Diego Velázquez en el prisma de Palomino. Historia, literatura y mito en *El Museo pictórico y Escala óptica.*

Emmanuel Marigno
(Université de Saint-Étienne, Frae)

> […] no deja de ser significativo que no dispongamos aún de una verdadera edición crítica de las *Vidas* de Palomino. (Morán Turina, 11)

Introducción

El *Museo pictórico y Escala óptica* (1715-1724) de Antonio Palomino constituye un objeto de estudio singular en el ámbito de la historiografía artística española. Su estructura, basada en una miscelánea de *Vidas* entrelazadas, plantea desde su concepción un campo de tensiones disciplinares entre la sistematización documental y la construcción de un relato ejemplar. ¿Cómo se articula en esta obra la recolección de datos históricos y artísticos con la voluntad de elevar a los pintores a la categoría de figuras modélicas? ¿De qué manera el encajonamiento biográfico, que entrelaza trayectorias individuales y contextos colectivos, refleja una nueva forma de entender la historia del arte en el siglo XVIII?

La *Vida de Velázquez*, en particular, destaca como el primer texto contundente sobre el pintor, tanto por su originalidad estructural como por la riqueza de sus fuentes. Sin embargo, su redacción suscita interrogantes sobre los límites entre el rigor historiográfico y la narrativa panegírica. ¿Cómo compatibilizar la exhaustividad documental con las irregularidades estilísticas y la desigual gradación de la información? ¿Acaso la obra de Palomino prioriza la función didáctica sobre la elegancia literaria, o su prosa revela, más bien, las dificultades de un género en ciernes?

Pero quizá el aspecto más sugerente de su obra sea su dimensión mitificadora. ¿Por qué Palomino convierte a Velázquez en una figura casi sagrada, donde lo hagiográfico remata lo panegírico? ¿Qué motivaciones subyacen a esta sacralización del artista, que eleva el ámbito del arte a un plano casi religioso? ¿Responde esta estrategia a una voluntad de legitimar el arte español en un contexto de decadencia política, o refleja una convicción más profunda sobre el papel trascendente de la creación artística?

Estas preguntas invitan a analizar el *Museo pictórico* no solo como un texto historiográfico, sino como un proyecto intelectual que interroga el lugar del arte y del artista en la sociedad de su tiempo.

1. Contexto. Palomino y *El Museo Pictórico y Escala Óptica*

1.1. Antonio Palomino: vida y Obra

Antonio Palomino nació en Bujalance en 1655 y falleció en Madrid en 1726. Aunque su obra como pintor —frescos y óleos— no dejó una huella significativa en la historia del arte, su verdadero legado radica en su faceta como escritor. Gracias a esta dedicación, nos legó una serie de obras fundamentales sobre historia, técnica y teoría de la pintura.

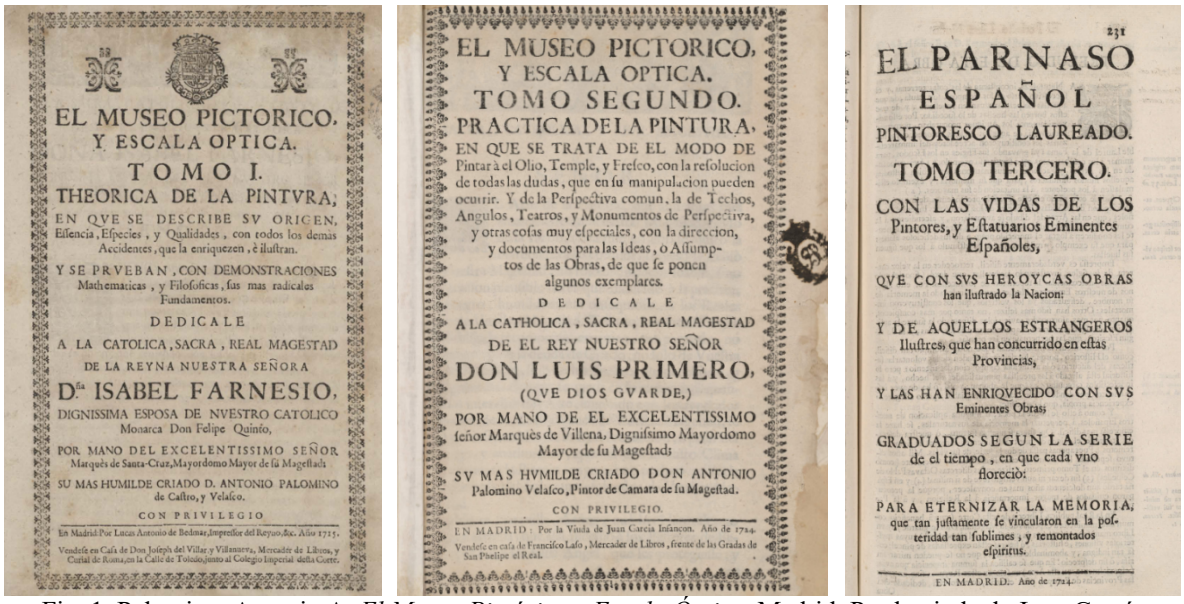
Entre sus contribuciones, destacan los tres volúmenes de *El Museo pictórico y Escala óptica* (1715-1724). Mientras que los dos primeros tomos recopilan información ya conocida, el tercero, titulado *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, alcanzó un éxito inmediato en España y Europa tras su publicación. Prueba de su relevancia son las numerosas traducciones que se realizaron: al francés (1749), al inglés (1742) y al alemán (1781).

1.2. El Museo Pictórico y Escala Óptica: estructura y propósito

El Museo pictórico y Escala óptica recoge lo que en el siglo XVIII se denominaba la "vida" de un total de 226 pintores, tanto españoles como extranjeros, abarcando desde el siglo XVI

hasta el XVIII. La obra se divide en tres volúmenes, cada uno con sus respectivos libros (fig. 1):

- *Teoría de la pintura*;
- *Práctica de la pintura*;
- *El Parnaso español, pintoresco y laureado*;
- *Índices y Tablas*.


EL MUSEO PICTORICO,
Y ESCALA OPTICA.
TOMO I.
THEORICA DE LA PINTVRA,
EN QVE SE DESCRIBE SV ORIGEN,
Essencia, Especies, y Qualidades, con todos los demas Accidentes, que la enriquezen, è ilustran.
Y SE PRVEBAN, CON DEMONSTRACIONES Mathematicas, y Filosoficas, las mas radicales Fundamentos.
DEDICALE
A LA CATOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD
DE LA REYNA NUESTRA SEÑORA
Dª ISABEL FARNESIO,
DIGNISSIMA ESPOSA DE NVESTRO CATOLICO Monarca Don Felipe Quinto,
POR MANO DEL EXCELENTISSIMO SEÑOR Marquès de Santa-Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad,
SU MAS HUMILDE CRIADO D. ANTONIO PALOMINO de Castro, y Velasco.
CON PRIVILEGIO
En Madrid: Por Lucas Antonio de Bedmar, Impressor del Reyno, &c. Año 1715.
Vendese en Casa de Don Joseph del Villar y Villanueva, Mercader de Libros, y Curial de Roma, en la Calle de Toledo, junto al Colegio Imperial desta Corte.

EL MUSEO PICTORICO,
Y ESCALA OPTICA.
TOMO SEGUNDO.
PRACTICA DE LA PINTURA,
EN QUE SE TRATA DE EL MODO DE Pintar à el Olio, Temple, y Fresco, con la resolucion de todas las dudas, que en su manipulacion pueden ocurrir. Y de la Perspectiva comun, la de Techos, Angulos, Teatros, y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la direccion, y documentos para las Ideas, o Assumptos de las Obras, de que se ponen algunos exemplares.
DEDICALE
A LA CATHOLICA, SACRA, REAL MAGESTAD DE EL REY NUESTRO SEÑOR
DON LUIS PRIMERO,
(QVE DIOS GVARDE,)
POR MANO DE EL EXCELENTISSIMO Señor Marquès de Villena, Dignissimo Mayordomo Mayor de su Magestad;
SV MAS HVMILDE CRIADO DON ANTONIO Palomino Velasco, Pintor de Camara de su Magestad.
CON PRIVILEGIO.
EN MADRID: Por la Viuda de Juan Garcia Infançon. Año de 1724.
Vendese en casa de Francisco Laso, Mercader de Libros, frente de las Gradas de San Phelipe el Real.

231
EL PARNASO
ESPAÑOL
PINTORESCO LAUREADO.
TOMO TERCERO.
CON LAS VIDAS DE LOS Pintores, y Estatuarios Eminentes Españoles,
QVE CON SVS HEROYCAS OBRAS han ilustrado la Nacion:
Y DE AQUELLOS ESTRANGEROS Ilustres, que han concurrido en estas Provincias,
Y LAS HAN ENRIQVECIDO CON SVS Eminentes Obras;
GRADUADOS SEGUN LA SERIE de el tiempo, en que cada vno floreciò:
PARA ETERNIZAR LA MEMORIA, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes, y remontados espiritus.
EN MADRID. Año de 1724.

Fig. 1. Palomino, Antonio A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Por la viuda de Juan García Infançón, 1724, T.1, 2 y 3

La primera clave para comprender *El Museo pictórico y Escala óptica* reside en su tercer libro, *El Parnaso español, pintoresco y laureado*, donde se incluye la *Vida de Velázquez*. Esta estructura en forma de encajonamientos define el propósito general de la obra: la figura de Velázquez no solo constituye el núcleo narrativo, sino que también articula su estrategia discursiva. Así, el lector debe interpretar la constelación de *Vidas* como partes de un propósito central: la *Vida de Velázquez*. Como señala Morán Turina:

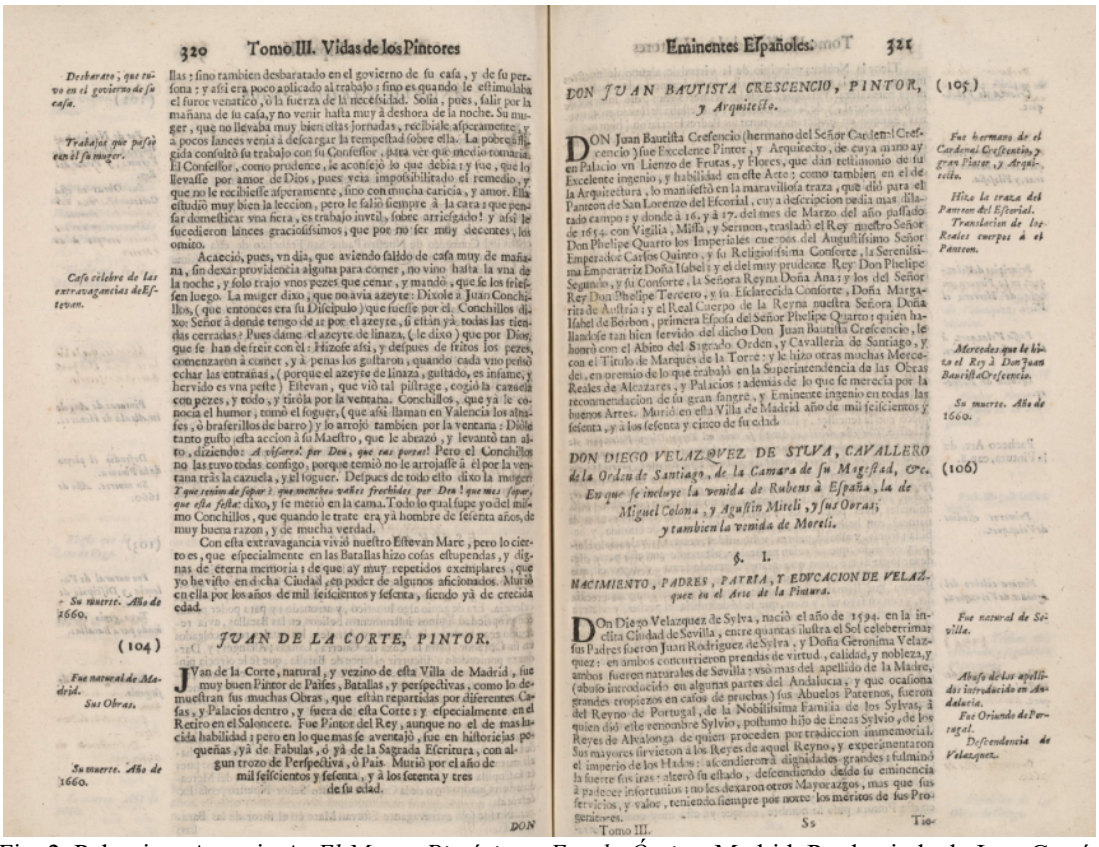
> Es evidente que Palomino no había concebido *El parnaso pintoresco* en abstracto, sino dentro del contexto de *El museo pictórico* y como parte fundamental de él. Algo que hay que tener muy en cuenta a la hora de entender las biografías que contiene y muy especialmente la de Velázquez, que –por haber conseguido un hábito de caballero y los máximos honores a que podía aspirar un artista así como por ser el único español que había triunfado en Italia de una manera indiscutible– va a utilizar como la piedra angular sobre la que se sostiene la bondad de todo su edificio teórico.
>
> […]. Para saber que protegió a Murillo cuando vino a Madrid, que fue quien introdujo a Carreño en palacio como ayudante de Mitelli y Colonna, que intervino para que Jusepe Martínez obtuviera el nombramiento de pintor del rey o que reclamó la presencia de Zurbarán en el Salón de Reinos tenemos que leer las vidas que dedica a estos pintores […]. (Morán Turina, 11-16)

1.3.Velázquez: figura central en la narrativa de Palomino

La importancia narrativa que Palomino otorga a cada *Vida* en *El Museo pictórico y Escala óptica* queda reflejada en el volumen de páginas dedicado a cada pintor. Esta estrategia no solo contribuye a forjar una representación mental de cada artista en el lector, sino que

también induce un contenido historiográfico a través de la forma narrativa. Un ejemplo claro de esta jerarquía lo ilustran la siguiente selección de entradas del Tomo 3:

- pp. 251-256 (4 páginas): "(17) *El gran Ticiano Vecenio, pintor veneciano*";
- pp. 285-288 (4 páginas): "(57) *Dominico Greco, pintor, escultor y arquitecto*";
- pp. 310-313 (3 páginas): "(88) *Joseph de Ribera, eminente pintor, llamado en Italia il Spagnoletto*";
- pp. 355-356 (2 páginas): "(108) *Francisco Zurbarán, pintor*";
- pp. 321-354 (34 páginas): "(106) *Don Diego de Velázquez de Silva, caballero de la Orden de Santiago, de la Cámara de Su Majestad, en que se incluye la venida de Rubens a España, la de Miguel Colonna, y Agustín Miteli, y sus obras; y también la venida de Moreli*" (fig. 2).



320 Tomo III. Vidas de los Pintores

Desbarato, que tuvo en el govierno de su casa.

Trabajos que pasò con él su muger.

Casa celebre de las extravagancias de Esteven.

Su muerte. Año de 1660.

(104)

Fue natural de Madrid.

Sus Obras.

Su muerte. Año de 1660.

llas: sino tambien desbaratado en el govierno de su casa, y de su persona: y assi era poco aplicado al trabajo: sino es quando le estimulaba el furor venatico, ò la fuerza de la necessidad. Solia, pues, salir por la mañana de su casa, y no venir hasta muy à deshora de la noche. Su muger, que no llevaba muy bien estas jornadas, recibiale asperamente, y à pocos lances venia à descargar la tempestad sobre ella. La pobre afligida consultò su trabajo con su Confessor, para ver que medio tomaria. El Confessor, como prudente, le aconsejò lo que debia: y fue, que lo llevasse por amor de Dios, pues veia imposibilitado el remedio, y que no le recibiesse asperamente, sino con mucha caricia, y amor. Ella estudiò muy bien la leccion, pero le faltò siempre à la cara: que pensar de muchachas! vna fiera, es trabajo inutil, sobre arriesgado! y assi le sucedieron lances graciosissimos, que por no ser muy decentes, los omito.

Acaeciò, pues, vn dia, que aviendo salido de casa muy de mañana, sin dexar providencia alguna para comer, no vino hasta la vna de la noche, y solo trajo vnos pezes que cenar, y mandò, que se los friessen luego. La muger dixo, que no avia azeyte: Dixole à Juan Conchillos, (que entonces era su Discipulo) que fuesse por el. Conchillos dixo: Señor à donde tengo de ir por el azeyte, si estan ya todas las tiendas cerradas? Pues dame el azeyte de linaza, (le dixo) que por Dios, que se han de freir con él: Hizofe assi, y despues de fritos los pezes, comenzaron à comer, y à penas los gustaron, quando cada vno pensò echar las entrañas, (porque el azeyte de linaza, guitado, es infame, y hervido es vna peste) Estevan, que vió tal pultrage, cogiò la cazuela con pezes, y todo, y tirola por la ventana. Conchillos, que ya le conocia el humor, como el foguer, (que assi llaman en Valencia los ahgefes, ò braferillos de barro) y lo arrojò tambien por la ventana: Diòle tanto gusto esta accion à su Maestro, que le abrazò, y levantò tan alto, diziendo: *A vfforo: por Dios, que vas poreo!* Pero el Conchillos no las tuvo todas consigo, porque temiò no le arrojasse à èl por la ventana tràs la cazuela, y el foguer. Despues de todo esto dixo la muger: *Y que venian de foparè: que muchos años frechides por Dios! que mes foparè, que esta fetta:* dixo, y se metiò en la cama. Todo lo qual supe yo del mismo Conchillos, que quando le trate era ya hombre de sesenta años, de muy buena razon, y de mucha verdad.

Con esta extravagancia vivió nuestro Estevan Marc, pero lo cierto es, que especialmente en las Batallas hizo cosas estupendas, y dignas de eterna memoria: de que ay muy repetidos exemplares, que yo he visto en dicha Ciudad, en poder de algunos aficionados. Murió en ella por los años de mil seiscientos y sesenta, siendo ya de crecida edad.

JUAN DE LA CORTE, PINTOR.

JVan de la Corte, natural, y vezino de esta Villa de Madrid, fue muy buen Pintor de Paises, Batallas, y perspectivas, como lo demuestran fus muchas Obras, que estàn repartidas por diferentes Casas, y Palacios dentro, y fuera de esta Corte: y especialmente en el Retiro en el Saloncete. Fue Pintor del Rey, aunque no el de mas lucida habilidad: pero en lo que mas se aventajò, fue en historiejas pequeñas, yà de Fabulas, ò yà de la Sagrada Escritura, con algun trozo de Perspectiva, ò Pais. Murió por el año de mil seiscientos y sesenta, y à los sesenta y tres de su edad.

DON

Eminentes Españoles. 321

DON JUAN BAUTISTA CRESCENCIO, PINTOR, y Arquitecto. (105)

Fue hermano de el Cardenal Crescencio, y gran Pintor, y Arquitecto.

DOn Juan Bautista Crescencio (hermano del Señor Cardenal Crescencio) fue Excelente Pintor, y Arquitecto, de cuya mano ay en Palacio vn Lienzo de Frutas, y Flores, que dan testimonio de su Excelente ingenio, y habilidad en este Arte: como tambien en el de la Arquitectura, lo manifestò en la maravillosa traza, que dió para el Panteon de San Lorenzo del Escorial, cuya descripcion pedia mas dilatado campo: y donde à 16. y à 17. del mes de Marzo del año passado de 1614. con Vigilia, Missa, y Sermon, trasladò el Rey nuestro Señor Don Phelipe Quarto los Imperiales cuerpos del Augustissimo Señor Emperador Carlos Quinto, y su Religiosissima Consorte, la Serenissima Emperatriz Doña Isabel: y el del muy prudente Rey Don Phelipe Segundo, y su Consorte, la Señora Reyna Doña Ana: y los del Señor Rey Don Phelipe Tercero, y su Esclarecida Consorte, Doña Margarita de Austria: y el Real Cuerpo de la Reyna nuestra Señora Doña Isabel de Borbon, primera Esposa del Señor Phelipe Quarto: quien hallandose tan bien servido del dicho Don Juan Bautista Crescencio, le honrò con el Abito del Sagrado Orden, y Cavalleria de Santiago, y con el Titulo de Marques de la Torre: y le hizo otras muchas Mercedes, en premio de lo que trabajò en la Superintendencia de las Obras Reales de Alcazares, y Palacios: ademàs de lo que se merecia por la recommendacion de tan gran sangre, y Eminente ingenio en todas las buenas Artes. Murió en esta Villa de Madrid año de mil seiscientos y sesenta, y à los sesenta y cinco de su edad.

Hizo la traza del Panteon del Escorial. Translacion de los Reales cuerpos à el Panteon.

Mercedes que le hizo el Rey à Don Juan Bautista Crescencio.

Su muerte. Año de 1660.

DON DIEGO VELAZQUEZ DE SILVA, CAVALLERO de la Orden de Santiago, de la Camara de su Magestad, &c. (106)

En que se incluye la venida de Rubens à España, la de Miguel Colona, y Agustin Miteli, y sus Obras; y tambien la venida de Moreli.

§. I.

NACIMIENTO, PADRES, PATRIA, Y EDVCACION DE VELAZquez en el Arte de la Pintura.

Fue natural de Sevilla.

DOn Diego Velazquez de Sylva, nació el año de 1594. en la insigne Ciudad de Sevilla, entre quantas ilustra el Sol celeberrimas: sus Padres fueron Juan Rodriguez de Sylva, y Doña Geronima Velazquez: en ambos concurrieron prendas de virtud, calidad, y nobleza, y ambos fueron naturales de Sevilla: vso mas del apellido de la Madre, (abuso introducido en algunas partes del Andalucia, y que ocasiona grandes tropiezos en casos de pruebas) sus Abuelos Paternos, fueron del Reyno de Portugal, de la Nobilissima Familia de los Sylvas, à quien dió este renombre Sylvio, posthumo hijo de Eneas Sylvio, de los Reyes de Alcalonga: de quien proceden por tradicion immemorial. Sus mayores sirvieron à los Reyes de aquel Reyno, y experimentaron el imperio de los Hados: ascendieron à dignidades grandes: fulminò la fuerte sus iras: alterò su estado, descendiendo desde su eminencia à padecer infortunios: no les dexaron otros Mayorazgos, mas que sus servicios, y valor, teniendo siempre por norte los meritos de sus Progenitores.

Abuso de los apellidos introducido en Andalucia.

Fue Oriundo de Portugal.

Descendencia de Velazquez.

Tomo III. Ss Tio-

Fig. 2. Palomino, Antonio A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Por la viuda de Juan García Infançón, 1724, T. 3, 320-321

Dentro de este esquema jerárquico, la *Vida de Velázquez* está enmarcada entre dos artistas de menor relevancia: «(105) *Don Juan Bautista Crescencio, pintor y arquitecto*» (Palomino, 321) y "(107) *Francisco López Caro, pintor*" (Palomino, 355). Esta disposición no es casual, sino una estrategia deliberada para enfatizar la centralidad de Velázquez en la obra.

1.4. La vida de Velázquez: un espejo de virtudes

La *Vida de Velázquez* sigue el modelo de las *vitae* clásicas de la Antigüedad, como las *Vitae Virgilii* o la *Vita Donatiana*. Su centralidad narrativa no solo responde a un valor de ejemplaridad, sino que también cumple una función didáctico-moral. Palomino entrelaza el *bíos* de Velázquez con la historia de España, representada por figuras como Felipe IV y su corte, fusionando así lo individual con lo colectivo. Esta convergencia entre historia y biografía podría interpretarse como una forma de originalidad de Palomino o como una estrategia típica del siglo

XVIII, donde lo histórico y lo biográfico se complementan en un mismo relato. Como señala María Zerari en *Le grand écrivain et sa première vie. L'illusion biographique (XVIe-XVIIIe siècles)*:

> Aussi, les *Vies* étudiées, qui sont à la jonction de la relation historique des faits et de la fiction, nous ont-elles amené à observer dans quelle mesure les *Vies* des XVIe et XVIIe siècles, et même la biographie raisonnée du siècle des Lumières dont la rhétorique, en particulier de l'éloge, est moins figée […], illustrent encore le lien originel du bíos avec l'histoire, l'épopée, et autres. (Zerari, 15)

1.5. Las estrategias retóricas de la alabanza: etopeya y panegírico

Desde una perspectiva genérica, Palomino no podía prescindir de esta codificación narrativa. La técnica de la ejemplaridad a través de la virtud solo adquiere sentido y alcanza su meta didáctico-moral cuando trasciende lo humano, es decir, cuando entra en la historia. El *bíos* panegírico, por tanto, debe ser parte de la historia en tanto que figura de ejemplaridad. Así presenta Palomino su proyecto etopéico:

> No de otro modo en este Tratado pretendemos delinear (en la descripción de sus *Vidas*) las Efigies de los Eminentes Españoles, que en las Artes del dibujo se aventajaron, y ascendieron a la cumbre de la inmortalidad, por alguna de las veredas, que felizmente les conducen a lograr el merecido premio de sus deliciosos afanes; para que su ejemplo y memoria sirvan de estímulo a los que siguen sus huellas. (Palomino, 232)

Palomino cumple así con los requisitos del panegírico mediante la etopeya, es decir, Velázquez merece una *Vida* por su ejemplaridad, y esta trasciende los límites históricos. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿cuáles son las fuentes y los recursos históricos que fundamentan la *Vida de Velázquez* de Palomino?

2. El sustento historiográfico de Palomino: entre el testimonio directo y la tradición escrita

Mediante el uso de los paratextos, Palomino informa al lector sobre sus fuentes y recursos historiográficos, especialmente en su "Preludio de esta obra". Así, el lector descubre que, a una estructura inspirada en las biografías de Vasari (**fig. 3**), Palomino añade a la *Vida de Velázquez* dos fuentes directas: por un lado, los escritos de Francisco Pacheco (1564–1644), quien, además de ser maestro de Velázquez, fue su suegro y, por tanto, un testigo privilegiado de su vida y obra; por otro, los testimonios de Juan de Alfaro (1643–1680), cordobés, discípulo de Velázquez y, a su vez, maestro de Palomino:

> […] nos ha socorrido un manuscrito de Don Lázaro Diez del Valle, Criado, que fue, del señor Felipe Quarto, en tiempo de Don Diego Velázquez, y aficionadísimo a la Pintura; en cuyo obsequio escribió un libro traduciendo de Jorge Vasari las vidas de los Pintores Italianos, e introduciendo la de algunos Españoles; siendo en los antiguos de estos tan diminuto, que apenas toca, lo que de ellos dicen de paso Pacheco, Carducho, Arfe y Butron […].
>
> También nos ha hecho al caso la curiosa aplicación de Don Juan de Alfaro en haber recogido varios fragmentos de Pablo de Cespedes, con algunos apuntamientos de su vida; y sobre todo la de Velázquez, su Maestro, tan difusa, y adornada de erudición, con la asistencia de su hermano el Doctor Don Enrique de Alfaro, que sin duda debiera de intentar formar un libro de sola ella; pues habiéndola castigado mucho, quitándole más

de otro tanto, (bien que le han añadido otras cosas, que oí a Carreño y a otros antiguos) aun ha quedado bastante difusa. (Palomino, 233)

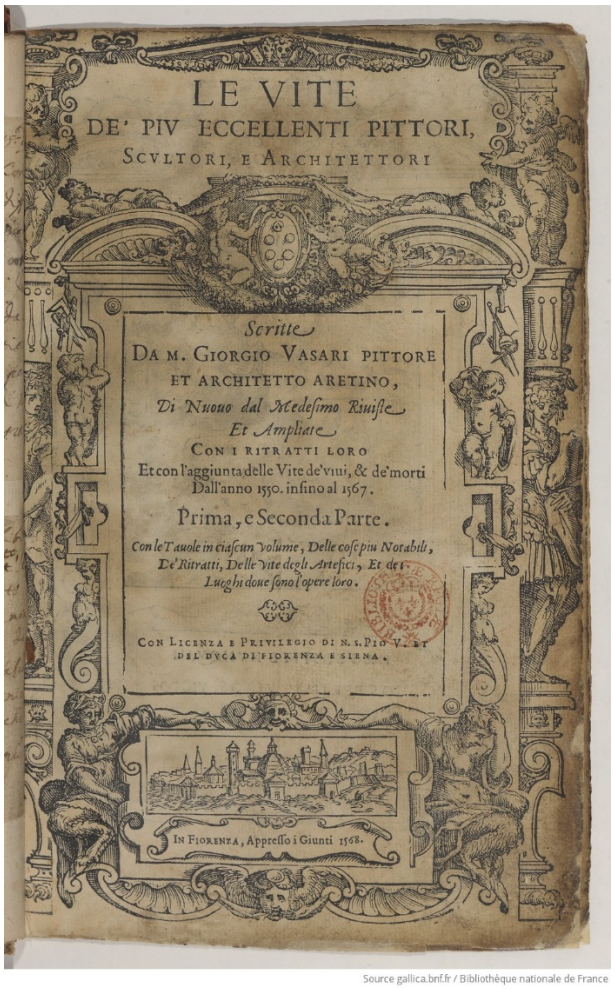
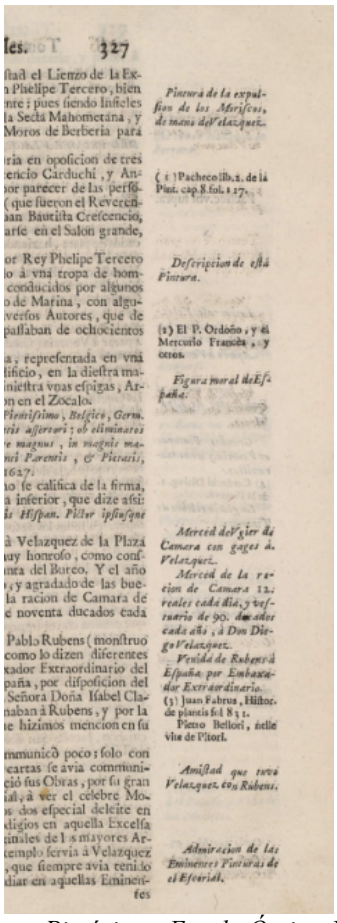

LE VITE
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI
Scritte
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
Di Nuouo dal Medesimo Riuiste
Et Ampliate
CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti
Dall'anno 1550. infino al 1567.
Prima, e Seconda Parte.
Con le Tauole in ciascun volume, Delle cose piu Notabili,
De' Ritratti, Delle Vite degli Artefici, Et de i
Luoghi dove sono l'opere loro.
CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N.S. PIO V. ET
DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA.
IN FIORENZA, Appresso i Giunti 1568.
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 3. Giorgio Vasari. *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Fiorenza: Apresso e Giunti, 1568

Palomino no solo ofrece al lector un discurso central, sino que también enriquece el texto con numerosas anotaciones al margen (fig. 4), que funcionan como apuntes complementarios. Estas notas, rigurosas en sus referencias, incluyen el autor, la obra y la localización exacta dentro de ella. Aparecen desde el §1 hasta el §VIII (no hay ninguna entre el §VIII y el §XIII) y, en este entramado de citas, Palomino recurre a siete fuentes distintas: Claudio, (1 referencia), Lucrecio (1 ref.), Vasari (1 ref.), Virgilio (1 ref.), Ovidio (2 refs.), Pacheco (2 refs.) y Plinio (7 refs.):

- p. 322:
  • "Pacheco, Art. De la Pintura, cap. 8" : se refiere a Pacheco, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Sevilla, 1599),
  • "*Diálogos de la pintura*" (1633),
  • "*Arte de la pintura*" (1649);
- p. 323:
  • "Plinio, nat. Hist., lib. 35, cap. 10": se refiere a la *Historia natural*, Plinio el Viejo (ca. 77 d.C.),
  • "Pach.lib 3, De la Pint., cap. 8";
- p. 330, "Plinio, Nat. hist. Li. 1, cap. 6" (remite a una cita sobre Alejandro Magno);
- p. 332, "Plinio, lib. 35., cap. 10" (citado 2 veces);

- p. 333:
  • “Ovidio, lib. 1, amor., Eleg. 15”: se refiere a Ovidio Nasón, *Amores* (ca. 20 a.C.),
  • “Lucrecius, lib. 3 de natura rerum”: se refiere a Tito Lucrecio Caro, *De rerum natura* (s. I a.C.;
- p. 334:
  • “Plinio, lib. 35., cap. 10”,
  • “Helianus, lib. 2, va / riae hist. cap. 2”: se refiere a Claudio Eliano, *Varia historia*, siglos II-III d.C. (el libro II incluye un total de 44 capítulos);
- p. 337, “Plinio, Nat. hist. lib 36, cap. 5” (contiene una cita sobre el *Laocoonte*);
- p. 338, “Plinio, lib 35, cap. 7”;
- p. 339, “Ovid. lib. 3. Metha / mor”;
- p. 340, “Giorgio Vasar ulti / mo vol de la 3.p.”: se refiere a Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* / *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550 y 1568 la segunda edición aumentada, en 6 partes, solo la primera es teórica);
- p. 342, “Plinio. nat. hist. lib. 35”;
- p. 344, “Virg. lib. 8 Aeneid.”: se refiere a Virgilio Marón, *Eneida* (1 a. C.).



les. 327

stad el Lienzo de la Ex-
n Phelipe Tercero, bien
nte; pues siendo infieles
la Secta Mahometana, y
Moros de Berberia para

ria en oposicion de tres
encio Carduchi, y An-
or parecer de las perso-
(que fueron el Reveren-
aan Bautista Crescencio,
arte en el Salon grande,

or Rey Phelipe Tercero
o à vna tropa de hom-
conducidos por algunos
o de Marina, con algu-
versos Autores, que de
passaban de ochocientos

a, representada en vna
lificio, en la diestra ma-
nifestra vnas espigas; Ar-
n en el Zocalo.
Plestrissimo, Belgico, Germ.
ris asserori; ob eliminatos
e magnus, in magnis ma-
nes Parentis, & Pietatis,
1627.
o se califica de la firma,
a inferior, que dize assi:
is Hispan. Pictor ipsiusque

à Velazquez de la Plaza
uy honroso, como conf-
nta del Borco. Y el año
, y agradado de las bue-
la racion de Camara de
e noventa ducados cada

Pablo Rubens (monstruo
como lo dizen diferentes
cador Extraordinario del
paña, por disposicion del
Señora Doña Isabel Cla-
naban à Rubens, y por la
e hizimos mencion en su

mmunicò poco; solo con
cartas se avia communi-
gió sus Obras, por su gran
ial, à ver el celebre Mo-
s dos especial deleite en
digios en aquella Excelsa
inales de los mayores Ar-
templo servia à Velazquez
, que siempre avia tenido
diar en aquellas Eminen-
fes

*Pintura de la expul-
sion de los Moriscos,
de mano de Velazquez.*

(1) Pacheco lib. 2. de la
Pint. cap. 8. fol. 127.

*Descripcion de esta
Pintura.*

(2) El P. Ordoño, y el
Mercurio Francès, y
otros.

*Figura moral de Es-
paña.*

*Merced de Ujier de
Camara con gages a
Velazquez.*
*Merced de la ra-
cion de Camara 12.
reales cada dia, y ves-
tuario de 90. ducados
cada año, à Don Die-
go Velazquez.*
*Venida de Rubens à
España por Embaxa-
dor Extraordinario.*
(3) Juan Fabrus, Histor.
de plantis fol 831.
Pietro Bellori, delle
vite de Pittori.

*Amistad que tuvo
Velazquez con Rubens.*

*Admiracion de las
Eminentes Pinturas de
el Escorial.*

Fig. 4. Palomino, Antonio A. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Por la viuda de Juan García Infançón, 1724, T. 3, 327 (Detalle)

De hecho, y para decirlo en palabras de Zerari, Palomino:

> […] a pris garde au souci de vérité que revendique le discours de récits donnés pour « Vies véritables » supposément truffées de “*verdaderas noticias*” (d’informations véridiques), et aux sources (œuvres de l’auteur, témoignages oraux ou écrits, documents,

> etc.) que le biographe a pu revendiquer tel un poinçon d'authenticité, à l'heure de tracer la figure du biographié et de se livrer à la mise en ordre textuelle, chrono-logique, d'une existence, par essence, informe. (Zerari, 13)

De este modo, se distinguen dos tipos principales de fuentes: las orales y las escritas. Las fuentes orales cumplen diversas funciones, entre las que destaca, en primer lugar, la de testimonio:

> Colocóse en el cuarto bajo de Su Majestad, en la pieza del despacho, entre otras excelentes; y habiendo venido en estos tiempos Lucas Jordan, llegando a verla, preguntóle el señor Carlos Segundo, viéndole como atónito: *¿Qué os parece?* Y dijo: *Señor, ésta es la Teología de la Pintura*: queriendo dar a entender, que así como la teología es la superior de las ciencias; así aquel cuadro esa lo superior de la Pintura. (Palomino, 343)

A estas se suman las fuentes orales de carácter anecdótico, que buscan más dar vida al relato que avalarlo con pruebas:

> Aseguran, que estando acabado este retrato, pintando Velázquez en Palacio, y teniéndolo puesto hacia donde había poca luz, bajó el Rey (como solía, a ver pintar a Velázquez) y reparando en el retrato (juzgando ser el mismo natural) le dijo con extrañeza: *Qué ¿todavía estás aquí? ¿No te he despachado ya? ¿Cómo no te vas?* Hasta que extrañado, que no hacía la justa reverencia ni respondía, conociendo ser el retrato; volvió Su Majestad a Velásquez (que modestamente disimulaba) diciendo: *Os aseguro que me engañé*. (Palomino, 331)

La estructura elegida por Palomino parece seguir los hitos de la existencia de Velázquez según una crono-logía. Con todo resaltan pequeñas ana-cronías o incoherencias asumidas en que Palomino declara volver hacia atrás para desarrollar o precisar de nuevo algún dato. El prisma literario por el que pasa la semblanza de Velázquez rompe, en determinados lugares, la ordenación temporal para sustituirle la estrategia del propósito literario. Dicho de otra forma, el proyecto filo-lógico deconstruye el rigor crono-lógico revelando de hecho la estrategia hagiográfica de Palomino, como vamos a demostrarlo.

Los anclajes biográficos que tematizan cada pauta de la biografía corresponden, casi terminantemente, con los que se han grabado en el epitafio de la tumba de Velázquez:

Epitafio a la muerte de Don Diego Velázquez	**Localización en el texto de Palomino**
Aquí yace, ¡oh dolor!, don Diego Velázquez de Silva sevillano. Ilustre pintor, nacido en 1594, se dedicó a la muy noble arte de la pintura (bajo la cuidadosísima tutela de Francisco Pacheco, quien Escribió muy elegantemente sobre la pintura).	**Caps. I y II**
Fue primer pintor de cámara de don Felipe IV, augustísimo Rey de las Españas vigilantísimo Ayudante de Cámara y Aposentador Mayor del Palacio Real y otras residencias	**Caps. VI y XIII** *De hecho, conviene subrayar que pospone Palomino la lista de las mercedes regias concedidas por Felipe IV a Velázquez.*

para cuyo servicio fue por tanto enviado a Roma y toras ciudades de Italia con una gran cantidad de dinero para buscar, adquirir, y traer de vuelta consigo pinturas admirables u otros objetos de esta clase, tales como estatuas de mármol o bronce.	**Caps. III y V**
También pinto en este tiempo una cabeza del papa Inocencio X, y fue recompensado con una cadena de oro de valor extraordinario y una medalla de oro con la imagen del Pontífice en relieve colgando de ella por una anilla.	**Cap. V** *En lo que a pintura se refiere, destacamos cuatro capítulos, complementarios del V, dedicados a dicho propósito:* *- Recopila Palomino en el Cap. IV todo el catálogo de las pinturas de Velázquez, luego* *- ahonda luego con el cap. VII sobre Las Meninas,* *- los caps. VIII y IX van dedicados respectivamente al papel de Velázquez en la composición de la colección regia del Escorial, y a la visita a España de Morelli.*
Finalmente fue condecorado con la insignia de Santiago;	**Cap. XI**
y después de su retorno a la ciudad de Madrid, junto con su Poderosísima Majestad, desde Fuenterrabía en la frontera con Francia, de las nupcias de la Serenísima doña María Teresa Bibiana de Austria y Borbón -es decir se sus bodas con el Cristianísimo Rey de Francia, Luis XIV-	**Cap. X**
cogido por una fiebre debida a las fatigas del viaje, murió en Madrid, el 6 de agosto de 1660, a la edad de sesenta y seis años. Fue enterrado con honores en la iglesia parroquial de San Juan en la noche del 7 del mismo mes, con la mayor pompa y grandísimos gastos, aunque no excesivos para tan gran hombre. Yace en la compañía de héroes en la cripta sepulcral de don Gaspar Fuensalida, Secretario Real, su muy grande amigo. Este breve epitafio fue compuesto en honor a su maestro, hombre ilustre que venerarán todos los siglos, por su entristecido discípulo Juan de Alfaro, cordobés, con la ayuda de su hermano Enrique, Médico, mientras la pintura lloraba con ellos. (pp. 94-96)	**Cap. XII**

Resulta, pues, especialmente revelador analizar la biografía de Palomino a la luz del epitafio dedicado a Velázquez. Un epitafio, en efecto, funciona como un resumen oficial, una *laudatio* en la que la vida y obra de una figura ilustre lo consagra como personaje histórico. Dada su anterioridad y su huella en la memoria colectiva, el contenido y la estructura del epitafio de Velázquez se erigen como una impronta obligada, un punto de partida inevitable para cualquier biografía posterior, junto a las fuentes históricas y literarias ya mencionadas.

No obstante, la figura de Velázquez como creación atemporal sigue moldeándose con el paso del tiempo. Palomino, en este sentido, cuenta con plena legitimidad para continuar el trabajo de memoria sobre el pintor, fundamentando su proyecto en sólidas bases históricas y filológicas, al tiempo que actualiza los códigos estéticos para adaptarlos al receptor del siglo XVIII.

El análisis comparativo del contenido y la estructura de la *Vida de Velázquez* y su epitafio —teniendo en cuenta sus respectivos códigos genéricos— permite identificar tanto continuidades como rupturas. Aunque Palomino sigue una lógica textual cronológica similar a la del epitafio, introduce tres pasajes clave que actualizan, caracterizan y singularizan su biografía:

1. El capítulo IV: recopila la práctica totalidad de las obras pictóricas de Velázquez, al que se suma un capítulo específico (VII) dedicado a su obra cumbre: *Las Meninas*. Este enfoque subraya su genio artístico y su legado creativo;
2. Los capítulos VIII y IX: incluyen las actuaciones de Velázquez bajo orden regio, fundamentalmente su labor en la constitución de las colecciones reales en los palacios madrileños de Felipe IV. Así, al reconocimiento político y artístico se añade el de historiador del arte, enriqueciendo su perfil;
3. El capítulo XIII: Palomino sitúa al final de la biografía la lista de mercedes concedidas por Felipe IV, lo que refuerza en el lector la imagen de Velázquez como figura política del siglo XVII, generando un efecto de reconocimiento institucional.

Palomino, en definitiva, esculpe en papel y tinta una estatua artística que trasciende el epitafio. En ella, el reconocimiento político —ya esbozado en la lápida— se convierte en una consecuencia lógica, un merecido homenaje que justifica su ejemplaridad etopéyica a nivel colectivo e histórico.

3. Análisis de la *Vida de Velázquez*: cómo Palomino convierte la historiografía en mito

3.1. Las intenciones de Palomino: el verdadero propósito tras la *Vida de Velázquez*

Palomino expresa con claridad su intención de refutar las envidias póstumas –"Aun después de muerto"– que pesaron sobre Velázquez, defendiendo *post mortem* la *reputatio* del pintor real. En efecto, el § XI relata cómo, tras su fallecimiento, Velázquez fue víctima de calumnias por parte de individuos malintencionados –"malévolos"–, que llegaron incluso a intentar empañar su imagen ante el rey –"Su Majestad"–:

> Aun después de muerto le persiguió la envida, de suerte, que habiendo intento algunos malévolos destituirle de la gracia de su Soberano, con algunas calumnias, siniestramente impuestas; fue necesario, que Don Gaspar de Fuensalida, por amigo, por testamentario, y por el oficio de Grefier, satisficiese a algunos cargos en audiencia particular con Su Majestad, asegurándole de la fidelidad, y legalidad de Velázquez, la rectitud de su proceder en todo: a lo cual Su Majestad respondió: *Creo muy bien todo lo que me decís de Velázquez, porque era bien entendido*. (Palomino, 353)

Destaca la estructura lógica del texto de Palomino, que contrapone, por un lado, los juicios malintencionados que atacan la reputación y el legado de Velázquez y, por otro, la reacción del rey, quien defiende al pintor, a quien conoció de cerca y en cuya memoria sigue depositando confianza, gracias a un juicio crítico capaz de discernir la verdad entre las mentiras.

Dentro de esta dinámica oposicional y dramática, Palomino teje la fama de Velázquez mediante una lexicología de valores humanos y morales –"la fidelidad y legalidad de Velázquez, la rectitud de su proceder en todo"–, que elevan su figura. Así, el relato de Palomino construye una narración de corte historiográfico que exalta progresivamente a Velázquez por encima del *vulgus pecus*, forjando la imagen de don Diego como un ser extra/ordinario

Palomino articula el señalado proceso historiográfico con un mecanismo mitográfico a través del paratexto:

> No de otro modo en este Tratado pretendemos delinear (en la Descripción de sus Vidas) las Efigies de los Eminentes Ingenios Españoles, que en las Artes del dibujo se aventajaron, y ascendieron a la cumbre de la inmortalidad, por alguna de las veredas, que felizmente les conducen a lograr el merecido premio de sus deliciosos afanes; para que su ejemplo y memoria sirvan de estímulo a los que siguen sus huellas (Palomino, 232).

Esta cita condensa distintos recursos argumentativos según los cuales Palomino mitifica a Velazquez como figura, entre otras, que asciende a la inmortalidad mediante el arte, transformando su legado en un mito fundacional. Las "Efigies" que delinean son retratos sagrados, y su "ascenso a la cumbre" evoca la apoteosis de semidioses clásicos, a imagen de Hércules o Eneas, que alcanzan la gloria tras superar pruebas. Las "veredas" que los guían son caminos iniciáticos, y su "merecido premio" –la fama eterna– actúa como recompensa divina, similar a la de Apolo a los poetas.

El *Tratado* se convierte así en un texto de alguna forma sagrado, un panteón donde los artistas son figuras de culto cuyo ejemplo inspira a las generaciones futuras. Palomino, como mitógrafo, consagra su memoria, fusionando lo humano y lo divino en una nueva religión del arte. En este contexto, el esfuerzo artístico ("deliciosos afanes") adquiere un carácter ritual, casi sacrificial, mientras que la obra de Palomino actúa como liturgia que perpetúa su grandeza. La inmortalidad no es física, sino metafísica, es decir, cultural y simbólica, y el artista, al ser elevado a modelo eterno, se convierte en un arquetipo de virtud y talento.

3.2. El propósito político tras el catálogo pictórico: Palomino y la glorificación de Velázquez

El *corpus* de obras que Palomino selecciona para su antología pictórica velazqueña ilustra un fenómeno recurrente en la historia del arte: la minimización de ciertas obras maestras en favor de los encargos oficiales. En efecto, el lector posterior a Palomino lamentará que, en su inventario velazqueño, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* omita obras tan fundamentales como *Los borrachos*, *Las hilanderas* (ya integradas en las colecciones reales), las *Venus desnudas*, las *sobrepuertas del Salón de los Espejos* o los *Paisajes de la Villa Medici*. Así lo señala, entre otros, Morán Turina:

> Nada nos dice tampoco, para nuestra desgracia, de cuadros tan importantes como *Los borrachos*, *Las hilanderas* -que por aquel entonces ya habían entrado a formar parte de las colecciones reales-, las varias *Venus* desnudas, las sobrepuertas del Salón de los Espejos, o de los sorprendentes *Paisajes de la Villa Medici* […], mientras que enumera morosamente […] los innumerables retratos de la familia real que fueron saliendo de sus pinceles… (Morán Turina, 15-16)

El corpus de obras que Palomino selecciona para su antología velazqueña refleja una jerarquización del arte donde lo oficial y cuantitativo prevalece sobre lo cualitativo y original. Los óleos ignorados por Palomino —como *Los borrachos*, *Las hilanderas*, las *Venus* desnudas, las sobrepuertas del Salón de los Espejos o los Paisajes de la Villa Medici— están cargados de simbolismo y profundidad pictórica, representando lo más creativo e innovador del Barroco. Sin embargo, Palomino los omite en favor de los retratos de la familia real, obras técnicamente impecables, pero vinculadas principalmente a la propaganda dinástica y la legitimación política.

Esta selección no es casual: está basada en los prejuicios y prioridades de su época, en que Palomino fundamenta su estrategia literaria. Los retratos cortesanos, aunque brillantes, eran encargos obligados, mientras que obras como *Las hilanderas* o *Las Meninas* exploraban temas universales y complejos, como la mitología, el trabajo o la esencia misma del arte. La omisión intencional de estas obras en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* —con la notable excepción de *Las Meninas*— no solo subestima su valor, sino que contribuye a un olvido temporal, hasta que generaciones posteriores las revalorizaron.

En definitiva, el *corpus* palominino responde más a una intención histórica y política que a un propósito meramente artístico o biográfico. Así, la historia del arte se revela como un relato mediado por intereses, omisiones y sesgos, que solo el tiempo y la crítica posterior logran corregir:

> Así, pues, la Pintura –con mayúscula– sigue siendo para él la pintura de Historia […] (Morán Turina, 10)

3.3. Estructura y estrategia literaria: la longitud de los capítulos y su implicación semántica

Las páginas que le dedica Palomino a Diego Velázquez ofrecen una visión integral de su figura, repartiendo su contenido en 34 páginas que abarcan tres grandes temáticas: su entorno personal, su trayectoria artística y profesional, y su vinculación con el poder político de la época. Dichos contenidos se reparten conforme unos volúmenes de páginas muy significativos desde una perspectiva semántica:

1. Familia y juventud de Velázquez, etc.: 3/34 p.
2. Reconocimiento personal como pintor y como especialista regio en las artes: 20/34 p.
3. Relato político: 11/34 p.

El texto de Palomino comienza con una breve aproximación a su familia y juventud (3 páginas), un marco inicial que permite entender los orígenes del pintor y las influencias que moldearon su formación. Sin embargo, el núcleo central del análisis se centra en su reconocimiento como pintor y como especialista regio en las artes (20 páginas), el apartado más extenso y revelador.

Aquí se desglosan sus hitos más significativos: sus viajes a Madrid (4 páginas), donde consolidó su relación con la corte; sus dos viajes a Italia (8 páginas en total), fundamentales para su evolución artística; obras emblemáticas como *Las Meninas* (1 página) o sus retratos regios (2 páginas); y su labor como organizador de las colecciones reales, especialmente en El Escorial (4 páginas). Este bloque subraya no solo su genio creativo, sino también su papel como agente cultural al servicio de la monarquía.

Conviene profundizar en la primacía textual que Palomino otorga a los viajes a Italia, pues no solo les dedica un espacio destacado en su obra, sino que también aleja el contenido de la realidad histórica para establecer una analogía entre Velázquez y los más prestigiosos pintores de la historia del arte. Por ello, el texto de Palomino debe analizarse desde su vertiente elegíaca, como si el autor construyera una imagen idealizada de Velázquez a partir de cánones y tópicos literarios, en lugar de limitarse a exponer hechos históricos verificables. Morán Turina advierte,

precisamente, sobre este vínculo —poco estudiado— entre la perspectiva literaria y la factualidad histórica en la obra de Palomino:

> Pero lo que nadie ha planteado es que el itinerario propuesto por Palomino no era necesariamente el que había seguido Velázquez sino el itinerario tópico con el canon de las obras que debía visitar cualquier pintor durante su viaje por Italia. No hay más que compararlo con el que figura en los *Diálogos de la pintura* de Carducho para darse cuenta de que son absolutamente idénticos: figuran los mismos lugares, se dan las mismas listas de pintores, se mencionan las misma obras, incluidas algunas que, como la estatua de Julio II en Babilonia, hacía mucho tiempo ya que habían desaparecido antes de que escribiera el florentino o llegara a Italia el sevillano; […] lo que Palomino nos presenta no es tanto un viaje real como un *topos* literario. (Morán Turina, 12).

Por último, el estudio dedica 11 páginas a su relato político, un aspecto menos conocido. Se exploran su contexto en la corte (4 páginas), las mercedes y privilegios que recibió (3 páginas), la recopilación de estos honores (1 página) y, finalmente, su muerte (4 páginas), cerrando así el círculo de una vida marcada por el arte, el prestigio y la proximidad al poder.

En conjunto, la distribución de las páginas refleja una visión muy específica de Velázquez por parte de Palomino: no solo como el pintor genial que revolucionó el arte barroco, sino también y, ante todo, como un cortesano influyente y un gestor cultural clave en la España del Siglo de Oro. Su legado, de hecho, trasciende el lienzo para adentrarse en los entresijos de la historia, la política y la cultura de su tiempo.

3.4. Recursos estilísticos en la narrativa de Palomino

El recurso que permite traspasar la frontera entre lo inmanente —la historia— y lo transcendente —el *bios*—, entre lo cotidiano y lo excepcional, es el prisma textual mediante el cual el autor establece un pacto de ficción consentido con el lector. Este, a medida que avanza en la lectura, asiste a la esencialización o idealización del individuo convertido en personaje. En palabras de Maria Zerari:

> Par là même, le texte Vie est de nature à faire naître, chez le lecteur avisé (et, qui plus est, chez le chercheur contemporain), et du "doute", de la suspicion – face à ce qui tient non seulement du jeu de miroirs mais sans doute, quelque peu, du miroir aux alouettes, de l'illusion –, et une naïveté, une adhésion ou fascination d'essence presque fictionnelle, envers une personne quintessenciée et idéalisée, et sa destinée individuelle. (Zerari, 14)

El estilo constituye pues el componente clave del texto biográfico, un verdadero tejido de recursos formales mediante los cuales el autor nos seduce y atrae al centro de una tela prosográfica cuya meta apunta a convertirnos a la hagiografía de la figura del autor, o del artista. Así es cómo Louis Marin afirma que *Le récit est un piège* (Marin 1978).

De hecho, en Palomino observamos una sistematización de su estrategia discursiva: el autor emplea los mismos recursos retóricos tanto para Velázquez como para cualquier otro pintor cuya obra analiza. Esto genera un efecto de uniformización retórica, una nivelación discursiva que homogeneíza el tratamiento de las figuras artísticas. El lector se encuentra, así, con un patrón estilístico recurrente: adjetivos comparativos de intensidad o magnitud, adjetivos calificativos y sustantivos elogiosos, todos ellos aplicados de manera sistemática.

Además, Palomino no solo dedica una extensión textual relativamente similar a todos los pintores que menciona, sino que también repite los mismos procedimientos estilísticos:

- Ejemplo de estilo aplicado a Velázquez, acerca de *Las Meninas*:

> […] faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza, y hermosura; pero su mismo retrato es el mejor panegírico. […]; esta figura es obscura, y principal, y hace a la composición gran armonía; detrás esta Mari Barbola, enana de aspecto formidable; en termino más distante, y en media tinta está Doña Marcela de Ulloa, señora de honor, y un guardadamas, que hacen a lo historiado maravilloso efecto. (Palomino, 342)

- Ejemplo de estilo aplicado a Miguel Colonna:

> Y los que hizo Colonna fueron de extremado gusto, porque parecían coloridos. (Palomino, 345)

- Ejemplo de estilo aplicado a Don Juan Carreño:

> […] tocóle a Don Juan Carreño el pintar al fresco al dios Júpiter, y a Vulcano su Herrero, e Ingeniero mayor, mostrándole aquella estatua de mujer, que Júpiter le había mandado formar con la mayor perfección, que su ingenio alcanzase, y en donde había echado el resto de su saber; y así saco una estatua prodigiosa, y de singular hermosura. (Palomino, 344)

- Ejemplo de estilo aplicado a Mitelli:

> A Mitelli tocó el ornato, que lo hizo con tan gran manera, enriqueciéndolo con tan hermosa arquitectura, […], que parece poner fuerza al edificio; y lo que es muy digno de toda ponderación, la mucha facilidad, y destreza con que está elaborado. (Palomino, 345)

Los procedimientos retóricos adolecen de diversidad, lo que genera un efecto reiterativo caracterizado por la repetición de idénticas estructuras encomiásticas. Este fenómeno se debe, entre otros factores, al uso mecánico de referencias procedentes de la historia del arte y al abuso del criterio de lo "natural", que provoca un efecto de asombro y difumina los límites entre la obra y la realidad. Si nos centramos en la obra de Velázquez, resulta llamativa la ausencia de graduación en su exposición, pues todas las pinturas se presentan sin un criterio claro de clasificación o jerarquía:

> Diego Velázquez pintó un gallardo retrato de Su Majestad […].
>
> Pintó también Diego Velázquez dos retratos, uno de la Majestad Católica del ¡rey nuestro señor Don Felipe Cuarto, y otro de su hermano el Serenísimo señor Cardenal Infante Don Fernando de Austria […].
>
> Retrató también admirablemente Velázquez a la muy alta, y católica señora Doña Isabel de Borbón, Reina de España […].
>
> Otro cuadro pintó, grandemente historiado, con el retrato de este príncipe a quien enseña a andar a caballo Don Gaspar de Guzmán […]. Otro retrato pintó Don Diego Velázquez de su gran protector, y mecenas Don Gaspar de Guzmán […]
>
> Otro retrato hizo Velázquez de Don Francisco de Quevedo Villegas […]
>
> Retrató también Velázquez al Excelentísimo señor Don Gaspar de Borja y Velasco […]. También retrató a Don Nicolás de Cardona Lusigniano […]. Es también muy celebrado el retrato de Pereyra […]. También retrató a Don Fernando de Fonseca Ruiz de Contreras […]. Otro retrato pintó de Su Majestad, armado […].
>
> Retrató también en este tiempo Velásquez con superior acierto una dama de singular perfección [..].
>
> También pintó el retrato del venerable padre maestro Fray Simón de Rojas […] Retratóse también a sí mismo en diferentes ocasiones […]. En este tiempo pintó también un cuadro grande historiado de la toma de una plaza por el señor Don Ambrosio Espínola […]; como también otro de la Coronación de Nuestra Señora […]. (Palomino, 332-335)

Lo mismo ocurre con la presentación de las obras que Velázquez trajo consigo de sus viajes a Roma. Estas se hallan, de hecho, al mismo nivel y con idéntico tratamiento retórico que las del propio pintor:

> También un bello coloso de Hércules […]
> Otra de Antinoo […]
> Trajo otra estatua […]
> […]. También trajo la estatua de Cleopatra […]
> Otra de un Apolo en pie […]
> También un Mercurio desnudo […]
> Trajo también otra estatua de Níobe […]
> También compro la estatua de Pan […]
> Trajo también otra estatua de Baco […]
> También otra estatua de un hombre desnudo […]
> También trajo una estatua pequeña de una ninfa […]
> También trajo un hermafrodita desnudo […]
> Otro hermafrodita en pie […]
> También un gladiador en pie […]
> Trajo también una estatua de Marte […]
> Trajo también Velázquez el simulacro de una diosa […]
> También un Baco […] (Palomino, 337-339)

A veces, el texto se reduce a un mero catálogo de obras, e incluso a catálogos dentro del catálogo, sin clasificación tipológica, sin exégesis artística ni análisis de ninguna otra índole:

> Asimismo vio la Escuela de San Lucas, o Academia, adonde se juntan a estudiar los pintores, y de donde han salido tantos famosos, acreditando a su patria por escuela del colorido: como el gran Ticiano, Veronés, Tintoreto, Antonio Licinio de Pordenon, Jacobo Basano, y su hijo el Basanino, Fray Sebastián del Piombo, Juan Bellini, su hermano, Juan Bautista Timoteo, Jacobo Palma, Jacobo Sansovino, escultor, Simón Peterzano, discípulo de Ticiano, y otros muchos, de quien hay famosas obras, cuyos retratos ilustran, y adornan la Academia. (Palomino, 328)

Sin embargo, una obra destaca del monótono e interminable listado: *Las Meninas*. Palomino inicia el séptimo capítulo, titulado "En que se describe la más ilustre obra de don Diego Velázquez", presentando el lienzo como una "maravilla", el "mejor panegírico", cuya grandeza ninguna écfrasis logra captar, pues, según él, "faltan palabras":

> Entre las pinturas maravillosas, que hizo Don Diego Velázquez, fue una del cuadro grande con el retrato de la señora Emperatriz (entonces Infanta de España) Doña Margarita María de Austria, siendo de muy poca edad; faltan palabras para explicar su mucha gracia, viveza y hermosura; pero su mismo retrato es el mejor panegírico. […] (Palomino, 342)

El párrafo abunda en recursos hiperbólicos (sufijos superlativos, adjetivos calificativos, indefinidos, verbos de admiración, etc.), a los que se añade una estrategia de comparaciones enaltecedoras entre Velázquez y los artistas más destacados de la historia del arte. Palomino combina ambas estrategias discursivas, uniendo el presente del elogio con la eternidad a la que eleva a Velázquez como pintor inmortal:

> […] con un movimiento, y acción propísima de hablar […], y hace a la composición gran harmonía […], enana de un especto formidable […], que hacen a lo historiado maravilloso afecto […]. Acabóla Don diego Velázquez el año de 1656, dejando en ella mucho, que admirar, y nada, que exceder […]; así aquel cuadro era lo superior de la Pintura. (Palomino, 343)
>
> No menos eterno hizo Ticiano su nombre, con haberse retratado teniendo en sus manos otro con la efigie del señor Rey Don Felipe Segundo; y así como el nombre de Fidias jamás se borró, en cuanto estuvo entera la estatua de Minerva, y el de Ticiano, en cuanto durase el del señor Felipe Segundo; así también el de Velázquez durará de unos siglos en otros, en cuanto durase el de la excelsa, cuanto preciosa Margarita; a cuya sombra inmortaliza su imagen con los benignos influjos de tan soberano dueño. (Palomino, 342)

Llama la atención la cantidad y diversidad de temas que se apartan de la biografía de Velázquez. En esos párrafos, el propio Velázquez, por efecto de contraste, llega a ser ausente o, peor aún, un elemento anecdótico. A lo largo de estas páginas, Velázquez pasa de ser el argumento principal para convertirse en un pretexto secundario, e incluso en una mera alusión entre paréntesis.

Con motivo de la visita del embajador extraordinario de Francia a Felipe IV, en 1659, Velázquez se reduce a un simple "asistente":

> Estaba la pieza de los Espejos adornada esplendida, y ricamente; y debajo del dosel una silla de inestimable precio. Este adorno estuvo a cargo de Don Diego Velázquez, como Aposentador mayor, y del Tapicero mayor; y habiendo gustado el Monsieur Mariscal de ver despacio el cuarto del Rey, mandó Su Majestad a Don Diego Velázquez le asistiese con mucho cuidado, mostrándole lo más precioso y notable de Palacio. (Palomino, 348)

En el capítulo IX, que aborda la llegada de Morelli a España, la vida de Velázquez se reduce a una breve y anecdótica mención de carácter económico:

> En este año vino de París a Valencia Juan Bautista Morelli, natural de Roma, famoso estatutario […]; determinó de enviarle a Don Diego Velázquez alguna obra de su mano […]; y de Su Majestad (por mano de Velázquez), fueron remunerados. (Palomino, 347)

Al contrario, en otros pasajes del texto, Palomino se convierte en pintor de palabras y ofrece al lector un retrato prosográfico y favorable de Velázquez: una écfrasis brillante que enaltece la figura del pintor sevillano:

> No fue Don Diego Velázquez el que en este día mostro menos su afecto en el adorno, bizarría, y gala de su persona; pues acompañada su gentileza, y arte (que eran cortesanas, sin poner cuidado en el natural garbo, y compostura), le ilustraron muchos diamantes, y piedras preciosas: en el color de la tela, no es de admirar se aventajara a muchos, pues era superior en el conocimiento de ellas, en que siempre mostró muy gran gusto: todo el vestido estaba guarnecido con ricas puntas de plata de Milán según el estilo de aquel tiempo (que era de golilla, aunque de color, hasta en las jornadas) en la capa roja insignia; un espadín hermosísimo, con la guarnición, y contera de plata, con exquisitas labores de relieve, labrada en Italia; una gruesa cadena de oro al cuello, pendiente de la venera, guarnecida de muchos diamantes, en que estaba esmaltada el hábito de Santiago; siendo los demás cabos correspondientes a tan precioso aliño. (Palomino, 351-352)

3.5. La dimensión histórica de Velázquez: la aproximación crítica de Palomino

En dos pasajes del texto, Palomino justifica y legitima a Velázquez como figura histórica. Este panegírico se vincula con los cargos reales que el monarca otorgó al pintor, los cuales se recopilan en el capítulo XIII como colofón de la *Vida de Velázquez*:

> Los oficios y puestos que tuvo en la Casa Real:
> Su primer asiento fue de Pintor de cámara, y lo ejerció desde el año de 1623.
> Juró de Ujier de cámara (puesto muy honorífico) el año de 1627.
> Paso a Ayuda de la Guardarropa; y el año de 1642 a Ayuda de cámara; y el de 1643 Aposentador mayor de Palacio, que murió ejerciéndolo con suma satisfacción, y gusto de Su Majestad; de cuya real mano recibió otras mercedes, y considerables ayudas de costa, además de las citadas, y goces de sus plazas, que ejerció; dignas de la grandeza de tanto Rey, y de los méritos de tan vigilante vasallo, y excelente artífice: cuya fortuna, habilidad, e ingenio, con sus honrados procederes, le constituyeron modelo, y dechado de artífices eminentes, y le erigieron estatua inmortal, para ejemplo de los futuros siglos, y enseñanza de la posteridad. (Palomino, 354)

Dicha *laudatio*, no obstante, ya había sido anticipada, aunque empleando recursos estilísticos propios. En efecto, Palomino anticipa el estatuto de figura histórica que corresponde a Velázquez ya en el capítulo VI, con motivo de la merced de "Aposentador mayor de Palacio". Este pasaje resulta especialmente interesante desde el punto de vista estilístico, pues los recursos empleados no se basan aquí en adjetivos o adverbios, sino en la propia estructura del texto. En ella, Palomino sigue una estrategia no cronológica ni filosófica, sino metodológica y de corte matemático, fundamentada en el uso de conectores oracionales:

> De este oficio de Aposentador de Palacio dice Gil González Dávila, Cronista de la Majestad Católica del Rey Don Felipe Cuarto nuestro señor, en el Tetro de las Grandezas de Madrid, las calidades, ejercicio, y preeminencias que le tocan, con gran puntualidad […]; porque parece debe atenderse con gran diferencia […]; y así los premios de los artífices pare debían ser puramente honoríficos […]; y pecuniarios, para que puedan lisonjear […]; que éste es el premio, que más acredita la excelencia […]; aunque con empleos honoríficos, es un linaje de premio […]; pues ¿cómo para unos ha de ser premio […]; pero sirvan estos en aquella línea […]; pues para los empleos domésticos […]; porque la misma Naturaleza […]; mas para una obra de ingenio peregrino […]. (Palomino, 340-341)

3.6. De la corte a la inmortalidad: la construcción del mito de Velázquez

Como señala Javier Arce, "la laudatio se transforma en panegírico, al igual que la laudatio acaba por convertirse en parte del género biográfico" (Arce, 2003, 45). En efecto, la estrategia textual de Palomino sigue las pautas del panegírico, llegando incluso a la hagiografía como remate, traspasando así el autor la frontera entre historia y mito. Con la figura de Velázquez, Palomino logra un efecto de mitificación y, casi, de canonización —tanto estética como éticamente—. En este marco, la muerte desempeña un papel esencial.

Vladimir Jankélévitch dejó claro que la biografía suele incluir una dimensión tanatográfica: la muerte forma parte de la vida en la medida en que la concluye y, en ciertos casos, la sublima y santifica, como ocurre con el Velázquez de Palomino. Sobre la tanatografía como componente inherente a la biografía, Zerari apunta, por su parte, que:

> L'étude de ces exemples de premières *Vies*, que nous tenons pour remarquables, vise à examiner l'image, claire ou plus floue, complexe ou d'un seul tenant, des écrivains que

> ces textes embaument, au sens premier du verbe, puisque, d'une part, et sauf exception notable, dans les récits de vie un grand écrivain est un écrivain mort et, d'autre part, parce qu'à l'exemple de la tradition antique, les traditions renaissante et "classique", pareillement rétives aux "faibles intensités", comme dit Paul Veyne, n'ont point célébré, artistiquement parlant, les minores ou auteurs dits mineurs, et encore moins, cela va de soi, les "artistes sans œuvres", ni non plus les "infâmes" trop "infimes", pour emprunter à Michel Foucault (Zerari, 12)

Desde esta perspectiva, la estrategia textual de Palomino al relatar la muerte de Velázquez vincula cada detalle del fallecimiento con un símbolo religioso, otorgando así una lectura sacra al evento. La muerte del pintor se presenta como una voluntad divina, con el "Señor" citado repetidamente junto a emblemas centrales del catolicismo.

Palomino trasciende el hecho biográfico para abordar la muerte de Velázquez desde una dimensión hagiográfica: de manera casi milagrosa, el momento de su fallecimiento coincide con el de figuras religiosas y con fechas clave del calendario cristiano, estableciendo así un vínculo simbólico entre el pintor y la tradición católica. A medida que avanza el relato, el lector asiste a una suerte de canonización de Velázquez, culminando —con un efecto deslumbrante— en un paralelo explícito con la figura de Cristo:

> Sábado, día de San Ignacio de Loyola, y último del mes de julio, habiendo estado Velázquez toda la mañana asistiendo a Su Majestad, se sintió fatigado con algún ardor de suerte que le obligó a irse por el pasadizo a su casa. Comenzó a sentir grandes angustias, y fatigas en el estómago, y en el corazón, visitóle el Doctor Vicencio Moles […]; y el viernes 6 de agosto del nacimiento del Salvador 1660, día de la Transfiguración del Señor, habiendo recibido los Santos Sacramentos y otorgado poder para testar a su íntimo amigo Don Gaspar de la Fuensalida Grefier de Su Majestad: a las dos de la tarde, y a los sesenta y seis años de edad dio su alma a Quien para tanta admiración del mundo la había criado […]. (Palomino, 352)

La elección del viernes responde a una estrategia literaria, no a un hecho histórico, lo que desvela el proceso de mitificación al que Palomino somete a Velázquez. El prisma literario construye así una biografía simbólica que trasciende al Velázquez histórico para erigirlo en figura de ejemplaridad mítica. Morán Turina señala, en este sentido, que el registro de entierro recoge el sábado 7 de agosto como fecha de la muerte de Velázquez, y no el viernes 6 que menciona Palomino:

> Sin embargo, en el libro de entierros consta como fecha de la muerte la del día siete (Corpus velazqueño, 2000, doc 432. Asensio, 1886, p. 29). La fecha del día 6 procede de Díaz del Valle (1657-1669, f. 175 v. Corpus velazqueño, doc. 431; Sánchez Cantón, 1923-1941, v. II, p. 326). (Morán Turina, 136, nota 555).

3.7. La escultura textual de Palomino: Velázquez como arquetipo discursivo

Arquetipo social

Palomino traza en su obra el retrato de un Velázquez como arquetípico social: el pintor de cámara de Felipe IV, cuya vida transcurrió en un círculo social tan exclusivo como el mundo que plasmaba en sus lienzos. Su vida transcurrió entre la realeza, la alta nobleza y los círculos literarios más brillantes de la España del Siglo de Oro, donde convivió con figuras como Góngora o Quevedo, entre otros. Este contexto no fue un mero escenario, sino el sustrato mismo de su arte: un espacio donde el poder, la intelectualidad y la creación se entrelazaban, y donde su pintura se nutrió de la misma complejidad que definía a la literatura barroca.

La cercanía con poetas como Góngora y Quevedo —representantes del culteranismo y el conceptismo— no fue casual. Velázquez compartió con ellos un mismo espíritu barroco: la búsqueda de la profundidad, el juego con la percepción y la exploración de la ambigüedad. Mientras los poetas lo hacían con las palabras, él lo lograba con la luz, la composición y el claroscuro. *Las Meninas*, con su estructura enigmática, es un ejemplo perfecto de cómo su pintura dialogaba con las preocupaciones literarias de su tiempo: la fugacidad, la ilusión y la multiplicidad de perspectivas. Según Morán Turina,

> Velázquez únicamente se relacionó con el rey y los miembros de la más importante nobleza […] y con los hombres de letras y los poetas que, como Góngora, Quevedo, Fonseca, Vélez de Guevara, Bocángel, los hermanos Alcázar…, se movían por Madrid. (Morán Turina, 16).

Arquetipo cultural

Palomino incluso lleva a cabo en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* una reivindicación cultural de la figura del pintor al presentar a Velázquez como el arquetipo del artista-erudito, elevando así la pintura a la categoría de disciplina intelectual. No se trata simplemente de que los pintores deban poseer bibliotecas o utilizar el libro como herramienta de trabajo, sino de que, por derecho propio, pertenecen a la cofradía de los sabios y los literatos. En este sentido, Velázquez encarna el ideal del artista barroco: antes de dedicarse por completo a la pintura, se aplicó con rigor al estudio de las buenas letras, destacando en el conocimiento de las lenguas y en la filosofía, superando en estos saberes a muchos de sus contemporáneos. En estas palabras lo expresa Morán Turina:

> Pero la reivindicación de Palomino es más importante. No se trata sólo de que los pintores tengan bibliotecas y utilicen el libro como un instrumento necesario de su trabajo, sino que el pintor pertenece por derecho a otra cofradía, a la del erudito y el literato. Y aquí incide, por ejemplo, la insistencia con que recuerda que Velázquez, antes de inclinarse por la pintura "aplicóse a el estudio de las buenas letras, excediendo en la noticia de las lenguas, y en Philosofía, a muchos de su tiempo." (Morán Turina, 10)

Esta formación humanista no es un mero adorno en su biografía, sino la base intelectual que sustenta su obra. La pintura, para Palomino, deja de ser un oficio manual para convertirse en un acto de creación ligado al pensamiento y al saber. Velázquez, al moverse con solvencia entre la realeza, la nobleza y los círculos literarios más brillantes de su tiempo, a quienes retrató de modo memorable, demuestra que el artista puede y debe ser un igual entre los eruditos. Su dominio de las letras y la filosofía no solo enriquece su mirada, sino que dota a sus obras de una profundidad conceptual que las vincula directamente con las preocupaciones intelectuales del Barroco.

Así, Palomino no solo defiende la cultura como herramienta para el pintor, sino que redefine su lugar en la sociedad: el artista ya no es un artesano al servicio de la nobleza, sino un creador con voz propia, capaz de dialogar en pie de igualdad con poetas y filósofos. En definitiva, Palomino, a través de la figura de Velázquez, consagra al pintor como un intelectual más, integrándolo en la élite cultural de su tiempo y sentando las bases para una nueva concepción del arte.

Arquetipo artístico

Prosigue el historiador, atribuyéndole a Palomino un discurso de tipo epistemológico, es decir, Palomino está labrando una estatua velazqueña como arquetipo de las artes:

> Si las noticias que ofrece Palomino suelen ser muy fiables […], en el caso de Velázquez éstas son sumamente precisas […]. Pero esta exactitud también puede resultar engañosa a veces y llevar a que se den por buenas algunas otras cosas por el mero hecho de que las dijo Palomino […].
>
> Y no porque Palomino se equivoque, sino simplemente porque no está diciendo la verdad, pues su biografía no pretende ser en todos sus puntos un relato fiel y completo de la vida y la obra de Velázquez, sino un alegato en favor de su defensa a ultranza de la nobleza de la pintura, construido en muchas ocasiones a base de tópicos literarios, lugares comunes y demás convencionalismos al uso propios del género que practica. (Morán Turina, 11-12)

De hecho, Morán Turina plantea una paradoja crítica sobre la obra de Palomino: aunque sus noticias sobre Velázquez suelen ser sumamente precisas y fiables, esta misma exactitud puede inducir a error. No porque Palomino mienta o se equivoque, sino porque su biografía no es un relato histórico objetivo, sino un alegato apasionado en defensa de la nobleza de la pintura. Su texto, por tanto, no busca reconstruir la vida de Velázquez con fidelidad absoluta, sino construir una narrativa que eleve el *estatus* del artista y de su oficio.

En este sentido, Palomino recurre a tópicos literarios, lugares comunes y convencionalismos propios del género biográfico de su época. Su obra no es un documento neutral, sino un manifiesto estético que utiliza la figura de Velázquez como símbolo de la dignidad intelectual de la pintura. Así, aunque sus datos puedan ser exactos, su selección y presentación responden a un propósito retórico: demostrar que el pintor no es un mero artesano, sino un erudito y un creador al nivel de los literatos y filósofos.

Esto implica que, si bien Palomino aporta información valiosa, su biografía debe leerse con cautela crítica. La precisión de sus datos no garantiza la objetividad de su interpretación, pues su objetivo no es informar, sino persuadir. Velázquez, en su relato, se convierte en un arquetipo idealizado del artista barroco, cuya vida y obra sirven para validar una tesis: la pintura es una disciplina noble, digna de ocuparse junto a las artes liberales.

Conclusiones. Más allá de la historiografía: Palomino y el mito literario de Velázquez

La miscelánea de Vidas de Antonio Palomino se erige como un ejemplo singular de encajonamiento biográfico, donde las interrelaciones entre los artistas, los datos históricos y las obras maestras de la pintura española se entrelazan para ofrecer una visión integral. Su texto no solo recopila hechos concretos —como el contexto colectivo en el que se desarrollaron las vidas de los pintores—, sino que también ordena y sistematiza su legado artístico, creando un puente entre el trazo histórico y el artístico.

En este marco, su *Vida de Velázquez* destaca como el primer texto contundente sobre el pintor, no solo por la originalidad de su estructura, sino por el peso de los datos reunidos, que lo convierten en una referencia imprescindible. Sin embargo, Palomino enfrenta una dificultad a la hora de graduar la intensidad, el papel y el trato estilístico de la información. Aunque su prosa puede carecer de la elegancia de un escritor consagrado, su voluntad de rigor científico y exhaustividad es innegable. De hecho, su obra se acerca más a la de un historiador riguroso que a la de un escritor exitoso.

Lo más llamativo, quizás, es cómo Palomino edifica en el siglo XVIII una figura casi sagrada de Velázquez, donde lo hagiográfico remata lo panegírico. Trata al pintor como si fuera un santo, elevando así el ámbito del arte al nivel de lo religioso. Esta aproximación no solo dignifica la figura del artista, sino que también alza el estatuto del arte mismo, dotándolo de una solemnidad y un prestigio hasta entonces poco comunes, o, por lo menos, todavía discutido. En definitiva, Palomino no solo escribe una biografía: construye un mito.

Obras citadas

Arce, Javier, "La laudatio funebris aux origines du panégyrique romain". En Isabelle Cogitore & Francis Goyet eds. *L'éloge du prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*. Grenoble: ELLUG, 2003, 41-50.

Blanchot, Maurice, "L'œuvre et l'espace de la mort". En *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. 83-166.

Ernst, Gilles (dir.). *La mort en toutes lettres*. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 1983.

Jankélévitch, Vladimir. *La mort*. Paris: Flammarion, coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique", 1966.

Marin, Louis. *Le récit est un piège*. Paris: Édition de Minuit, 1978.

Morán Turina, Miguel. *Vida de don Diego Velazquez de Silva*. Madrid: Akal, 2008.

Palomino, Antonio A. *El Museo pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Por la viuda de Juan García Infançón, 1724.

Picard, Michel. *La Littérature et la Mort*. Paris: PUF, 1995.

Ricoeur, Paul. *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*. Paris: Seuil, 2007.

Vasari, Giorgio. *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori, e architettori*. Fiorenza: Apresso e Giunti, 1568.

Zerari, María. *Le grand écrivain et sa première vie. L'illusion biographique (XVIe-XVIIIe siècles)*. Paris: Garnier, 2021.