos", en J. A. Ceán Bermúdez, "Historia del Arte de la pintura", 1823-1828, se conserva manuscrita en la Real Academia de San Fernando, 11 vols., sig. 3-377 / 3-387; la cita procede del vol. I, p. 151. Este tipo de comentarios es frecuente en el escrito de Ceán Bermúdez; sobre el miguelangelismo de Giorgio Vasari es elocuente que le llegue a denominar "Vasari, el Buonarrotano" (*ibid.*, vol. II, p. 16).
- 203 No abordamos este importante tema por quedar fuera del marco cronológico de nuestro estudio, que queríamos concluir en la obra de Antonio Palomino, mientras remitimos a un futuro trabajo las biografías de artistas en España durante el siglo XVIII; sobre el argumento véase M. Morán Turina, "De Palomino a Ceán, los orígenes de la Historia del Arte Español", como prólogo a J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Akal, Madrid, 2001, pp. 5-17; B. Bassegoda, "Antonio Palomino...", op. cit.; D. Crespo Delgado, *Un viaje para la Ilustración. El viaje de España (1772-1794) de Antonio Ponz*, Madrid, 2012, pp. 205 y 363.
- 204 "Setenta y nueve retratos de Pintores Escultores Arquitectos", en la Biblioteca Nacional de España, sig. DIB/14/12; se basan en la edición de P. M. Guglielmo della Valle que se publicó en Siena en 11 vols. en 8º con un gran y novedoso aparato de estampas; A. M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 170, nº 946-1014; véase E. Santiago Páez, *El gabinete de Ceán Bermúdez: dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón, 1997, p. 22.
- 205 P. Gassier y J. Wilson, *The Life and Complete Work of Francisco Goya*, Reynal, Nueva York, 1971, p. 170, nº 697-707; D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. III, *Sevilla 1600-1650*, Oxford University Press, 1985, pp. 51 y 197-201.
- 206 A. A. Palomino, *Museo pictórico...*, op. cit., p. 262.
- 207 Así lo escribía él mismo aunque se refiriera a libros de historia, como cuando comentaba su denodada búsqueda de un ejemplar de la obra de Juan de Pineda *Libro del Paso honroso defendido por el Excelente Caballero Suero de Quiñones* (Salamanca, 1588): "ha mas de 20 años que andaba en busca suya por las librerías desta corte, y como todo se consigue con la solicitud y perseverancia llegue a conseguir mi deseo, al tiempo q[ue] lo auia menester; y fue assi, que Un caballero desta corte, curioso, cuyo nombre es D[on] Diego de Quesada, contador del Rey N[uestro]. S[e]ñor r. muy aficionado a tener y leer libros antiguos Politicos, historicos y de humanidad, me combidó a ver su librería; aceté el conbite, y salí del, bien gustoso, por que después de hauer visto famosos libros, dispuestos con mucha curiosidad; interuiniendo el agasajo del chocolate con vizcochos, me sacó por postre, el librillo (de mi muy deseado) del dicho Paso honroso con quien (por sus muchos años) auia entrado la carcoma y hecho de las suyas, penetrandole mas de cincuenta ojas", citado en D. García López, *Lázaro Díaz del Valle...*, op. cit., pp. 61-62.
- 208 J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984; M. Morán Turina, "Coleccionistas y entendidos en la corte de Felipe IV", en M. Morán Turina y J. Portús Pérez, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, pp. 31-44.
- 209 *De lo que pasó a D. Vincencio Lastanosa a 15 de octubre del año 1662 con un religioso docto y grave*, recogido en F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias...*, op. cit., V, p. 295; las *Vite* no aparecen sin embargo en el inventario de su biblioteca, véase K.-L. Selig, *The library of Vincencio Juan de Lastanosa, Patron of Gracian*, E. Droz, Ginebra, 1960; sobre su librería véase M. J. Pedraza Gracia, "La biblioteca de Vincencio Juan de Lastanosa", en *Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1681), la pasión de saber*, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2007, pp. 87-95.
- 210 Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, sig. 3-II-17-18.
- 211 E. de Santiago Páez, "Animi medicamentum. La biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar", en P. Cátedra y M. L. López Vidriero (dirs.), *El libro antiguo español. III. El libro en palacio y otros estudios bibliográficos*, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 279-314 (294-314); F. Bouza, *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2005, pp. 336-337; por el título del inventario podemos entender que se trataba de la edición de 1568 aunque sólo se citen dos volúmenes.
- 212 Véase la nota 23; en el inventario de la biblioteca del Conde-Duque se cita el manuscrito como "De los Pintores famosos de sus hechos y dichos de un largo tratado, ò fragmento de mano de Alvar Gomez en el Pugillar del Cax[ón] I Num. 23 cerca del fin [al margen se escribe 'M.S.']", en "Biblioteca Selecta del Conde Duque de Sanlúcar", Real Academia de la Historia, sig. 9/5729, fol. 414r.
- 213 Sobre la biblioteca del conde de Gondomar, véase M. L. López-Vidriero, "Asiento de coronas y distinción de reinos: librerías y aprendizaje nobiliario", en O. Noble Wood, J. Roe y J. Lawrance (eds.), *Poder y saber...*, op. cit., pp. 223-247.
- 214 "Giorgio Vasari le vite de piu eccellenti Architetti, pittori et Scultori Italiani 4º Firenze 1550", en "Índice inventario de los libros que ha en la Librería de D[on] Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, en su casa en Valladolid, hecho á ultimo de Abril del año de 1623", Biblioteca Nacional de España, mss. 13593-13594, 2 vols., II, fol. 106r.
- 215 B.N.E., Sig. 2/44047-9; M. Martín Velasco, *La colección de libros impresos del IV Duque de Uceda en la Biblioteca Nacional de España. Estudio y catálogo*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2009, pp. 425-426.
- 216 X. de Salas y F. Marías, *El Greco y el arte...*, op. cit., p. 11.
- 217 G. de Andrés, "Una valiosa colección de códices del convento benedictino de S. Martín de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1991, pp. 251-261.
- 218 La bibliografía sobre el tema es muy abundante; véase F. C. R. Maldonado, "Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo", en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1975*, Madrid, 1975, pp. 405-428; A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura*, Pamplona, 1992, p. 162; L. López Grigera, "Anotaciones de Quevedo lector", en *El libro antiguo español*, 4, 2002, pp. 163-191; C. Peraita Huerta, "Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios, libros y prácticas lectoras de Quevedo", *La Perinola*, 7, 2003, pp. 271-295; I. Pérez Cuenca, "Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca", *La Perinola*, 7, 2003, pp. 297-331.
- 219 "Alphabeto de los Libros y Autores de Esta Librería de S. Martin de Madrid siendo Abbad N.M.R.P.M. Fr. Francisco Perez Año de 1699", Biblioteca Nacional de España, mss. 13647: "Cajon 163: Damian [sic] Vasari Pintores, Escultores, 3".
- 220 L. Pon, "A Note on Lázaro Díaz del Valle", op. cit., p. 101. Ya se ha discutido anteriormente sobre la posibilidad de que este ejemplar hubiera pertenecido al tratadista y cantor real Lázaro Díaz del Valle, véanse las notas 141 y 142.
- 221 Para el Colegio Imperial de Madrid, "Índice alfabético de autores de la Biblioteca de la Universidad Central [letras V-Z]", [s.f.], Biblioteca Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, sig. BH MSS. 595, p. 53: "Vasari, Giorg. Le Vite di Pittori Scultori, et Architettori. Fiorenz appr. i Giunti 1568 4º vol 3º". Para el Colegio jesuita de San Ildefonso de Alcalá de Henares: "Índice de la Biblioteca del Colegio de la Compañía de Jesus", [s.f.], Biblioteca Marqués de Valdecilla, Universidad Complutense de Madrid, sig. BH MSS. 310, fol. 74: "Gorgii Vasari Vidas de pintores esculp.º y Architecos en Italº tom 3 in 4 Florencia 1568 [estante 284]", igualmente se señala su presencia en el índice de autores, fol. 215. Agradezco a Juan Manuel Lizarraga Echaide su ayuda y amabilidad en el cotejo de estos inventarios.
- 222 Algunos de estos ejemplares se exhibieron en la exposición *Arquitectura y ciudad. Memoria e imprenta. Exposición bibliográfica en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid, 2009; no se hace mención a su ilustre procedencia en D. Suárez Quevedo, "El viaje y la literatura artística. Un recorrido por Vasari", en M. J. Calvo Montoro y F. Cartoni (eds.), *El tema del viaje. Un recorrido por la lengua y la literatura italianas*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2010, pp. 859-889.
- 223 En el volumen primero se lee: "D[e] la librería del Colº de la Compª de HIS de Madrid" junto al sello de la Compañía, sig. BH FLL 35565; en el volumen segundo: "De la librería del Colº Imperial de la Compª de IHS de Madrid", sig. BH FLL 26647; en el volumen tercero: "De la librería del Colº Imperial de la Compª de M[adri]d", sig. BH FLL 35566.
- 224 Inscrito en la portada del primer volumen, sig. BH FLL 9310; en el segundo volumen se escribe "de la compª de Alcalá de la Librería Año de 1705", y en la parte inferior se añade "2 [º] T[om]o de la obra", sig. BH FLL 35567; en el tercer volumen se escribe "de la compª de Alcalá de la Librería Año de 1705", sig. BH FLL 11824.