



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 26 (2020)

TRADICIÓN RETÓRICA EN LAS VIDAS DE ANTONIO PALOMINO: ESQUEMAS BIOGRÁFICOS Y EXTRAVAGANCIA DEL ARTISTA EN *EL PARNASO ESPAÑOL PINTORESCO LAUREADO* (1724)

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ
(Universidad de Neuchâtel)

Recibido: 27-04-2019 / Revisado: 24-04-2020

Aceptado: 17-03-2020 / Publicado: 21-12-2020

RESUMEN: Este trabajo examina las claves genéricas del *Parnaso* de Palomino remontándose a los orígenes del modelo, es decir, a las biografías de artistas anteriores a Vasari. Concretamente, proponemos que las biografías de Palomino se atienen a patrones o tópicos retóricos como los que estudiaron Ernst Kris y Otto Kurz (1987), aunque precisamos que estos tópicos no proceden solamente del género de la biografía de artistas, sino de un género relacionado del que este emana: las vidas de poetas. Este modelo determina las biografías de Palomino, quien introduce, sea por mediación de Vasari o *motu proprio*, ciertas variantes que resultan fundamentales para entender su pensamiento. Entre las características que el *Parnaso* de Palomino toma de esta tradición destacaremos una, presente en Vasari pero tratada con énfasis diverso por el tratadista español: el carácter del artista, que en Palomino se revela más cercano a la sociabilidad dieciochesca que a la extravagancia del genio melancólico.

PALABRAS CLAVE: Antonio de Palomino, biografía, *El Parnaso español pintoresco laureado*, tradición retórica.

RHETORICAL TRADITION IN ANTONIO DE PALOMINO'S LIVES: BIOGRAPHICAL PATTERNS AND ARTISTICAL EXTRAVAGANCE IN *EL PARNASO ESPAÑOL PINTORESCO LAUREADO* (1724)

ABSTRACT: This article explores the genre underpinnings of Palomino's *Parnaso* by examining the origins of the model in artistic biographies prior to Vasari's. In particular, we propose that Palomino's biographies follow patterns and rhetorical topoi akin to those studied by Ernst Kris and Otto Kurz (1987), although Palomino does not take them only from the artistic biography genre, but form a related pattern: the life of the poet. This model determines Palomino's biographies, in which he introduces, be it via Vasari or under his own steam, certain variants that are very important to understand his way of thinking. Among the traits that Palomino's *Parnaso* takes from this tradition we will underscore one, already present in Vasari but differently seen by Palomino: the character of the artist, which in Palomino seems closer to eighteenth-century sociability than to the extravagance of the melancholic genius.

KEYWORDS: Antonio de Palomino, biography, *El Parnaso español pintoresco laureado*, rhetorical tradition.

Uno de los principales monumentos de la erudición dieciochesca española es *El Parnaso español pintoresco laureado* de Antonio Palomino (1653-1726), autor nacido en el cordobés pueblo de Bujalance que en 1724 añadió dos tomos más al primer volumen de su *Museo pictórico y escala óptica*, dedicado a la teoría de la pintura: el segundo tomo versaba sobre la práctica pictórica y el tercero de la colección, el que nos ocupa, era una colección de biografías de pintores que tituló *El Parnaso español pintoresco laureado* (Madrid, viuda de Juan García Infanzón, 1724). En el «Preludio de esta obra» Palomino expresa las intenciones de su *Parnaso* y lo inscribe en una tradición genérica concreta, al confesar que su fuente para muchas de estas vidas ha sido

un libro manuscrito de don Lázaro Díez del Valle, criado que fue del señor Felipe IV 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 las de algunos españoles. (1796: 348)¹

Por tanto, la obra de Palomino no sigue el modelo de otros célebres parnasos que conoce: *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo (1648) y el *Laurel de Apolo* (1630) de Lope de Vega, libro que, por cierto, Palomino maneja y cita con frecuencia. Pese a la referencia del «Prólogo al lector» del segundo volumen (s. p.), en el tercero *El Parnaso* de Palomino se aleja de esta estructuración e imagería parnasiana (Ruiz Pérez, 2010; Vélez Sainz, 2006), que solo conserva en el título. Más bien, Palomino adopta la estructura de la serie de biografías de artistas de su fuente principal, el citado manuscrito de Díez del Valle y el original que este traduce y adapta, las célebres *Vidas* de Giorgio Vasari.

Nuestro trabajo examina las claves genéricas del *Parnaso* de Palomino remontándose a los orígenes del modelo, es decir, a las biografías de artistas anteriores a Vasari.

¹ En todo el trabajo, citamos por la edición de 1796, modernizando la ortografía y puntuación dieciochesca. Véase, sobre el libro de Díez del Valle, Portús Pérez (2012: 42-45).

Concretamente, proponemos que las biografías de Palomino se atienen a patrones o tópicos retóricos generales como los que estudiaron Ernst Kris y Otto Kurz (1987), aunque precisamos que estos tópicos no proceden solamente del género de la biografía de artistas, sino de un género relacionado del que este emana: las vidas de poetas. Este modelo determina las biografías de Palomino, quien introduce, ya sea por mediación de Vasari o *motu proprio*, ciertas variantes que resultan fundamentales para entender su pensamiento. Entre las características que el *Parnaso* de Palomino toma de esta tradición retórica destacaremos una, presente en Vasari pero tratada con énfasis diverso por el tratadista español: el carácter del artista, que en Palomino se revela más cercano a la sociabilidad dieciochesca que a la extravagancia del genio melancólico.

CLAVES GENÉRICAS DE LA BIOGRAFÍA DE ARTISTAS: MODELOS BIOGRÁFICOS

Aunque los célebres libros xxxiv y xxxv sobre pintura y escultura de la *Historia natural* de Plinio el Viejo incluyen anécdotas sobre vidas de artistas, los primeros ejemplos del género aparecen en el siglo xv (Tanturli, 1976), culminando en la gran obra de Vasari. Estos textos recogen una serie de tópicos formados anteriormente, por lo que para entenderlos y explicar su influencia en Palomino debemos remontarnos brevemente al origen del modelo en época grecorromana, que no es otro que la biografía de poetas. Fue esta una modalidad muy practicada en la Antigüedad, pues no en vano ya el clásico estudio de Friedrich Leo (1901) distinguía entre dos tipos de biografía grecorromana, uno de los cuales se adaptaría a la biografía de escritores. En la tradición clásica, Leo oponía el modelo representado por Plutarco al de Suetonio. El de Plutarco era más extenso, más elaborado literariamente y optaba por la narración cronológica de los hechos. Por su parte, el de Suetonio era más breve y menos trabajado, y compaginaba una narración histórica en orden cronológico con otra sección analítica que caracterizaba sistemáticamente —y sin seguir la cronología— al individuo y sus logros, centrándose, por tanto, en el «portrait de l'homme» (Bartuschat, 2007: 13). Además de establecer esta distinción central en dos vertientes, Leo propone que la biografía de tipo plutarquiano la inventaron los peripatéticos para hablar de políticos y generales, mientras que la suetonia la desarrollaron los gramáticos alejandrinos para tratar vidas de filósofos y escritores, por lo que esta última tendencia procede del mundo de la erudición y los *scholia*.² Otro trabajo clásico, el de Albrecht Dihle (1956), puntualiza las conclusiones de Leo explicando que, aunque los peripatéticos desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo de la biografía, fueron los socráticos los que impulsaron antes el género. Según Dihle, lo habrían hecho influidos por la polémica en torno a la poderosa personalidad de Sócrates, que motivó la platónica *Apología de Sócrates*, texto que Dihle veía como el modelo central del género. Los estudiosos posteriores han matizado estas ideas sin desmontar las líneas centrales del esquema. Según ellas los socráticos, primero,³ y los peripatéticos, después, habrían desempeñado un papel central en la historia de la biografía clásica, que se habría dividido en diversos tipos, uno de los cuales corresponde con el que identificó Leo: la biografía de

² Arnaldo Momigliano (1993: 20) acepta que la distinción de Leo tiene una base constatable: las biografías de Plutarco se acercan a la tradición de la biografía política, mientras que las de Suetonio se orientan más hacia la de la erudición anticuaría. Es decir, el modelo de Plutarco estaba más cerca del que los romanos llamaban *historia*, mientras que el de Suetonio procedía de la disertación erudita (que llamaban *archaologia*, *philologia* o *antiquitates*): la primera trataba hechos políticos y militares en orden cronológico, mientras que la segunda trataba otros temas usando el análisis sistemático (Momigliano, 1993: 13). Las biografías de escritores y artistas proceden del segundo modelo.

³ Eso sí, otro de los estudios fundamentales sobre el género biográfico en la Antigüedad, el de Arnaldo Momigliano (1993: 17), precisa que existían biografías al menos cien años antes de la muerte de Sócrates, por lo que los socráticos no fueron los fundadores del género, aunque sí que fueron esenciales en su desarrollo.

poetas y sabios, de estirpe suetoniana, subgénero que ya existiría al menos hacia el siglo v a. C. (Momigliano, 1993: 28).

Es más, examinando esta corriente Thomas Hägg (2012: 10) ha localizado anécdotas biográficas antiquísimas sobre Homero y Hesíodo, derivadas de las afirmaciones en primera persona de sus respectivos narradores. Asimismo, en su historia de la biografía griega Hägg da noticia de las primeras series de biografías de artistas cuyos nombres se conservan (las perdidas vidas de *Poetas trágicos* y *de tañedores de flauta* de Aristoxeno, perdida), de la influyente *Vida de Eurípides* de Sátiro y de las diversas vidas de Esopo y Homero que aparecieron como literatura popular a finales del periodo helenístico (Hägg, 2012: 70; 84; 99). Es decir, el panorama de la biografía clásica resulta mucho más complejo de lo que proponía Leo, hasta el punto de que Johannes Bartuschat (2007: 15-16) propone no dos, sino seis modelos biográficos:⁴ 1) la biografía de filósofos, que busca convertir al lector a la escuela y modo de vida del biografiado, 2) el elogio, 3) la biografía histórica, es decir, la descripción de una figura a partir de su carácter o *ethos*, 4) la biografía de poetas, de origen erudito, 5) las biografías doxográficas de filósofos y 6) las biografías de hombres divinos y perfectos, género de origen oriental. Sin embargo, y pese a esta variedad, Hägg (2012: 215) concuerda con Leo en admitir la importancia de Suetonio y su influencia en particular en el subgénero de las vidas de poetas. Y no solo conviene pensar en los *Doce césares*, libro que sería esencial para la estructura de las biografías medievales (Bartuschat, 2007: 9), sino también en el perdido *De viris illustribus* o *De poetis* (Rostagni, 1944), que incluía vidas de poetas como Virgilio,⁵ texto que conservamos gracias a Donato.

Los estudios de Momigliano y Hägg no solo resultan esenciales por las puntualizaciones que aportan a las teorías de Leo y Dihle, sino por sus conclusiones acerca de la naturaleza de la biografía, que resultan muy iluminadoras para examinar el *Parnaso* de Palomino. Los dos estudiosos comienzan con una definición aparentemente sencilla del género —la biografía es la relación de la vida o de gran parte de la vida de un personaje desde su nacimiento a su muerte (Momigliano, 1993: 11; Hägg, 2012: ix)—, pero pronto destacan las complicaciones implícitas en esta concepción. Una es la paradoja de que la biografía está siempre obligada a la sinécdoque para ser completa, pues tiene que seleccionar el material para dar *partem pro toto* una idea del carácter del biografiado (Momigliano, 1993: 11). El documento que se suele citar para ejemplificar esta práctica es el prólogo a las biografías plutarquianas de Alejandro y César, donde Plutarco opone historia y biografía.⁶ A la primera le corresponde la relación minuciosa de los hechos de una vida y de las acciones más espectaculares del personaje. En contraste, la segunda prefiere la selección cuidada de detalles significativos, aunque parezcan minucias:

Disponiéndonos a escribir en este libro la vida del rey Alejandro y la de César, el que acabó con Pompeyo, limitaremos nuestro prólogo, en razón de la cantidad de hechos que abarca nuestro tema, a rogar a los lectores que no nos miren con malos ojos si no lo relatamos todo o no nos paramos en todos los detalles de alguna acción célebre, sino que abreviamos la mayor parte del relato. Y es que no escribimos historia, sino biografías, y no es necesariamente en las acciones más relumbrantes donde se manifiestan la virtud o el vicio; antes bien, con frecuencia una acción insignificante, una palabra o una broma revelan el carácter de una persona mejor que los combates mortíferos, los grandes despliegues tácticos o el asedio de ciudades. Así,

4 Para una taxonomía más extendida en el tiempo (llega hasta nuestros días) y más centrada en la relación de la biografía con otros subgéneros, véase del Olmo Ibáñez (2015: 33-104).

5 También conservamos noticias sobre Horacio, Lucano y Terencio (Bartuschat, 2007: 19).

6 Sobre esa relación entre historia y biografía, véase del Olmo Ibáñez (2015: 22-24).

igual que los pintores captan el parecido a partir del rostro y de los rasgos exteriores en los que se manifiesta el carácter, preocupándose apenas del resto de las partes del cuerpo, del mismo modo se nos ha de permitir a nosotros que penetremos ante todo en los rasgos espirituales para a través de ellos trazar la imagen de la vida de cada hombre, dejando a otros los hechos grandiosos y los combates. (Plutarco, 2008: 25)

Este mecanismo de selección introduce para el género una exigencia nueva, pues la biografía no puede definirse ya solamente como el relato de una vida, sino más bien como la relación de una vida destinada a pintar un carácter.

MECANISMOS RETÓRICOS DE LA BIOGRAFÍA

Además, la elección da entrada a un elemento de distorsión, pues obligatoriamente habrá lagunas en la información disponible y el biógrafo se verá forzado a cubrirlas recurriendo a diversos mecanismos retóricos. Entre ellos Hägg (2012: 6) destaca por ejemplo el uso de la prolepsis: anticipar el carácter del personaje adulto describiendo su supuesto modo de ser cuando era niño.⁷ Momigliano no esconde su irritación ante estas características que separan la biografía de la historia, y admite que el historiador de la Antigüedad estaba obligado a decir la verdad, y que, por tanto, cuando contaba rumores tenía que confesarlos. En contraste, la práctica del biógrafo era muy diferente, pues el público quería de la biografía noticias sobre la educación, amores y personalidad de sus héroes, pero como estos hechos no se documentaban con facilidad, a menudo el biógrafo se veía obligado a recurrir a la ficción (Momigliano, 1993: 109 y 56-57).

Aceptando en parte la tesis de Dihle sobre el papel de los socráticos en el desarrollo de la biografía, Momigliano culpa a esta escuela filosófica de haber llevado a la biografía a un territorio situado entre la verdad y la ficción. Y es que, a la hora de retratar al personaje en cuestión, los socráticos se veían enfrentados al conflicto entre respetar una verdad inferior (los datos fehacientes sobre el comportamiento del personaje) y someterse a una superior (los rasgos que revelaran la esencia del personaje), o incluso a elegir entre retratar al individuo en realidad o al individuo en potencia. Es decir, se veían ante la tentación de idealizar al biografiado, aportando detalles caracterizadores que pintarían mejor su naturaleza (lo que debería haber sido su naturaleza) que lo que le sucedió realmente (Momigliano, 1993: 46-47). Nacen así géneros mixtos como la novela biográfica, cuyo representante más célebre es la *Ciropeia* de Jenofonte (Momigliano, 1993: 110), pero la tendencia se extiende a cualquier biografía clásica en general, pues, como recuerda Hägg (2012: 3-4),⁸ en ella la verdad superior que el biógrafo quería comunicar era más importante que la historicidad de los hechos (Lefkowitz, 1981: 19; Caro Baroja, 1991). Es más, la biografía grecorromana se movía en el terreno del encomio (Momigliano, 1993: 110), género que exige idealizar al personaje. Por ello, la inclinación a la idealización es tal que en la teoría y práctica helenística resulta casi imposible distinguir el *bios* (lo que hoy traducimos por 'biografía') del *encomium* (Momigliano, 1993: 12). Hägg (2012: 18 y 187) insiste en ello y recuerda la importancia como material que tenían para los biógrafos los epigramas en tumbas y los encomios funerales, y además evoca el rol que la tradición de las *laudationes* fúnebres tuvo que desempeñar en la práctica biográfica romana.

⁷ Véase también Kris y Kurz (1987: 38).

⁸ Mary R. Lefkowitz (1981: viii) demuestra que «virtually all the material in all the lives [of the Greek poets] is fiction».

Obviamente, estas *laudationes* eran encomiásticas: enfatizaban los hechos célebres del difunto y alababan su ilustre linaje.

Así pues, el género que hereda Vasari es encomiástico y se inscribe entre la historia y la ficción, asumiendo una serie de técnicas que permitían saciar la curiosidad de los lectores sobre la vida privada de los poetas famosos. Ya hemos mencionado la prolepsis, que sirve para cubrir la infancia del biografiado, periodo muy proclive a las lagunas pero importante en la mentalidad grecorromana a partir del siglo IV a. C., pues los aristotélicos daban mucho peso a los años formativos, considerando que el carácter de una persona se construía entrenándolo en la juventud (Momigliano, 1993: 102 y 113). Otra técnica es la automimesis, es decir, la tendencia a otorgar al biografiado caracteres propios del biógrafo (Hägg, 2012: 24; del Olmo Ibáñez, 2015: 124-125), práctica no ajena a algunas vidas de Palomino. Otra aún más importante es el uso de la obra literaria para obtener material biográfico sobre los poetas (Lefkowitz, 1981: viii-ix; Hägg, 2012: 11), información que servía luego, a su vez, para interpretar los textos, en un movimiento circular. Esta práctica es particularmente habitual en el caso de los textos de Ovidio (Comparetti, 1943: I, 166), pero las *vidas* y *razos* trovadorescos también se acogerán a esta tradición, que llegará a Vasari. Y, por último, mencionemos entre estas técnicas de interpolación ficticia una especialmente importante para el caso de Palomino: la tendencia en las series de biografías (de filósofos, de generales, de poetas) a pintar el tipo, más que el individuo (Momigliano, 1993: 13). Esta inclinación hace que las colecciones de biografías de poetas, por ejemplo, funcionen realmente como exploraciones de la naturaleza del poeta y la poesía en general (Momigliano, 1993: 102), y que por tanto permitan la aparición de tópicos como los que estudiaban Ernst Kris y Otto Kurz (1987). Son verdaderos *Leitmotive* —por ejemplo, sobre la infancia del artista o sobre los efectos de su obra en el público (Kris y Kurz, 1987: 29)— que aparecen con una insistencia desconcertante para aquellos que entienden estas biografías exclusivamente como fuentes de información fidedigna y que no tienen en cuenta el peso en el género del componente idealizante y ficticio que hemos reseñado.

LA TRADICIÓN MEDIEVAL: DEL *ACCESSUS AD AUCTORES* A VASARI

Antes de llegar a Vasari, conviene recordar que durante la Edad Media la influencia de Suetonio —a través de Donato— fue fundamental (Comparetti, 1943: I, 167), pero que esta tradición se unió a una práctica gramática llamada *accessus ad auctores* (Quain, 1986), que usaba como introducción y clave de interpretación de la obra una pequeña biografía del poeta⁹ (muchas veces con material sacado de sus versos) y una lista de sus escritos. Esta costumbre pasó a la literatura vernácula con los trovadores, pues las ya mencionadas *vidas* constituían pequeñas biografías con información extraída de los textos que pretendían interpretar (Egan, 1979; Poe, 1995: 187).

Estudiando la tradición medieval, Bartuschat (2007: 24) subraya también la importancia de los capítulos citados de Plinio (xxxiv y xxxv de la *Historia natural*), que sentaron la base de la mayor innovación de Vasari: utilizar las biografías no solo como un retrato del tipo que le interesaba (el del artista), sino también como una historia de la evolución de la pintura. El mensaje era que el arte se formaba gracias a una sucesión orgánica de vidas, a una «*généalogie des artistes*» et à la mise en perspective historique de sa production» que permite convertir la serie de vidas en toda una historia del arte (Bartuschat, 2007: 214). A esta concepción, Vasari añade otro elemento que procedía de vidas de poetas como el *De*

⁹ Bartuschat (2007: 18) aclara que lo que diferencia el *accessus* de una verdadera biografía sería su longitud (muy breve) y, sobre todo, su renuncia a retratar un carácter.

vita et moribus Domini Francisci Peracchi de Florentia, de Boccaccio: el carácter militante de defensa de la legitimidad del arte. Con él, sus biografías de artistas se insertan de lleno en la tradición panegírica, alejándose de la interpretativa que caracterizó los *accessus ad auctores* (Bartuschat, 2007: 28 y 33). Sin embargo, la principal colaboración de Bartuschat al estudio de la biografía es su tesis de que las vidas de artistas proceden del modelo de las biografías de poetas (2003; 2007). Como último rasgo común entre ambas resaltemos la idea de renacimiento, es decir, «la notion d'un retour à la perfection antique» (Bartuschat, 2007: 220).

En suma, el modelo principal de Palomino a la hora de escribir una galería de vidas de artista era Vasari, aunque el cordobés también da muestras de conocer las obras de autores como los italianos Giovanni Baglione, Filippo Baldinucci y Giovanni Bellori o el flamenco Karel van Mander, obras que combina con otras fuentes que el de Bujalance no especifica, entre las que debemos incluir un acervo de anécdotas orales. Todas estas fuentes procedían del tronco común de las biografías de artistas, que tenía una amplia historia ya antes de Vasari y que le transmitió una serie de patrones que aplicó para redactar su *Parnaso*. Como hemos señalado en las secciones precedentes, la vida de artistas es un modelo de biografía que nace de las vidas de poetas y que recoge las características y tópicos de esta variedad de estirpe erudita y suetoniana. Destaquemos entre ellas 1) una técnica selectiva, no inclusiva; 2) cierto grado de ficcionalización que la liberaba de los detalles históricos; 3) el interés por el tipo, más que por el individuo, lo que fomenta la aparición de toda una serie de *topoi* sobre la naturaleza del artista (Kris y Kurz, 1987) (su prometedora infancia, su facilidad, su capacidad maravillosa e ilusionista de imitar la naturaleza, etc.); 4) el uso de la obra como cantera de información biográfica que luego, a su vez, sirve de clave interpretativa; 5) el carácter panegírico (defensa de la liberalidad del arte de la pintura); 6) el carácter histórico, que convierte la sucesión de vidas en una narración del renacimiento y la evolución del arte; y, por último, 7) la posición del biógrafo como constructor de un canon.

PALOMINO Y LA TRADICIÓN BIOGRÁFICA

Como indicamos arriba, a la hora de examinar el *Parnaso* de Palomino vamos a centrarnos tan solo en dos de estos aspectos, la defensa de la pintura y uno de los *topoi* sobre el carácter del artista. Sobre los demás rasgos señalados baste por ahora con algunas pinceladas. En cuanto al primero (la técnica selectiva), no hace falta insistir en que estas vidas del *Parnaso* son selectivas, pues lo tienen que ser necesariamente, ante la imposibilidad de incorporar toda la información disponible. Su estructura suele ser fija y sigue un modelo que encontramos, por ejemplo, en las vidas de Maese de Campaña (1796: 369) o Alonso de Mesa (1796: 544), modelo del que se desvían tan solo en parte las biografías más extensas. Es decir, en todas las vidas del *Parnaso* encontramos un esquema similar: noticias sobre la nación del artista, su maestro, su juventud y estudios, un catálogo de obras, algunas reflexiones y anécdotas sobre su carácter y, finalmente, el relato de la muerte y honores póstumos.

En cuanto al segundo aspecto, la ficcionalización de estas biografías del *Parnaso* de Palomino ya ha sido puesta de relieve por Portús Pérez (1992), centrándose en la de Alonso Cano. Esta ficcionalización resulta evidente en los tópicos a que recurre el autor de Bujalance y que veremos en detalle enseguida, por lo que baste con mencionar dos: por una parte, el del artista precoz que de niño pinta imitando la naturaleza con los precarios materiales de que dispone (Kris y Kurz, 1987: 62), tópico que se percibe, por ejemplo, en la biografía de Fernández de Navarrete «el Mudo» (1796: 370); por otra, el

tópico de los cuadros ilusionistas, tan bien pintados que diversos animales, seres humanos o incluso el propio biógrafo toman por el natural que pretenden imitar (1796: 432 —Sánchez Cotán—; 1796: 492-493 —Velázquez—; 1796: 550 —Pereda—; 1796: 586 —Antonio García Reinoso—; 1796: 625 —Murillo—; 1796: 729 —Vicente Victoria—).

En cuanto al cuarto (el círculo hermenéutico entre vida y obra), percibimos indicios de que Palomino se ha inspirado en la obra de los artistas para redactar las vidas de Juanes y de Juan Labrador (1796: 397), cuyo carácter campesino se deriva del tema de sus cuadros favoritos.

El quinto aspecto (carácter panegírico) lo trataremos en cierto detalle abajo, mientras que el sexto (biografías como historia del arte) es evidente en el «Preludio de esta obra» y en las vidas de artistas como Antonio del Rincón, Alonso Berruguete, Gaspar Becerra o Juan de Arce Villafañe. En estos pasajes Palomino desarrolla una idea que avanzara en el primer volumen del *Museo pictórico*: gracias al influjo italiano la pintura española despierta de una decadencia medieval durante el reinado de los Reyes Católicos y pasa luego por los hitos del reinado de Carlos V y Felipe II, la influencia de Tiziano y la construcción del Escorial, aunque los monarcas presentes todavía deben esforzarse en apoyarla para compensar el terreno perdido (1715: 19). El tercer volumen, *El Parnaso*, desarrolla esa idea de evolución tras un renacimiento que siguió a los siglos oscuros, explicando que «mil años estuvo sepultada la pintura en estas provincias de Occidente» por la invasión musulmana y porque los españoles estaban más preocupados con «cuidados de mayor importancia a la religión y a la patria» (1796: 348), es decir, con la Reconquista. Luego, Palomino ejemplifica esa decadencia con un ejemplo que considera penoso: un Beato de la Real Librería «cuyas misteriosas visiones e historias o figuras están expresadas de pincel, cosa tan indigna y abominable en el arte que no se pueden mirar sin risa o sin desprecio» (1796: 348). De esta lamentable postración medieval, la pintura «solo comenzó a renacer en tiempo del señor rey don Fernando el Quinto, llamado el Católico, por los años de 1500» (1796: 348), gracias a «la comunicación de las fértiles regiones de Italia, cuyas eminentes obras se difundían ya por estas provincias» (1796: 351) y gracias a figuras como Rincón (1796: 351), Berruguete (1796: 353), Becerra (1796: 363) o Arfe (1796: 393).

El séptimo aspecto que *El Parnaso* hereda de la tradición es también evidente, pues Palomino no es un biógrafo objetivo, ya que, como observa Portús Pérez (1992: 324), las vidas que incluye en este libro sirven «para reforzar los argumentos de los volúmenes anteriores con ejemplos históricos». Además, en *El Parnaso* el autor no escatima juicios de valor estético, como los que denigran géneros menores como los «bodegoncillos» (1796: 569 y 610) calificándolos de «baratillas» (1796: 397) o «travesuras» (1796: 610), o los que critican a los artistas que se alejan de la imitación del natural para cultivar un estilo amanerado. Valgan como ejemplos de esta tendencia Francisco de Solís, quien «se dio mucho a pintar amanerado, sin valerse del estudio del natural, sino en muy rara cosa» (1796: 602), o Pedro Atanasio, quien «fue totalmente amanerado y nada naturalista» (1796: 636).

PALOMINO Y LA DEFENSA DE LA PINTURA

De hecho, el programa ideológico de Palomino es diáfano y ya lo ha puesto de relieve Portús Pérez (1992: 324): el de Bujalance defiende el carácter liberal de la pintura y su separación del ámbito de los artesanos. A esto responde su insistencia en recordar las mercedes recibidas por los pintores, afán que hace desfilar por las páginas del *Parnaso* una legión de artistas encumbrados por los magnates: Alonso Berruguete, quien se convierte en ayuda de cámara del rey y funda mayorazgo (1796: 356), Blas de Prado, a quien Felipe II envía a servir al rey de Marruecos (1796: 358), Cristóbal de Utrecht, armado caballero

del hábito de Cristo (1796: 358), Antonio Moro, a quien Felipe II otorga las rentas de la aduana de Amberes (1796: 361), Cristóbal López, quien recibe un hábito de la orden de Avis (1796: 363), Fernández de Navarrete, quien habría gozado de otro hábito de no haber muerto a destiempo (1796: 372), Sofonisba Angusciola, quien se cartea con el papa (1796: 373-374), Tiziano, quien es armado caballero y mantiene correspondencia con Carlos V y Felipe II (1796: 376-378), y un larguísimo etcétera que incluye a Alonso Sánchez Coello (1796: 388-389), Bartolomé Carducho (1796: 412), Diego de Rómulo (1796: 430), Rubens (1796: 443-447), Juan Bautista Crescencio (1796: 478), Velázquez (1796: 491-527), Sebastián de Herrera (1796: 558-559), Alfaro (1796: 592), Juan Carreño Miranda (1796: 619), Isidoro Arredondo (1796: 681) y Lorenzo Vila (1796: 714).¹⁰ El mismo aliento anima la enumeración de los altos precios alcanzados por algunos cuadros (1796: 361, 376, 402, 406, 453) o la descripción de escenas de familiaridad entre pintores y sus reyes, como las que protagoniza Fernández de Navarrete (1796: 371) o, mejor aún, otras que constituyen todo un tópico en Palomino: el rey que llega a apoyarse en los hombros del pintor o a cogerle por los hombros, anécdotas que atribuye a Felipe II con Antonio Moro (1796: 361) y Sánchez Coello (1796: 388), y a Felipe IV con Zurbarán y Sebastián Martínez (1796: 538). El *Leitmotiv* atestigua el empeño de Palomino por encarecer la liberalidad de la pintura, que no en vano es un objetivo explícito en la obra ya desde el primer volumen de *El Museo* (1715: 68), donde Palomino llega incluso a dirigirse al monarca solicitando su intervención (1715: 108) para consolidar este paso de artesanos a artistas que están experimentando los pintores del momento.

PALOMINO Y EL TÓPICO DEL ARTISTA EXCÉNTRICO

Portús Pérez ha subrayado cómo esta intención panegírica explica la aparición en el libro de Palomino del tema que nos va a ocupar en las páginas siguientes, el tópico del artista excéntrico:

En la época de Palomino ya se había difundido, mediante libros como el de Vasari o el de Van Mander, un modelo psicológico de artista, y, con él, la idea de que el pintor o el escultor frecuentemente tenía una personalidad que le diferenciaba de la mayoría de sus contemporáneos. Todo indica que Palomino necesitaba en su tratado incluir un ejemplo de artista de gran calidad y a la vez dueño de una personalidad singular que le acercara al modelo de pintor excéntrico que puebla los libros citados. (Portús Pérez, 1992: 324)

Según Portús Pérez, Palomino usó a Alonso Cano como modelo de ese tipo de carácter, construyendo para él una biografía de artista maniático que demostraba constantemente la violencia y las «extravagancias de su genio» (Palomino, 1796: 578). Añadamos que, además de Cano, el *Parnaso* de Palomino también presenta otros ejemplos de artistas extravagantes, como el altivo y violento Torrigiano (1796: 353-354) —y aquí la fuente directa de Palomino es Vasari (2010: 508-509)¹¹—, el pintor de batallas Estevan Marc, quien tenía ataques violentos y arrebatos de «melancolía» (1796: 475-477), el «altivo y vano» José Antolínez (1796: 571), fray Juan del Santísimo Sacramento, quien en su juventud fue de áspera condición (1796: 596), Claudio Coello, cuyo semblante era

¹⁰ Estas listas de mercedes también aparecen en el primer volumen del *Museo* (1715: 154).

¹¹ Citamos las *Vidas* de Vasari por la edición Española de Cátedra (2010), que recoge la edición de 1550 del libro del florentino, no la definitiva del 1568. Para la historia del texto, véase Simonetti (2005). Para una edición crítica del original italiano (con las versiones de 1550 y 1568), los seis volúmenes de Bettarini y Barocchi (1966-1997).

melancólico (1796: 650), y Francisco de Ochoa y Antolínez, «hombre de tecla, extravagante y maniático» (1796: 676). El mensaje que pretendía comunicar Palomino con estas anécdotas era claro: «a ciertos artistas, como al noble, se les permitían, según el tratadista, comportamientos que al resto de los mortales les estaban vedados; y esto no a causa de su riqueza o de su influencia, sino por mor de su propia genialidad» (Portús Pérez, 1992: 326). Estos siete artistas serían los ejemplos del *Parnaso* de un tipo de hombre de genio «nacido bajo el signo de Saturno» (Wittkower, 2010), es decir, de temperamento melancólico e imprevisible. Es un carácter sobre el que se construyó la idea romántica del artista y que encarnaron personajes como Miguel Ángel, cuyos caprichos y rabiets tuvieron que aguantar sus nobles patronos, «sufriendo con ánimo muy igual mil sinsabores de la condición» (Holanda, 2003: 35).

EL ARTISTA SOCIABLE

Sin embargo, el estudio de los tópicos retóricos del género en la obra de Palomino revela que esta no es la única idea del artista que albergaba el tratadista de Bujalance. Estos siete artistas comparten su *Parnaso* con otros dieciocho en quienes Palomino destaca cualidades opuestas, esto es, virtudes de sociabilidad como la amabilidad o la sencillez. Es el caso, por ejemplo, de Juan Carreño Miranda, quien destacó por su «ingenuidad y modestia» (1796: 620) y por una personalidad que Palomino compara con su estilo: «Y de la misma suerte que era amable y dulce su pintura, lo era también su genio, y su trato, apacible, prudente y enemigo de discordias» (1796: 620). De modo semejante, Bartolomé de Murillo «fue últimamente [...] no solo favorecido del cielo por la eminencia de su habilidad, sino por los dotes de naturaleza, de buena persona, y amable trato, humilde y modesto, tanto que no se desdeñaba de tomar corrección de cualquiera» (1796: 620). Es una amabilidad que Palomino también celebra en Rómulo Cincinnato, Juan Sánchez Cotán, Francisco Leonardi o Juan Conchillos (1796: 403, 431, 725 y 728).

Palomino suele relacionar la amabilidad con otras habilidades sociales y enfatiza su encanto sobre el resto de la comunidad, recurriendo muchas veces a una fórmula que pondera el gran sentimiento de la profesión cuando murió tal o cual músico, como, por ejemplo, Alonso de Mesa (1796: 544). Palomino destaca entre estas virtudes la erudición (1796: 363-364, 393, 406, 427, 437, 482, 600 y 608), que aprecia muchísimo por su importancia para resaltar la liberalidad de la pintura. Además, Palomino observa que la erudición sirve para sazonar la conversación de los pintores con noticias y dichos de interés, como resalta en los casos de Francisco de Solís o Antonio Arias:

Y así le aplicó a los estudios, en que salió muy aprovechado, especialmente en la gramática y filosofía, de que resultó el ser sumamente aficionado a los libros y a todas buenas letras, y de trato muy apacible, discreta y erudita conversación, con muchas noticias de historia y dichos muy agudos y sentenciosos. (1796: 600)

No puedo dejar de decir algo de otras buenas partes suyas; pues fue uno de los que hermanaron la pintura y la poesía, haciendo muy gentiles versos castellanos, enriquecidos con muy buenas noticias de las fábulas e historias. Después de esto, era muy jovial, de muy gustosa y entretenida conversación, sin ser cansado, amigo de sus amigos y generalmente con todos muy agradable y cortés. (1796: 604)

Es más, incluso podríamos relacionar la agradable compañía con otro *Leitmotiv* del *Parnaso* de Palomino: la habilidad verbal de los artistas para producir respuestas

ingeniosas,¹² agudeza que atribuye a artífices como Morales (1796: 385), Luis de Vargas —quien fue «muy ingenioso y de agudos dichos» (1796: 387)—, El Greco, Velázquez, Antonio del Castillo, Juan de Laredo y Pedro Ruiz González (1796: 427, 520, 543, 649 y 719). Palomino atribuía a esta capacidad gran importancia para el éxito de los artistas, como explica en el caso de Benito Manuel de Agüero, cuyo buen humor hacía que el rey fuera aficionado a visitarle (1796: 555). Y, desde luego, Palomino también resalta cómo los poderosos apreciaban las habilidades sociales de los pintores, como ejemplifican los casos de Domingo Beltrán y, por supuesto, Rubens:

Juntó [Domingo Beltrán] con esta maravillosa habilidad una sencillez de paloma con que se hacía amar de todos, y en especial de los señores y príncipes, que gustaban de frecuentar su oficina, por verle labrar y por oír la santa candidez de su conversación. (1796: 391)

Fue verdaderamente Pedro Pablo Rubens, entre los modernos el que más ilustró los pinceles con su persona, calidad, virtud, literatura, pericia de lenguas y empleos, dignidades, privanzas y honores extraordinarios de príncipes y personas reales, acompañando todas estas prendas con una gran modestia y trato apacible. (1796: 446)

Se diría incluso que Palomino enfrenta este tipo de artista al genio altivo con ataques de melancolía que mencionamos arriba. Así, el cordobés censura que Torrigiano era

tan altivo que no se contentaba con ser eminente, sino que quisiera ser único, no por la ambición virtuosa del saber, sino por la hinchazón viciosa de dominar. Y así sucedía que, en viendo alguna cosa que los demás ejecutaban, o la borraba o la deshacía, afectando corrección y magisterio, siguiéndose a esto grandes quimeras, que acompañaba con vituperosas palabras y obras. (1796: 352)

Conviene recordar que es una censura que procede de Vasari, quien comienza la vida de este escultor florentino con una invectiva contra los envidiosos y afirmando que Torrigiano «demostró tener más soberbia que arte, aunque tuviera muy buenas aptitudes» (2010: 508). Palomino adopta totalmente este punto de vista y hace, como Vasari, que Torrigiano muera «de melancolía» por un despecho (1796: 354). Además, el de Bujalance afirma muy concluyente que «a no haber sido tan desbaratado y soberbio, pudiera haber pasado una vida feliz; pero la misma viveza y altivez de su espíritu no le permitían sosiego ni moderación en cosa alguna» (1796: 353). De modo semejante, Palomino cuenta que Alonso Cano vio cómo su mal genio no solo le costó diversos pesares (1796: 576), sino incluso cómo sus extravagancias se interpusieron en su carrera, como podemos comprobar cuando no pudo acabar un san Antonio «por extravagancias de su genio» (1796: 578). También José Antolínez, genio «altivo y vano» (1796: 571) recibe una humillante lección de Ricci (1796: 572) y acaba muriendo por fanfarrón, pues «no tuvo menos vanidad en la destreza de la espada negra, a que fue tan aficionado que en su mismo obrador tenía en un rincón dos espadas de esgrima, blasonando que en teniendo él la espada en la mano, era su cuerpo fantástico, pues nadie se le tocaba» (1796: 572), baladronada que le provocó la muerte en un duelo (1796: 573). Aunque tal vez el pintor que mejor ejemplifique las preferencias de Palomino en cuanto al carácter del artista sea Pedro Atanasio, cuyas luces

¹² Es este, por cierto, uno de los tópicos que estudian Kris y Kurz (1987: 141).

y sombras provienen, por una parte, de «su buen modo y gran porte» y, de otro, de sus fanfarronadas. Así, Palomino nota cómo las habilidades sociales de Atanasio le reportaron una buena clientela:

y la consiguió con tal felicidad que con eso y su buen modo y gran porte que tuvo siempre, disfrutó en gran manera el aplauso popular, porque su casa era muy frecuentada de la primera nobleza de Granada, hasta de los oidores de aquella Real Chancillería, que es más que todo, portándose en esto don Pedro con gran garbo de refrescos y chocolate a sus horas, con que tuvo siempre muchísimo que hacer, así para el público, como para particulares. (1796: 634)

Sin embargo, aunque tenía buen trato con los clientes, Atanasio era un ingenio altivo con otros pintores, lo que le ocasionó dos desafíos pictóricos que, según Palomino, le hicieron perder la fama y la vida: rechazó el primero, perdiendo mucho crédito por ello, y no alcanzó a acabar el segundo, muriendo en el intento (1796: 637). Es decir, Palomino parece seguir a Vasari no solo relatando casos de artistas extravagantes como Miguel Ángel —en el florentino— o Alonso Cano —en el cordobés—, sino sobre todo genios amables, discretos, decidores y sociables, enfatizando, por su cuenta, la importancia que este tipo de carácter tenía para su éxito en el gremio.

Desde luego, aunque no solamos enfatizarlo¹³, Vasari también presenta este tipo de artista que añadía a sus encantos como pintor los personales, como por ejemplo Rosso (2010: 635) o, por supuesto, el dulce Rafael (2010: 520). Como señala Peter Burke, «Vasari, himself a successful courtier, also complimented some artists for their graceful manners, notably Castiglione's friend Raphael, an exemplar of "graceful affability"» (2005: 53), aunque el número de artistas amables que traen las *Vite* del florentino no se limita a Rafael. Más bien, conviene precisar que son legión, hasta el punto de que hacen palidecer los casos de genios saturninos. Incluso los Wittkower admiten la existencia de este modelo de artista al que llaman «conformista» y al que encuadran en un marco temporal concreto:

Los escritores de mediados y finales del siglo xvi desautorizaron esta imagen [extravagante y rebelde] del artista típico y la remplazaron por otra nueva: el artista-filósofo conformista, bien educado y racional, ricamente dotado por la naturaleza de todas las gracias y virtudes. El mismo Vasari creó el prototipo en el retrato literario del carácter y conducta de Rafael. (Wittkower, 2010: 94-95)

Según esta teoría, el artista extravagante «protobohemio» habría florecido desde su origen a comienzos del Renacimiento hasta hacia 1500 (Wittkower, 2010: 97), pero luego habría desaparecido para dar lugar al conformista, en un recorrido que los Wittkower relacionan con la lucha por liberarse por los gremios, en primer lugar (artista protobohemio) y con el asentamiento en el sistema de academias, en segundo lugar (artista conformista) (Wittkower, 2010: 97).

Habría que comprobar si esta tesis es válida para explicar la tipología del artista en la literatura artística italiana, pero desde luego su aplicación al caso español parece problemática. Si bien es cierto que algunos artistas españoles consiguieron librarse de la condición de artesanos, la batalla no estaba ni mucho menos ganada en tiempos de

¹³ Andrew Steptoe (1998) ha estudiado el tipo de artista en las *Vidas* de Vasari y puesto de relieve que los artistas más exitosos supieron combinar una gran capacidad creativa con habilidades sociales.

Palomino, y pese a ello el de Bujalance se inclina por sostener un ideal de artista afable. En esto, repetimos, Palomino sigue los tópicos del género y el ejemplo de Vasari, solo que subrayando más esas cualidades, pues podríamos incluso afirmar que la repulsa que el cordobés siente hacia los estilos amanerados es una extensión de esta exaltación de la sociabilidad. Los prejuicios afloran, por ejemplo, cuando Palomino alaba un cuadro de Juan Bautista Juanes¹⁴ oponiéndolo a «aquellas bizarrías del arte que hoy practican algunos» y que le llevan a exclamar: «¡Desventura de nuestro genio, buscar siempre en la novedad el deleite y despreciar los caminos reales, por buscar las intrincadas veredas y caprichos de extravagantes genios!» (1796: 396). Entre estos extravagantes genios hay que contar, por supuesto, a El Greco, quien «viendo que sus pinturas se equivocaban con las de Ticiano, trató de mudar de manera, con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura» (1796: 427), e incluso a Velázquez, que dio en pintar «cosas rústicas a lo valentón» (1796: 480) para diferenciarse de pintores como «Ticiano, Alberto, Rafael y otros».

Incluso si no aceptamos esa conexión entre estilo amanerado y extravagancia, lo que es evidente es que a lo largo de su tratado Palomino propone dos modelos de artista: por una parte, el genio extravagante que se distingue del resto de la sociedad por su comportamiento altivo e insufrible; por otra, y, mucho más frecuentemente, el artista amable que se gana a colegas y clientes con su habilidad artística y social. En esto, *El Parnaso* de Palomino se aleja de tratadistas anteriores como Jusepe Martínez,

quien a lo largo de todos sus *Discursos practicables...* se muestra especialmente complacido en describir los rasgos de la personalidad de los artistas que pueden servir para singularizarlos. Por sus páginas desfilan pintores y escultores misántropos, derrochadores, orgullosos, etc.; y se observa un deseo de ofrecernos la imagen del artista como un ser con personalidad diferente de la de sus contemporáneos. (Portús Pérez, 1992: 322)

Por descontado, ambos tipos de artista sirven para sustentar la tesis central de la obra de Palomino, es decir, la grandeza y liberalidad del arte de la pintura: por una parte, los pocos genios extravagantes que presenta ponen de relieve la distinción noble del arte (Portús Pérez, 1992: 326), pues tales modos solo se les permiten a sus practicantes y a los grandes príncipes; por otra, los artistas sociables se adaptan perfectamente a la cultura a la que pertenecía Palomino, la bajobarroca, que en la que la crítica ha destacado precisamente esa importancia del arte como forma de sociabilidad (Gelz, 2013; Ruiz Pérez, 2009: 118; 2012; Velasco Moreno, 2013). Y, por supuesto, el artista que se adornaba con unas maneras y una erudición que servían para hacer su conversación atractiva para los grandes señores funcionaba perfectamente para demostrar la excelencia del arte de la pintura.

CONCLUSIÓN: PALOMINO Y LA MANSEDUMBRE DEL ARTISTA

En suma, hemos visto que al escribir las vidas de su *Parnaso* de 1724 Palomino se inscribía en una tradición retórica determinada que tenía como punto culminante las *Vidas* de Vasari, pero que partía de mucho más atrás, de la biografía erudita clásica, y en concreto de las vidas de poetas. Como estas obras, el texto de Palomino tiene una función encomiástica que en su caso intensifica un afán, propio de su contexto, de tratar de pre-

¹⁴ El nombre del artista aparece *sic* en Palomino, quien, sin embargo, tiene una disquisición sobre la ortografía de su apellido (Juanes o Juáñez) (1796: 394).

sentar la pintura como un arte liberal. A este objetivo Palomino añade otros igualmente típicos del género, como son el énfasis en el retrato de un tipo (el artista), más que de un individuo, y otra característica derivada de ese afán y del sesgo panegírico del libro: la incorporación de elementos tópicos sobre la personalidad del artista. Centrándonos en la psicología del genio, hemos puesto de relieve cómo Palomino da escaso lugar a los temperamentos extravagantes asimilables al genio melancólico, alabando más bien los caracteres afables, decidores y con habilidades sociales atractivas. En este sentido, *El Parnaso español pintoresco laureado* se revela un producto muy propio de una época preocupada por el papel del artista en la sociedad y sociabilidad del momento.

OBRAS CITADAS

- BARTUSCHAT, Johannes (2003), «Dalla vita del poeta alla vita dell'artista. Tendenze del genere biografico nel Quattrocento», *Letteratura e arte*, 1, pp. 49-57.
- (2007), *Les Vies de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV^e-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo.
- BETTARINI, Rosana y Paola BAROCCHI (1966-1997), eds., Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 vols. Firenze, Sansoni.
- BURKE, Peter (2005), *The Fortunes of the Courtier. The European Reception of Castiglione's Cortegiano*, Cambridge, Polity.
- CARO BAROJA, Julio (1991), *De los arquetipos y leyendas*, Madrid, Istmo.
- COMPARETTI, Domenico (1943), *Virgilio nel Medio Evo*, 2 vols., Firenze, La Nuova Italia.
- DIHLE, Albrecht (1956), *Studien zur griechischen Biographie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- EGAN, Margarita (1979), «Razo and Novella: A Case Study in Narrative Forms», *Medioevo Romano*, VI, pp. 302-314.
- GELZ, Andreas (2013), «Sociabilidad y literatura entre el Siglo de Oro y el Siglo de las Luces: género literario e hibridación cultural», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, 2013, pp. 365-378.
- HÄGG, Thomas (2012), *The Art of Biography in Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HOLANDA, Francisco de (2003), *De la pintura antigua, seguido de «El diálogo de la pintura»*, Manuel Denis (trad.), F. J. Sánchez Cantón (ed.), Madrid, Visor.
- KRIS, Ernst y Otto KURZ (1987), *L'Image de l'artiste. Légende, mythe et magie: un essai historique*, Michèle Hechter (trad.), Marseille, Rivages.
- LEFKOWITZ, Mary R. (1981), *The Lives of the Greek Poets*, London, Duckworth.
- LEO, Friedrich (1901), *Die griechisch-römische Biographie nach ihrer literarischen Form*, Leipzig, Teubner.
- MOMIGLIANO, Arnaldo (1993), *The Development of Greek Biography*, Cambridge, Harvard University Press.
- OLMO IBÁÑEZ, María Teresa del (2015), *Teoría de la biografía*, Madrid, Dykinson.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1715), *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo I. Teórica de la pintura, en que se describe su origen, esencia, especies y cualidades*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar.
- (1724), *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura*, Madrid, viuda de Juan García Infanzón.
- (1796), *El Parnaso español pintoresco laureado*, vol. III, Madrid, de Sancha.
- PLUTARCO (2008), *Vidas paralelas VI. Alejandro - César. Agesilao - Pompeyo. Sertorio - Éumenes*, Jorge Bergua Caveró, Salvador Bueno Morillo y Juan Manuel Guzmán Hermida (ed. y trad.), Madrid, Gredos.

- POE, Elizabeth W. (1995), «The *Vidas* and *Razos*», en . R. P. Akehurst y Judith M. Davis (ed.), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, pp. 185-197.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1992), «Alonso Cano: la creación de una leyenda», en *Veintitrés Biografías de pintores*, Madrid, Museo del Prado, pp. 319-344.
- (2012), *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum.
- QUAIN, E. A. (1986), *The Mediaeval Accessus ad Auctores*, New York, Fordham University.
- ROSTAGNI, Augusto (1944), ed., Suetonio, *De poetis e biografi minori*, Torino, Chiantore.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2009), «Modelos editoriales y perfiles de autor tras el canon áureo (1650-1700)», en Ignacio García Aguilar (ed.), *Tras el canon. La poesía del Barroco tardío*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 109-124.
- (2010), «La escala del Parnaso», en Pedro Ruiz Pérez (ed.), *El Parnaso versificado. La construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, pp. 5-100.
- (2012), «Para la historia y la crítica de un periodo oscuro: la poesía del Bajo Barroco», *Calíope*, XVIII, pp. 9-25.
- SIMONETTI, Carlo Maria (2005), *La vita delle Vite vasariane*, Firenze, Olschki.
- STEPHENS, Andrew (1998), «Artistic Temperament in the Italian Renaissance: A Study of Vasari's *Lives*», en Andrew Stephens (ed.), *Genius and the Mind. Studies of Creativity and Temperament*, Oxford, Oxford University Press, pp. 253-270.
- TANTURLI, Giuliano (1976), «Le biografie d'artista prima del Vasari», en *Il Vasari storiografo e artista: Atti del Convegno internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, pp. 275-298.
- VASARI, Giorgio (2010), *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Luciano Bellosi y Aldo Rossi (ed.), Giovanna Gabriele *et alii* (trad.), Madrid, Cátedra.
- VEGA CARPIO, Lope de (2007), *Laurel de Apolo*, Antonio Carreño (ed.), Madrid, Cátedra.
- VELASCO MORENO, Eva (2013), «Sociabilidad e instituciones en el tránsito del siglo XVII al XVIII en España», en Mechthild Albert (ed.), *Sociabilidad y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Iberoamericana, pp. 345-364.
- VÉLEZ SAINZ, Julio (2006), *El Parnaso español: Canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot (2010), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Deborah Dietrick (trad.), Madrid, Cátedra.