

Frente a Velázquez: las portadas en la literatura velazqueña del siglo XIX

GRISCHKA PETRI

Cuando William Stirling publicó su capítulo sobre Velázquez en los *Annals of the Artists of Spain* como libro independiente en 1855 –considerado por Carl Justi «la primera biografía [del pintor] que se pudo leer»¹–, dijo a propósito de una breve semblanza del artista divulgada en Francia bajo la dirección de Charles Blanc en la serie de cuadernos *Histoire des peintres de toutes les écoles* que era aún más inexacta que los libros inútiles de los señores Quilliet y Huard². Stirling seguía condenando la obra, y ponía como ejemplo para ello la xilografía que le servía de frontispicio (fig. 1):

En la primera página hay un retrato grabado en madera al que se llama retrato de Velázquez porque el Barón Taylor tuvo a bien, por su propia autoridad, designar así a una pintura que compró en España para el fallecido rey Luis Felipe de Orleans. Una vieja copia del conocido retrato en el palacio de los Uffizi de Florencia, que cuelga en la misma sala del Louvre, le habría permitido evitar el error, error que M. Blanc también habría podido subsanar si se hubiera tomado la molestia de consultar las estampas conocidas de los retratos de Velázquez. El descuido mostrado en la primera página prosigue a través de toda la obra. Realmente pocos libros conozco tan incapaces de proporcionar ni instrucción, ni entretenimiento³.

Aunque parece un poco exagerado calificar un cuaderno popular de dieciséis páginas como libro y juzgarlo como una contribución erudita, el párrafo de Stirling demuestra la importancia de los frontispicios como declaración autónoma y con significado propio en el contexto de la crítica y la historiografía del arte, incluso más que como elemento enfatizador del género biográfico⁴. Los destinatarios de la pequeña invectiva –Charles Blanc y colegas– parecieron reaccionar, cambiando la ilustración de marras.



1. Jules Fagnion según Bartolomé Esteban Murillo, *Retrato de caballero*. Xilografía en *Histoire des peintres de toutes les écoles*, de Charles Blanc (ed.) (París, 1852). De una copia de un retrato de Murillo previamente considerada como autorretrato de Velázquez.



2. Jean-Baptiste-Amédée Guillaume según Étienne Gabriel Bocourt, *Diego Velázquez*. Frontispicio de la edición francesa de *Velázquez et ses œuvres*, de William Stirling (París, 1865). Grabado en cobre.

Existen dos ediciones diferentes del cuaderno sobre Velázquez de la *École espagnole*, una con el retrato del hombre joven desconocido y otra con un retrato de Velázquez que ya había servido de frontispicio en la edición francesa de la monografía de Stirling, publicada en 1865. De esta manera la ilustración nueva queda fuera de toda sospecha del aristócrata escocés (fig. 2)⁵. Aquí se reproduce invertido un detalle de la ilustración que introduce la figura de Diego Velázquez en los *Annals of the Artists of Spain* de Stirling (1848) y tiene su origen en el grabado del pintor publicado en los *Retratos de los españoles ilustres* de 1791⁶. El tipo de retrato se ha puesto en relación con el presunto autorretrato de los Uffizi, también indicado por Stirling⁷.

William Stirling (1855)

Irónicamente, William Stirling se dejó llevar por el orgullo del coleccionista al recurrir para el frontispicio de su monografía velazqueña una miniatura de su propiedad que publicaba

como un autorretrato de Velázquez (fig. 3). En la relación de reproducciones de obras conocidas del pintor señala: «On title-page of this work. Nichol. From a miniature in my possession, at Keir»⁸. Seguramente la xilografía le servía también como presentación de su estatus de coleccionista y de *connoisseur*⁹, pero el frontispicio reflejaba perfectamente el contenido del libro según la opinión de Carl Justi:

Stirling era un escritor aristocrático, no sólo por no comerciar con sus creaciones. Su obra es de esas con las que uno se siente en buena compañía. Se dirige al gusto refinado de su público, es «apto para el boudoir», sin embargo, cita como un erudito. [...] Pero sir William era más historiador, heraldista y literato que conocedor, bien que diestro dibujante. [...] Estos *Anales* [...] son sólo una elegante paráfrasis de Palomino y Bermúdez aderezada con salsa inglesa, no más, en el fondo, que lo que el laborioso Fiorillo hizo antaño en Gotinga (1806), sólo que animado por las luces y los colores de sus impresiones de viaje, por las perspectivas y anécdotas de la historia que le fue confiada¹⁰.



3. William (?) Nichol, *Diego Velázquez*. Frontispicio de *Velázquez and his Works*, de William Stirling (Londres, 1855). Xilografía. Retrato basado en una miniatura de la colección de William Stirling previamente considerada como autorretrato de Velázquez.

Stirling había viajado repetidamente por España y, así, en cierto sentido había trasladado a España el *Grand Tour* tradicional por Italia que era obligado para los hombres de la aristocracia británica en el siglo XVIII. Esta forma de ser cosmopolita también se manifestaba en la colección de objetos que los viajeros llevaban consigo de vuelta a casa. Por consiguiente, para Stirling la autoridad para escribir sobre el arte de Velázquez derivaba de sus experiencias como viajero de la *Old School* aristocrática, pero también de sus bienes personales —ambos factores que influyeron tanto en la selección de la ilustración para su monografía como en la reputación de sus escritos¹¹.

Sin embargo, no hubo unidad entre los eruditos sobre la autenticidad de la miniatura. En 1881 un escritor de Oxford, Edwin Stowe, redactó una biografía de Velázquez dando por bueno el frontispicio¹². También el americano Charles B. Curtis la incluyó sin contradecir a Stirling en su catálogo razonado de las obras de Velázquez y Murillo en 1883¹³. En cambio, Carl Justi notó en la primera edición de su monografía de Velázquez que el artista de la miniatura había «fantaseado fuertemente»¹⁴.

Charles B. Curtis (1883)

Curtis utilizó el autorretrato de Velázquez de *Las meninas* como base para el frontispicio de su catálogo, que se grabó especialmente para el libro (fig. 4). Declaró que el motivo principal de la elección de esa media figura era su indudable autenticidad¹⁵. Para el autor de un catálogo razonado es clave que su fuente principal sea la obra maestra incuestionada del artista. Curtis no podía permitirse escoger un motivo cuya autenticidad ofreciera alguna duda, ni siquiera la más mínima. Incluso Carl Justi admitió que el único retrato indudable de Velázquez era el de *Las meninas*¹⁶. Teniendo esto en cuenta, es difícil saber si la escasa calidad artística del grabado es una ironía del destino o una desafortunada circunstancia. Comparándolo con el cuadro original, saltan a la vista la postura forzada de la cabeza y las manos del pintor, la inanimada expresión de su rostro y el torpe acortamiento del brazo.

De nuevo, son consideraciones que se pueden aplicar al contenido del catálogo. A pesar de que Justi lo consideraba «único en su género»¹⁷, Gregorio Cruzada Villaamil observó la falta de mirada artística por parte de Curtis: «El objeto del estudio Sr. Curtis, en este curiosísimo libro, parece que no ha sido aplicar criterio artístico para hacer el extenso catálogo de las obras de Velázquez que registra, sino meramente coleccionar cuantas noticias y datos ha podido hallar a mano en Europa de las pinturas que se atribuyen a Velázquez [...]»¹⁸.

Quizá esta deficiencia fue la que llevó a Aureliano de Beruete a no mencionar sino muy de vez en cuando el catálogo de Curtis y criticar sus atribuciones, a pesar de que «no debe ser olvidado»¹⁹. Aunque el «criterio maximalista de Curtis»²⁰ no fue aceptado por la mayor parte de los catalogadores posteriores, su libro hasta hoy sigue teniendo utilidad justamente por su carácter exhaustivo.



4. E. de Saint-Raymond según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Velazquez and Murillo*, de Charles B. Curtis (Nueva York y Londres, 1883). Aguafuerte según el autorretrato de Velázquez en *Las meninas*.

Gregorio Cruzada Villaamil (1885)

Dos años después del libro de Curtis se publicaron póstumamente los *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez* de Gregorio Cruzada Villaamil, la primera monografía española sobre Velázquez (véase R. y Gutiérrez de Ceballos fig. 5). Justo conoció personalmente al autor, cuya edición del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco utilizó para sus propios trabajos sobre Velázquez²¹. Los *Anales* son el primer esfuerzo serio para establecer según los principios de la crítica moderna los hechos de la vida y las obras de Velázquez, en los que había (y sigue habiendo) lagunas sustanciales²². Una de la más famosas es el destino de «un autorretrato, que, según informa Pacheco, Velázquez pintó en Roma [y del cual] no parece haber quedado rastro alguno, con excepción de esta noticia»²³. En su catálogo razonado de 1963 José López-Rey registró el cuadro como perdido²⁴. Cruzada Villaamil reveló que, pese a ignorar «cuál de los que se atribuyen podrá ser este retrato [...] [s]e pretende que sea el original del grabado de la pág. 69»²⁵. Éste grabado es el conocido frontispicio de la edición francesa del *Velazquez* de Stirling (véase fig. 2). En su edición póstuma del catálogo (1999), López-Rey (o bien el equipo editorial) sugiere con muchas cautelas que el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Valencia podría ser el cuadro perdido —una propuesta antigua que Curtis atribuye al barón Charles Davillier, coleccionista y escritor famoso por su *Voyage en Espagne* (1874)²⁶—. Aunque la hipótesis fue retomada con justo escepticismo por Enriqueta Harris, ella también señalaba el gran número de réplicas del cuadro valenciano²⁷, una explicación de por qué los cuellos del retrato de Valencia y la ilustración basada en los *Retratos de los españoles ilustres* coinciden²⁸.

Davillier comentó al tratar sobre el retrato de Valencia: «Nous avons donc un bon portrait de Velázquez»²⁹. Es una confesión reveladora, pues prácticamente todos los estudiosos del pintor estaban en busca de un retrato auténtico aparte del de *Las meninas*, uno de los problemas primordiales de las investigaciones sobre la historia del arte español. Los frontispicios son las hipótesis grabadas de los diversos autores, y todos ofrecen sus propias soluciones al problema. William Stirling presenta una obra de su colección. Charles Blanc y sus colegas se basan en la autoridad del Museo del Louvre y, cuando ésta se revela de poca confianza, utilizan el grabado de un cuadro entonces reconocido. Charles Curtis se inclina por la seguridad de la obra maestra y se muestra escéptico ante las alternativas, una de cuales es la ofrecida por Charles Davillier del cuadro de Valencia —que utiliza como frontispicio, magníficamente grabado por su amigo Mariano Fortuny (fig. 5)—, aunque la autenticidad de la supuesta *Memoria* de Velázquez, publicada por Adolfo de Castro en las *Memorias de la Academia Española*, fue inmediatamente contestada, en particular por Cruzada Villaamil³⁰. Gregorio Cruzada Villaamil ofrecía una combinación de varios de los factores mencionados, escogiendo un detalle de *Las lanzas* como frontispicio de sus *Anales* (fig. 6).



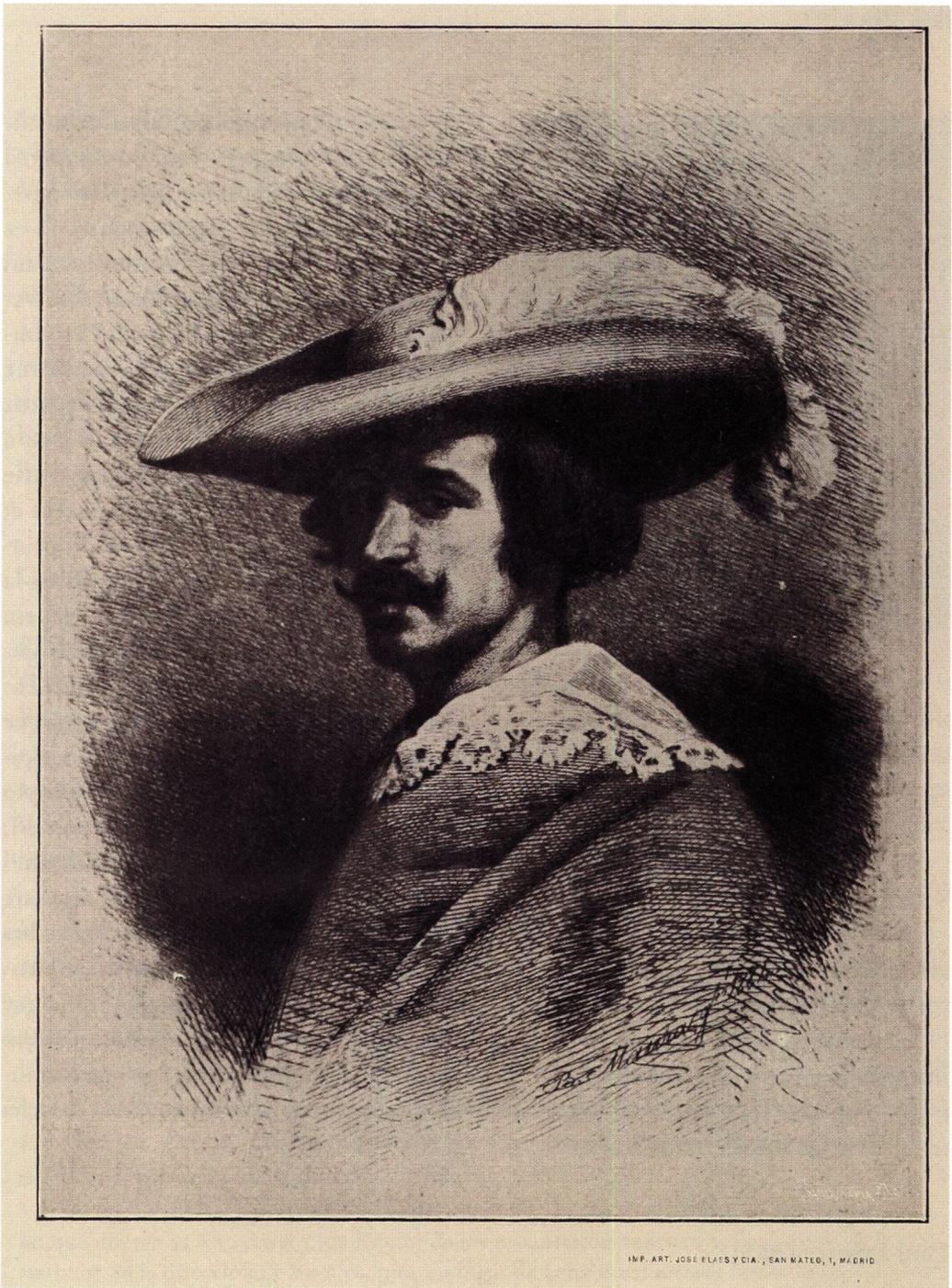
5. Mariano Fortuny según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Mémoire de Velazquez*, de Charles Davillier (ed.) (París, 1874). Aguafuerte del autorretrato de Velázquez conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

este libro. Ningún otro tan auténtico representa a Velázquez en esta época de su mayor vigor y vida³³.

Un vez más la autenticidad de la obra maestra justifica la decisión, pero el caso es diferente al de Curtis y *Las meninas*, porque la identificación del sujeto del retrato es el resultado de la apreciación de un crítico e historiador del arte, y en consecuencia menos segura que el autógrafo cuadro de Velázquez. Este punto débil se refleja en la opinión de Juan Antonio Gaya Nuño, quien estima el «libro monumental» de Cruzada Villaamil «muy correcto de información, algo arbitrario en su catálogo y, naturalmente, de mayor deficiencia en la crítica»³⁴. Al fin y al cabo, la impresión de autenticidad que emana del frontispicio es el resultado de una convicción personal. Al no haber pruebas al respecto, no es casualidad que Cruzada Villaamil formulara el pasaje citado como un credo: la confianza pública en la competencia erudita del autor, derivada de su trabajo en los archivos, genera al mismo tiempo confianza en sus interpretaciones de las obras y, como consecuencia, en el frontispicio.

También seleccionó con cuidado al artista de la ilustración: el reconocido grabador Bartolomé Maura y Montaner, especialista en reproducciones de cuadros velazqueños, cuyos grabados fueron premiados en varias exposiciones internacionales. Para Cruzada Villaamil grabó el retrato de *Las lanzas* que muchos consideraron (y todavía consideran) como autorretrato de Velázquez³¹. Stirling también había tomado la figura por un autorretrato, pero había confundido los lados: «La hermosa cabeza morena, con sombrero con plumas, que se observa en el costado izquierdo del cuadro, es según se dice, el retrato del pintor»³². Cruzada mismo justificó su decisión:

[...] se cree, y yo lo creo, que hizo su propio retrato en la figura que modestamente se ve entre el caballo de Spinola y el marco del cuadro; y tanto es así, que por la edad que representa dedúcese próximamente la fecha del lienzo, pues apenas acusa los cuarenta años aquel rostro. Y tanta es la fe con que así lo creo, que es el retrato que se reproduce al principio de



6. Bartolomé Maura y Montaner según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, de Gregorio Cruzada Villaamil (Madrid, 1885). Aguafuerte según el supuesto autorretrato del pintor en *Las lanzas*.



7. Según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Velázquez*, de Paul Lefort (París, 1888). Grabado según la copia del autorretrato de Velázquez conservado en la Alte Pinakothek de Múnich.

sobre Velázquez»³⁷. Dicho sea de paso, Beruete subraya aquí la importancia del frontispicio. Comparando los retratos de Velázquez, finalmente llega «a la conclusión de que el personaje de *Las Lanzas* no es otro que el propio artista»³⁸. La conclusión no dejó indiferente a Justi, quien en la segunda edición de su monografía optó por una formulación más imprecisa sin tomar partido: «En el hombre joven del extremo de la derecha se ha visto un autorretrato»³⁹.

Paul Lefort (1885)

¿Qué tipo de retrato escogieron los críticos de la supuesta efigie de Velázquez incluida en *Las lanzas*? Ciertamente, Paul Lefort no lleva ninguna ilustración como portada, pero la primera figura al inicio del primer capítulo es un retrato de la Pinacoteca de Múnich (fig. 7) que todavía estaba considerado como autorretrato auténtico, por ejemplo por

No obstante, en la primera edición de su monografía Justi no compartía este parecer: «El hombre joven del extremo de la derecha seguramente no es Velázquez»³⁵. Del mismo modo, Paul Lefort —quien publicó su libro sobre Velázquez en el mismo año que Justi— también se mostraba en desacuerdo: «Une tradition, qui n'a rien de plausible, veut que le jeune gentilhomme, placé à l'extrême droite de la toile, et qui porte emplumé, de longues bottes ajustées et un manteau gris, soit le portrait du peintre»³⁶. Después de la publicación de la monografía de Aureliano de Beruete (1898) Justi parece haber variado de opinión. Beruete se preguntaba también: «[el] hombre del chambergo calado, que se ve a la derecha, entre el caballo de Spínola y el borde del cuadro, ¿es el propio Velázquez, como sostienen algunos? M. Lefort lo niega, pero Cruzada Villaamil está convencido de ello, y escoge este retrato para ilustrar el pórtico de su obra

Stirling⁴⁰. El tipo es similar al retrato del Museo de Valencia, aunque Curtis declara que «This is said to be a copy, but it does not resemble any known portrait»⁴¹. Cruzada Villaamil no lo había admitido en su catálogo y hoy ya no se considera suyo⁴².

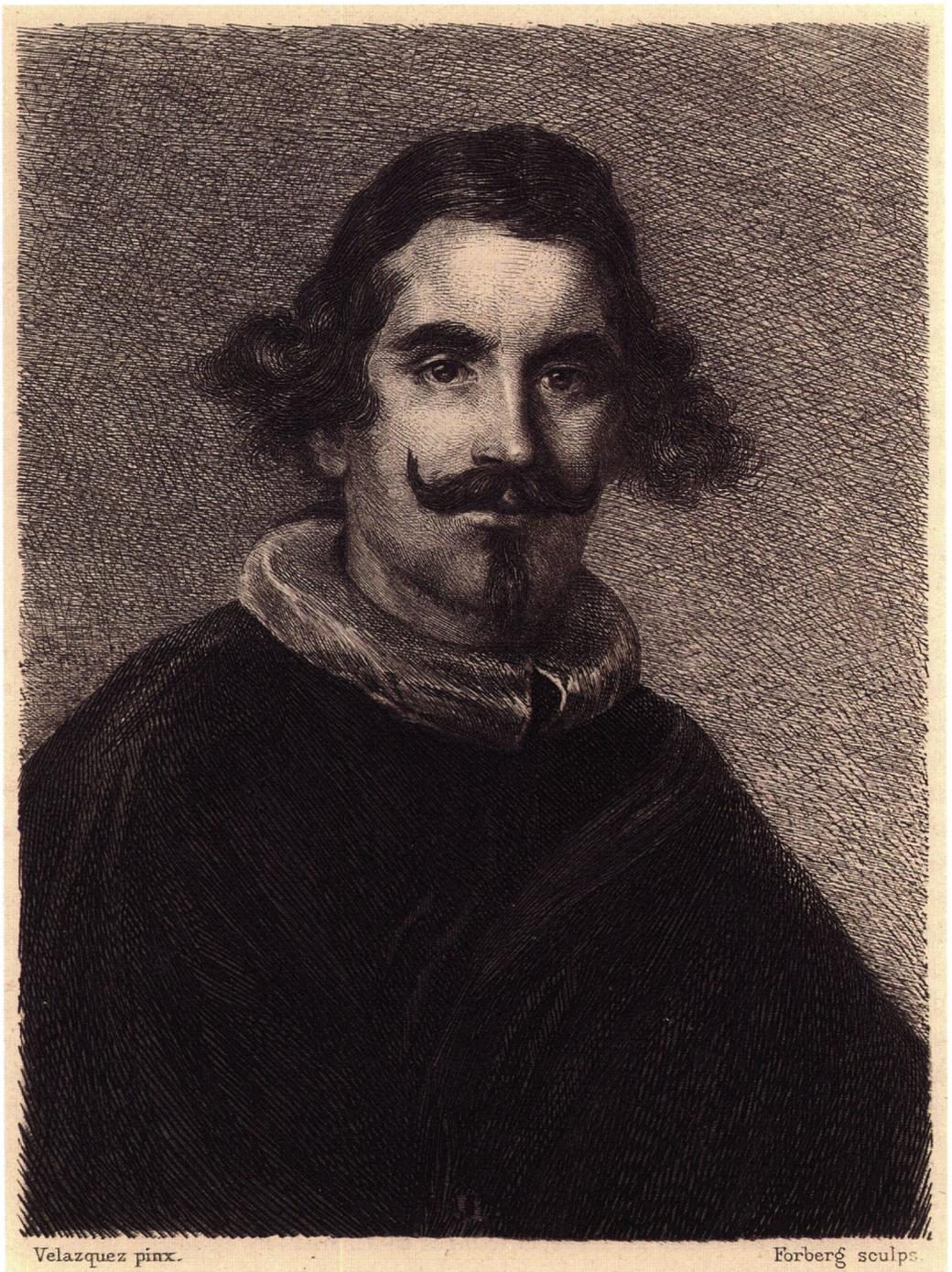
No sabemos con certeza si Lefort quería hacer algún tipo de declaración con esta figura, aunque probablemente no fuera ésa su intención. En un pasaje sobre los retratos de Velázquez admitía su ignorancia: «Nous ne connaissons pas le portrait qui est à Munich, non plus que ceux qu'on signale dans diverses collections d'Angleterre»⁴³. La impresión que deja es la de un autor que no se preocupó mucho por el tema, otorgándole el lugar más preminente de su libro a una obra que nunca ha visto. En otras palabras, su elección demuestra que el libro no supuso una contribución sustancial a la literatura velazqueña de su tiempo.

Carl Justi (1888)

El caso de la famosa monografía de Carl Justi *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (1888) es muy diferente. Escogió como frontispicio el lienzo del Museo Capitolino de Roma que consideraba un autorretrato del pintor (fig. 8) y cuya autoría ha sido cuestionado por autores posteriores⁴⁴. Elizabeth du Gué Trapier se dio cuenta de que el retrato llevaba cuello de eclesiástico y no podía ser identificado con el artista⁴⁵. La autenticidad del cuadro ya era controvertida en el siglo XIX, y Curtis había puesto un signo de interrogación tras la entrada correspondiente en su catálogo⁴⁶.

Justi mismo sale al paso de estas dudas. Alude al «retrato de un español de los Museos Capitolinos, identificado por Otto Mündler como un Velázquez» y añade: «Las dudas ociosas tienen tan poco valor como las afirmaciones ociosas»⁴⁷. Para Justi, el cuadro del Museo Capitolino era el autorretrato que Velázquez pintó en Roma, y proponía que fuera el original dejado en Italia de una copia enviada a Pacheco. Como el estilo y la época concordaban a ojos de Justi, «la decisión depende del parecido»⁴⁸, y razonaba que el cuadro en Roma difiere en muchos detalles del único autorretrato indudable de *Las meninas*, hecho que explicaba por los «casi treinta años de diferencia». Al final se decide a favor de la identidad del pintor:

Lo que diferencia este retrato [de Roma] de los restantes del maestro y, en general, de los autorretratos, es la dirección de los ojos, que, en lugar de la habitual mirada lateral, miran de frente, como en un espejo. Esta mirada, así como la ligera inclinación de la cabeza hacia el hombro izquierdo y adelante, se encuentra también en el autorretrato de *Las meninas*. En esta mirada algo soñadora podría descubrirse un carácter abierto, sencillo, modesto. [...] Si nuestra hipótesis es correcta, sería un caprichoso favor del azar que hizo un hueco a su retrato en el Capitolino romano⁴⁹.



8. Carl Ernst Forberg según *Retrato de un eclesiástico*, supuesto autorretrato de Velázquez. Frontispicio de *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, de Carl Justi (Bonn, 1888). Aguafuerte según el cuadro conservado en el Museo Capitolino de Roma.

Es un comentario significativo. Justi aquí desestima diferencias considerables y evidentes entre el retrato de *Las meninas* y el cuadro del Museo Capitolino, ciñéndose al detalle de los ojos, que para él funcionan «como un espejo». Al proponer la identidad de la mirada en ambas pinturas, concluye que los modelos son idénticos, pero el uso del término *espejo* sugiere que se trata de una proyección del mismo Justi. Al momento deja de describir la mirada y especula sobre el carácter de Velázquez, un autorretrato secreto del historiador alemán, «sencillo, modesto»⁵⁰. La coincidencia de encontrar un supuesto autorretrato de Velázquez en Roma desvela la intención historiográfica de Justi, concretamente la revisión de la posición destacada de Roma y de Italia en la historia del arte. Con este cuadro puede situar a Velázquez en el centro de esta historia tradicional italo-fila y, al mismo tiempo, transformarla según sus propias preferencias.

El frontispicio demuestra que Justi era muy consciente de su propia autoridad en asuntos velazqueños. Con esta obra Justi situaba al pintor como contraproyecto del arte italiano y a su libro como contraproyecto de una historia del arte de Italia. Para Gaya Nuño, el resultado del libro de Justi «era el de que Velázquez se agigantaba, se declaraba único»⁵¹. Este proyecto era más importante que ciertos detalles como la autenticidad. Justi centraba el enfoque de sus obras en una visión amplia de la cultura en su época más que en las minucias de autoría y autenticidad de obras concretas. En el prólogo a la edición española de *Velázquez y su siglo* (1999), Karin Hellwig subraya que, «mientras Cruzada Villaamil, Curtis y Beruete se interesan sobre todo en delimitar el catálogo de Velázquez, Justi no, pues eso significaba para él pretender datar a la fuerza todos los cuadros con año y mes»⁵².

Sin embargo, Justi no guardaba silencio con respecto al *connoisseurship* y las atribuciones, como Gaya Nuño clarificaba: «Carl Justi no dio catálogo de las obras atribuibles al artista [...] pero si eludió dar ese catálogo, Justi relacionó en su contexto todas las obras que creía de Velázquez [...]»⁵³. En el caso del «autorretrato» de Roma, la opinión de Justi fue apoyada por Aureliano de Beruete, quien estaba seguro de que el cuadro había sido uno de los mejores de Velázquez. También proponía la cuestión de si el retrato podría ser el mencionado por Pacheco y la rechazaba:

¿Es éste el encantador retrato de busto que ahora se encuentra en la Pinacoteca Capitolina? Este retrato auténtico es de tamaño menor que el natural; parece haber sido pintado de una vez, con la excepción de algunas pinceladas sobre seco en distintos puntos. Velázquez viste de negro, con un cuello corto. Su rostro es moreno pálido, y su cabello largo y abundante. Por la profundidad y viveza de su mirada es fácil ver que el artista usó un espejo para autorretratarse. El rostro, muy español, está lleno de expresividad y simpatía. Desde el punto de vista técnico, ésta es una de las mejores obras de Velázquez, aunque está casi ennegrecido por una capa de barniz. Juzgando sólo por la edad aparente del maestro en este retrato, el cuadro puede considerarse pintado en 1630; sin embargo, tal hipótesis es inadmisibles, porque la manera corresponde a una fecha posterior. La ejecución más suelta y más ligera y el tono gris argentado demuestran que fue pintado seis o siete años más tarde, en 1637

o 1638, es decir, inmediatamente antes de alcanzar Velázquez la cuarentena, máxima edad atribuible a la persona retratada. Si prescindimos, sin embargo, de supuesto de que éste sea el retrato de que habla Pacheco, hay que reconocer que se han perdido todos sus rasgos en esta pintura⁵⁴.

Justi respondió a Beruete en una nota en la segunda edición de su monografía, discutiendo la datación y rechazándola por estar basada en observaciones estilísticas. Si la edad de la persona representada era aproximadamente de 31 años,

¿cómo se puede retrasar de seis a siete años basándose simplemente en indicios tan vagos como «un tratamiento más libre y vaporoso»! El ejemplar que regaló a Pacheco estaba por entonces en Sevilla. ¿Por qué en el año 1638, decidido a hacer un autorretrato, iba a copiar el antiguo, en lugar de dirigir de nuevo la mirada al espejo? ¡Y esta réplica hizo por casualidad el camino de Madrid a Roma, donde el original había visto la luz!⁵⁵

En su crítica al método de Beruete, Justi ignoraba la flexibilidad de las conclusiones de su colega, quien había admitido que la persona representada bien podría tener más de 31 años, e incluso 39⁵⁶. Sin embargo, quedaba el problema de la improbabilidad de que el cuadro hubiese sido transportado precisamente a Roma para acabar en el Museo Capitolino. La pequeña disparidad de opiniones pone al descubierto puntos débiles en ambas teorías, y sobre todo en la hipótesis de un autorretrato. Primero, es difícil estimar la edad de una persona en un retrato. Segundo, los indicios en su conjunto se contradicen: el estilo, los datos biográficos y la apariencia del personaje representado no coinciden, lo que puede constituir una razón por la que el cuadro ya no figure entre la obra velazqueña.

La manera en que Justi presenta su causa y su frontispicio aclara su predisposición a contar una buena historia, un rasgo de su carácter que más tarde se manifestó en el episodio de la invención del diario de Velázquez⁵⁷. Aquí el anecdotista eclipsaba al historiador que se apoyaba en los documentos⁵⁸. Uno podría preguntarse con cierta ironía si esta debilidad de Justi respondía al gusto de Stirling por los libros entretenidos⁵⁹. Más objetivo, el frontispicio formaba parte de la presentación del descubrimiento del autorretrato romano de Velázquez y de su descubrimiento como pintor genuinamente español para la historia del arte⁶⁰; al mismo tiempo, marcaba además el descubrimiento de Justi como historiador del arte⁶¹. El retrato del frontispicio le servía como prueba de esta concepción.

Robert Alan Mowbray Stevenson (1895)

En cierto sentido Stevenson era el anti-Justi perfecto. El suntuoso libro *The Art of Velázquez* del pintor, crítico e historiador del arte escocés se publicó en 1895⁶². Robert, también llamado «Bob», era primo del autor de *La isla del tesoro*. Después de formarse en la



9. Fotograbado de *La Venus del espejo* de Velázquez reproducido en el frontispicio de *The Art of Velasquez*, de Robert Alan Mowbray Stevenson (Londres, 1895).

Edinburgh School of Art, en Amberes y en el taller parisino de Carolus-Duran, Stevenson trabajó en Barbizon y en Grez-sur-Loing. Sin embargo, sólo raras veces destacó públicamente como pintor, y tras cuatro años como profesor en el University College de Liverpool, Stevenson empezó su carrera como crítico de arte y escritor⁶³. El libro sobre Velázquez le sirvió para aplicar las lecciones del artista a su propia generación⁶⁴: es una apología del impresionismo, un alegato en favor de las cualidades pictóricas del español, que numerosos artistas contemporáneos ya habían reconocido y empleado⁶⁵. Además, es un alegato en favor de un acceso formal y pictórico al arte, libre de saber teórico. En el primer capítulo, Stevenson recomienda pasar dos días en el Prado: «The details of Velasquez's life, the dates, adventures, and disputed attributions of his pictures, can all be studied in the translation of Carl Justi's book. It is perhaps more amusing to take a turn round the Prado before you have read about Velasquez»⁶⁶.

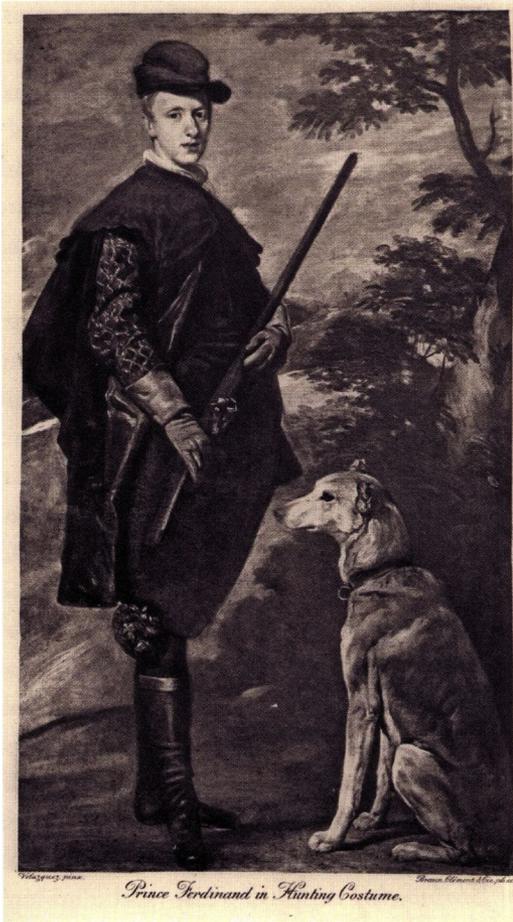
En la portada no se ve un retrato del artista, sino la *Venus del espejo* (fig. 9). Esta decisión deja claro ya desde el principio que no se trata de una biografía, sino de un

análisis de toda la obra velazqueña, como Stevenson mismo explica en su libro: dice que la *Venus* es el único cuadro fuera del Prado que es esencial para la plena comprensión del arte de Velázquez⁶⁷. Al mismo tiempo es una referencia elegante a los coleccionistas británicos, pero mucho más sutil que en el libro de Stirling. La selección de la *Venus del espejo* como frontispicio significa que para el autor, el arte, lo bello y la mirada son más importantes que la biografía y la persona del artista. Stevenson no trata de resolver el enigma del autorretrato perdido, ni de recopilar los hechos de la biografía del artista ni de reconstruir a un personaje histórico, y todo esto lo deja patente al elegir la *Venus*. La autoridad de Stevenson para escribir sobre el arte de Velázquez emanaba del hecho de que, como él era artista y crítico de arte, apreciaba las cualidades artísticas y formales que escapaban a un archivista y biógrafo. Esta forma de acceder al arte velazqueño no pareció muy oportuna a Justi⁶⁸, pero Stevenson demostró su autarquía crítica con la elección de su frontispicio.

Walter Armstrong (1896)

Desde 1892 el crítico de arte británico Walter Armstrong trabajaba como director de la National Gallery de Irlanda. Era especialista en arte británico del siglo XVIII, y en 1896 publicó dos artículos bastante extensos sobre Velázquez en la revista de arte *Portfolio*. El título del primero era *The Life of Velazquez*; el del segundo, *The Art of Velazquez*⁶⁹ (en 1897 se publicaron de nuevo ambas partes compiladas en un sólo libro pero inalteradas⁷⁰). Con estas publicaciones, Armstrong intentó enlazar en cierta manera con los dos enfoques de Justi y Stevenson: biografía y arte. La biografía se basaba sobre todo en la de Justi, como el mismo Armstrong reconocía⁷¹.

La elección de los frontispicios revela que, para Armstrong, no se trataba de descubrir la personalidad del artista ni fijar una posición artística como Stevenson. Simplemente utilizaba fotografías de la empresa Braun, Clément et Cie, fáciles de conseguir. Ninguna de las dos portadas muestra un retrato del artista; en cambio, escogió dos famosos cuadros, originalmente pintados para la Torre de la Parada, conservados en el Museo del Prado, evitando así el riesgo de enfrentarse a cuestiones de autenticidad: *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador* y *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* (fig. 10a-b). Con su selección, Armstrong pisaba terreno seguro. No pretendía participar en el discurso de la identificación de los autorretratos ni en la búsqueda del cuadro perdido de Roma, refugiándose en la vaga afirmación de que por el momento no se podía identificar con certeza, aunque opinaba que la propuesta de Mündler de que el cuadro del Museo Capitolino fuese este autorretrato tenía «some probability»⁷². De vez en cuando Armstrong se pronuncia en sus descripciones y comentarios, por ejemplo, al apoyar el supuesto



10a-b. Fotografías de *El cardenal-infante don Fernando de Austria, cazador* y *El príncipe Baltasar Carlos, cazador* de Velázquez reproducidas en los frontispicios de *The Life of Velázquez* y *The Art of Velázquez* (respectivamente), de Walter Armstrong (ambos Londres, 1896).

autorretrato de *Las lanzas*, aunque, como Stirling –probablemente por seguirle a él–, confunde los lados⁷³. En realidad, Armstrong guarda las distancias con su sujeto. El pasaje en el que presenta los retratos de las portadas no revela por qué los ha escogido⁷⁴. Por lo menos ambos cuadros, dada la repetición del tema de la caza, muestran que los dos libros van de la mano. Siguiendo el análisis de Martin Warnke –según el cual la caza debía neutralizar los afectos y que los retratos de caza de Velázquez al parecer consiguen ese mismo fin⁷⁵–, pueden interpretarse como una muestra de neutralidad en el caso de Armstrong.

Por otra parte, los frontispicios no ofrecen perspectivas específicas para situar al escritor en la historiografía del arte velazqueño. No obstante, el libro de Armstrong fue criticado. Él también intentó elaborar un catálogo definitivo de las obras de Velázquez, y Aureliano de Beruete fue uno de sus críticos más competentes.

Aureliano de Beruete (1898)

Al igual que Curtis, Aureliano de Beruete escogió un detalle del autorretrato de *Las meninas* como portada: el busto del pintor invertido (fig. 11). Se trata de un aguafuerte de Léon Bonnat, quien también escribió la introducción. El grabado se encuentra en medio de una compleja red de alusiones, resaltando el prestigio del libro y de su autor. Sobre todo es una declaración de intenciones. Si Curtis había incluido más de 270 obras de Velázquez en su catálogo, Beruete reconoció apenas más de 80. Al escoger el mismo motivo como frontispicio, Beruete da a entender que emprende un proyecto paralelo, pero que ha logrado alcanzar el objetivo con mayor precisión que su predecesor. También evita las «dudas ociosas» ligadas a los otros autorretratos. El contenido de su libro satisfizo plenamente las expectativas generadas por el frontispicio: en la reseña colectiva de la *Edinburgh Review* se elogiaba a Beruete como paradigma de competencia, al haber tenido acceso a nuevo material de archivo y haber contribuido así al avance de la ciencia sobre Velázquez y sus obras: «so worthy a successor of Palomino»⁷⁶. Elías Tormo lo calificó como «el autor del mejor libro escrito sobre el mejor pintor del mundo»⁷⁷, y en 1963 Gaya Nuño pudo constatar que fue un libro, «en realidad, no superado»⁷⁸. En la segunda edición de *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* de 1903, Carl Justi también incluyó una breve reseña del libro:

[Mi propio libro ha] inspirado varias obras –R.A.M. Stevenson, sir Walter Armstrong y, sobre todo, el libro del pintor español Aureliano de Beruete, edición de lujo de modélica presentación presentada en francés (1898)– que, sin embargo, se ha elaborado siguiendo otros criterios; su valoración no viene al caso. El Sr. Beruete se ha sincerado con el maestro gracias a los muchos años de trato con las pinturas que se conservan en Madrid; su dictamen merece ser escuchado, más que el de otros que han merodeado por este territorio. Para él, su mérito reside en haber sido el primero (!) en expurgar con sentido crítico la gran masa de obras espurias hasta entonces no suficientemente aclarada, quedando las auténticas reducidas a ochenta y tres. La obra, bellamente ilustrada, la adorna un prólogo de M. Léon Bonnat, el eminente retratista de los señores Thiers y Grévy, que en él preconiza el libro de su amigo como «la obra definitiva sobre Velázquez»⁷⁹.

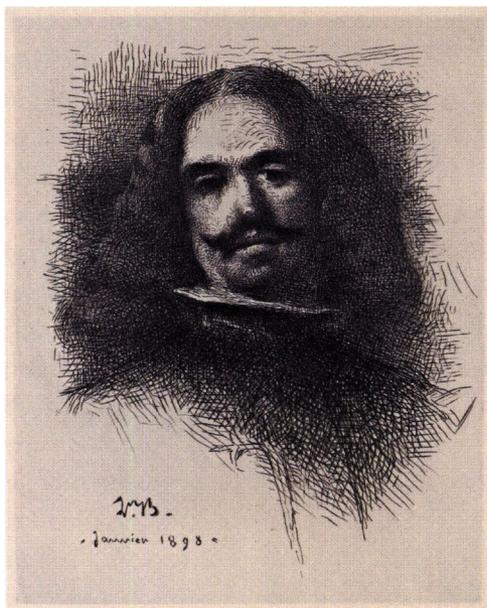
En cierto modo, los dos autores participan en un intercambio de cortesías. Beruete, por su parte, otorga en su libro una posición privilegiada a la monografía de

Justi: «[...] de entre todas estas publicaciones, antiguas y modernas, hay que destacar la obra publicada, en 1888, por Herr Carl Justi, profesor de la Universidad de Bonn; un libro en el que no se ha omitido nada de lo publicado hasta aquella fecha [...]»⁸⁰.

Beruete es quizá el único autor cuya obra Justi incorpora sistemáticamente en la segunda edición de *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*, introduciendo nuevos conocimientos, por ejemplo, sobre obras juveniles de contenido religioso y la carta de Velázquez al pintor Diego Valentín Díaz⁸¹. En otras ocasiones mantiene una opinión diferente a la de Beruete, por ejemplo en el caso del retrato del conde de Olivares del palacio del duque de Villahermosa, hoy en el Museu de Arte de São Paulo: «esa involuntaria figura, no es de Velázquez»⁸². Por el contrario Justi acepta la autenticidad del retrato de Francisco de Quevedo de Apsley House —el cual, según Beruete, es «una buena copia del extraviado original»⁸³—. Tampoco acepta la datación del retrato del Museo Capitolino⁸⁴. No obstante las diferencias de opinión, Justi reconoce la autoridad de Beruete, lo que no se puede decir ni en el caso de Stevenson ni en el de Armstrong⁸⁵.

Aparte de las pretensiones de una obra maestra que implica el uso del autorretrato de *Las meninas*, el frontispicio del *Velázquez* de Beruete se posiciona también frente al grabado de Fortuny para la *Mémoire de Velazquez* (véase fig. 5), ambos reinterpretaciones modernas de artistas contemporáneos. Con el grabado de Bonnat, Beruete hacía patente su acuerdo con el enfoque moderno, «impresionista», de Velázquez y lo retomaba. Citando a Lefort, Stevenson y otros («Sería una tarea interminable el reproducir aquí todos los juicios de esta clase [...]»), Beruete confirmaba la actualidad de Velázquez para el arte contemporáneo, pero también subrayaba que «Velázquez es más que eso»⁸⁶.

Lefort había escrito un capítulo sobre la importancia de Velázquez para el arte impresionista⁸⁷, aunque no diese muestras de ello en la ilustración utilizada en su Introducción. Stevenson pretendía presentar a Velázquez como pintor moderno, pero su



11. Léon Bonnat según Diego Velázquez, *Autorretrato*. Frontispicio de *Velazquez*, de Aureliano de Beruete (París, 1898).

Grabado según el autorretrato de Velázquez en *Las meninas*.

frontispicio no lo reflejaba por su técnica sino por su iconografía, al resaltar la belleza de la diosa antigua. Con el grabado de Bonnat, Beruete expresaba de forma más clara la actualidad de Velázquez que los otros autores, situándolo en el centro de la vanguardia europea⁸⁸. Léon Bonnat confiesa en la primera frase de su prefacio al libro de Beruete: «Yo he sido formado en la adoración de Velázquez»⁸⁹. Con esta conexión, Beruete incorporaba a Velázquez a los círculos de arte más sobresalientes de París: Bonnat era socio de la Académie des Beaux-Arts y profesor en la École des Beaux-Arts. Mientras que el frontispicio de Justi presenta a un Velázquez como artista español en Roma, proponiendo un modelo alternativo de historia del arte, la portada de Beruete no sólo reconfirma la obra maestra reproducida, sino que además caracteriza a Velázquez como artista moderno, al menos como artista actual. Beruete fue, según nos recuerda Fernando Martín Valdés, «sin olvidar sus connotaciones ético-nacionalistas, [...] una figura destacada de esta corriente [velazqueña] internacional»⁹⁰.

Al mismo tiempo, Beruete demostraba su enorme sensibilidad por la historia del arte español. Lo que, en palabras de Francisco Calvo Serraller, «Manet comprende» —es decir, «que lo genuino español es comprender a Velázquez de la única manera moderna posible, que es a través de Goya»⁹¹—, también lo comprende Beruete. La ilustración principal para su libro no es una fotografía sino un grabado: precisamente el medio a través del cual Goya había interpretado los cuadros del sevillano.

El frontispicio del *Velázquez* de Beruete manifiesta, pues, lo que los críticos siguen afirmando sobre el libro todavía hoy: que es una síntesis lingüística, intelectual y metodológicamente muy conseguida⁹². Igual que Stevenson, Beruete podía afirmar su autoridad desde su práctica como artista y, además, igual que Justi y Cruzada, desde su conocimiento de la archivística y el coleccionismo español. La autoridad de Beruete es una autoridad múltiple, «una excepcional conjunción entre crítica velazqueña y velazquismo artístico»⁹³, captada en la portada de su libro.

Jacinto Octavio Picón (1899)

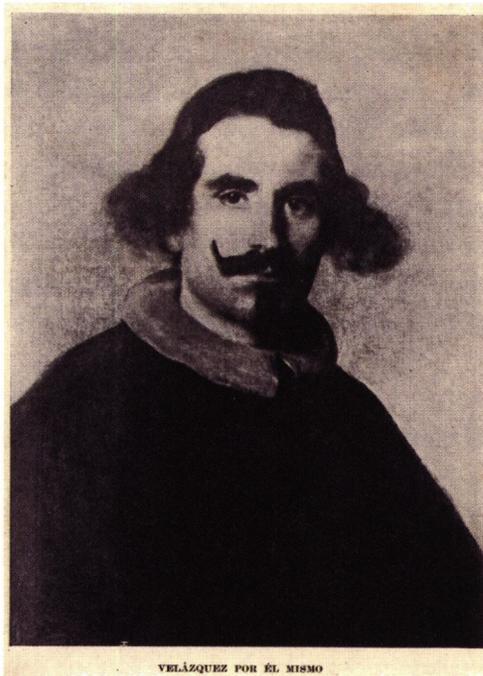
Con la elección para su portada, Picón volvía a poner de actualidad el tema de Justi, incluso reutilizando el retrato del Museo Capitolino: Velázquez como pintor español (fig. 12). Esta vez, sin embargo, lo presentaba en una publicación decididamente española: «[...] no hay en España libro fácilmente asequible que narre la vida y describa las obras de nuestro gran pintor. Sea éste el primero [...]»⁹⁴. Gaya Nuño resumía en su bibliografía: «Sin grandes novedades de criterio o de documentación, sin propósitos de ninguna erudición ni sapiencia, esta bella monografía era, en cuanto a digna prosa, el regalo del año del centenario»⁹⁵.

Con su pesimismo subliminal, el libro de Picón también es una manifestación de la mentalidad de la crisis de 1898, la pérdida de los últimos restos de su antiguo imperio a consecuencia de la guerra de Cuba: «Pronto a reconocer mis errores, no aspiro a más satisfacción que la de traer a la memoria una de nuestras glorias más grandes en estos días tristes, cuando todas parecen muertas»⁹⁶. En *España, hombres y paisajes*, Azorín echó en falta las figuras que habitaron en su día los grandes palacios:

Por esta galería, ¿no pasarían las damas con sus guardainfantes y sus pañuelos de batista en la mano, como en los retratos de Velázquez? [...] Hay en estos palacios vastas salas desmanteladas; una ancha escalera de mármol; un jardín salvaje; unas falsas o sobrado donde, entre trastos viejos, va cubriéndose de polvo —¡el polvo de los siglos!— un retrato de un conquistador, de un capitán de Flandes⁹⁷.

El libro de Picón al menos proyecta la imagen del gran Velázquez, su propio retrato, en los palacios vacíos de la historia del Siglo de Oro, si bien no era él el pintor preferido de la generación del 98⁹⁸. Sorprende un poco que, para este fin, no escogiera el autorretrato de *Las meninas*, seguramente el más representativo que existe. Picón ni siquiera menciona el retrato de su propio frontispicio en el libro: reimprime el pasaje de Pacheco describiendo la estancia de Velázquez en Roma, incluso la mención del famoso autorretrato perdido, pero no propone una identificación o discusión del cuadro⁹⁹. El desinterés del autor resulta también manifiesto por el hecho de que localizó el retrato en el Museo del Vaticano en vez del Museo Capitolino. Este pequeño desliz se repite en el frontispicio y en el pasaje que da a Picón:

[...] ocasión para hablar de cuántas veces se retrató Velázquez. [...] [H]ay cuatro de autenticidad indudable, ya por el estilo, ya por las composiciones en que figuran: el de *Las lanzas*; el del Museo de Valencia, hecho pocos años después [...]; el del Museo del Vaticano, notabilísimo por su ejecución, teniendo ya cerca de cuarenta años; y finalmente el de *Las Meninas*¹⁰⁰.



12. Reproducción fotográfica del grabado según el supuesto autorretrato de Velázquez (Roma, Museo Capitolino) en el frontispicio de *Vida y obra de Don Diego Velázquez*, de Jacinto Octavio Picón (Madrid, 1899).

Como el libro de Justi no había sido publicado en castellano, la ilustración utilizada en su portada era, en cierto sentido, inédita en el mercado español –pero lo mismo ocurre también con las obras de Beruete, Curtis o Fortuny, e incluso en el libro de Cruzada Villaamil, publicado de manera semiprivada en su tiempo–. Posiblemente la elección de Picón fuera mero fruto de la casualidad, ya que los proveedores de la ilustración –Braun, Clément & Cie– eran los mismos que en los libros de Walter Armstrong. La iconografía de autodescripción erudita tenía sus límites en la disponibilidad de imágenes, y en el caso de Picón la autoridad para escribir sobre Velázquez derivaba principalmente del texto, no de su tratamiento de las ilustraciones.

El frontispicio como construcción velazqueña

A pesar de la ausencia de una «teoría del frontispicio», puede ser conveniente resumir algunas observaciones. Las portadas de la literatura velazqueña del siglo XIX muestran las distintas concepciones que los autores tenían sobre el protagonista: Velázquez como objeto de colección, Velázquez como personaje histórico rescatado de los archivos, Velázquez como héroe de una historia del arte alternativa –sea clásica o moderna–, y Velázquez como proyección nacional en tiempos de crisis. Hasta cierto punto, estas concepciones se reflejan en los frontispicios. A veces, en retrospectiva, la interacción de la portada y el planteamiento tiene sus ironías. Para autores preocupados por la autenticación de las obras de Velázquez, la elección de sus ilustraciones preferidas puede crear una imagen desfavorable: los frontispicios de Stirling, Lefort, Justi y Picón ya no se consideran obras auténticas. Del mismo modo, resulta también irónico que Picón escogiera una obra italiana para marcar el comienzo de un libro que trataba sobre la españolidad de su protagonista y de la literatura velazqueña.

La elección de una obra velazqueña fue más importante para unos autores que para otros. Cruzada Villaamil y Beruete incluso reflexionaron abiertamente sobre las razones que los habían llevado a decantarse por una ilustración concreta. En los casos de Stirling, Davillier, Curtis, Cruzada Villaamil, Justi, Stevenson y Beruete, las portadas dicen algo más sobre el contenido del libro y el planteamiento del autor. En los casos de Lefort, Armstrong y Picón, esta correspondencia parece más incierta: después de todo, la concepción de un frontispicio es más que una cuestión de tipografía. Si bien no todos los autores aprovechan esta oportunidad, los frontispicios siempre ofrecen un espacio iconográfico destacado.

Obra	Ilustración	Texto reconocido	Auto-retrato (propuesto)	Obra en colección pública	Obra hoy reconocida como auténtica	Grabado de artista conocido
Stirling 1855	Miniatura de «Velázquez»	✓	(✓)	–	–	–
Davillier 1874	Retrato de Valencia		✓	✓	✓	✓
Curtis 1883	Detalle de <i>Las meninas</i>	✓	✓	✓	✓	–
Cruzada Villaamil 1885	Detalle de <i>Las lanzas</i>	✓	(✓)	✓	✓	✓
Lefort 1888	Retrato de Múnich	✓	(✓)	✓	–	–
Justi 1888 / 1903	Retrato del Museo Capitolino	✓	(✓)	✓	–	–
Stevenson 1895	<i>La Venus del espejo</i>	✓	–	(1906)	✓	–
Armstrong 1896	Dos retratos de caza	✓	–	✓	✓	–
Beruete 1898	Detalle de <i>Las meninas</i>	✓	✓	✓	✓	✓
Picón 1899	Retrato del Museo Capitolino	✓	(✓)	✓	–	–

- 1 C. JUSTI, *Velazquez und sein Jahrhundert*, 2 vols., Bonn, 1888, vol. 1, p. 15 («[d]ie erste lesbische Biographie»). En este artículo se mantiene la grafía de «Velázquez» sin acento en citas de otros idiomas que lo suprimen, incluidos los títulos de los libros en inglés, alemán y francés. La edición española más reciente, a partir de la segunda edición de la obra (1903), es C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, trad. J. Espino Nuño, Madrid, 1999, la cita en p. 43. La primera publicación del libro en español fue en la revista *La España Moderna* entre julio de 1906 y octubre de 1908, hoy disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España: <http://hemerotecadigital.bne.es>. En 1953 fue publicada la primera traducción en forma de libro: C. JUSTI, *Velázquez y su siglo*, trad. P. Marrades, Madrid, 1953.
- 2 W. STIRLING, *Velazquez and his Works*, Londres, 1855, p. vii. El libro fue traducido en *La Gaceta de Madrid*, febrero-julio de 1856; la edición española más reciente es W. STIRLING, *Velázquez*, Madrid, 1999, la cita en p. 57. El cuaderno de la *Histoire des peintres de toutes les écoles* apareció en París en 1852. Los «libros inútiles» son É. HUARD, *Vie des peintres espagnols*, 2 vols., París, 1839-1841, y F. QUILLIET, *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, 1816.
- 3 STIRLING 1999, p. 59 = STIRLING 1859, pp. vii-viii. El cuadro fue adquirido en Sevilla por el pintor inglés J.F. Lewis, y más tarde vendido al Barón Taylor, quien lo donó a la *Galerie espagnole* del Louvre, donde fue erróneamente titulado *Retrato de Velázquez* (núm. 300). Fue subastado en 1853 y pasó a la colección del duque de Montpensier en Sevilla (STIRLING 1999, p. 251; Ch.B. CURTIS, *Velazquez and Murillo*, Nueva York y Londres, 1883, núm. 207). El cuadro se puede identificar como copia de un *Retrato de caballero* de Murillo (D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo. Catálogo crítico*, 3 vols., Madrid, 1981, vol. 2, núm. 2896). Hoy se conserva en la colección del marqués de Valdeharrado en Madrid; Á. RODRIGUEZ REBOLLO, *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005, p. 35. Véase también E. HARRIS, «Velázquez and Murillo in nineteenth-century Britain. An approach through prints», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50 (1987), pp. 148-159 (p. 152).
- 4 Véase H. MACARTNEY, «The reproduction of Spanish art», en N. GLENDINNING y H. MACARTNEY (eds.), *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Henrietta Harris Frankfurt*, Woodbridge, 2010, pp. 103-128 (p. 108).
- 5 C. BLANC, W. BUERGER, P. MANTZ, L. VIARDOT y P. LEFORT, *Histoire des peintres de toutes les écoles: École espagnole*, París, 1869.
- 6 W. STIRLING, *Annals of the Artists of Spain*, 3 vols. Londres, 1848, vol. 2, tras p. 576.
- 7 STIRLING 1855, p. 250, núms. 104, 105 = STIRLING 1999, p. 397; J. LÓPEZ-REY, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, Londres, 1963, núm. 178, localiza el cuadro erróneamente en las colecciones del Palazzo Pitti.
- 8 STIRLING 1855, p. 251, núm. 119 = STIRLING 1999, p. 403.
- 9 MACARTNEY 2010, p. 108: «a convenient choice for illustration».
- 10 JUSTI 1999, pp. 43-44 = JUSTI 1903, vol. 1, p. xxii-xxiii.
- 11 Stirling había adquirido la miniatura en 1848 en la subasta de Sir John M. Brackenbury, cónsul británico en Cádiz entre 1822 y 1842. Para Brackenbury, véase N. GLENDINNING, «Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England», *The Burlington Magazine*, 131 (1989), pp. 117-126.
- 12 E. STOWE, *Velazquez*, Londres, 1881. No sólo aquí, sino también en la introducción, admitió haber basado el libro en el gran modelo. Así, en este caso la autoridad de escribir sobre Velázquez resultó de la lectura de grandes modelos. En la historia del arte «el poco serio estudio» (J.A. GAYA NUÑO, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, 1963, p. 33) quedó sin efectos.
- 13 CURTIS 1883, núm. 199.
- 14 JUSTI 1888, vol. 2, p. 326 («stark phantasiert»). El pasaje sobre la miniatura de la colección de Stirling falta en la segunda edición y, por ende, en las traducciones hechas a partir de ella.
- 15 CURTIS 1883, núm. 197: «This portrait is the best and the most authentic that exists of Velazquez, and the only one whose history can be traced back to the time of the artist. E. SAINT RAYMOND, etch. Etched for this catalogue».
- 16 JUSTI 1999, p. 277 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 249.
- 17 JUSTI 1999, p. 45 = JUSTI 1903, vol. 1, p. xxiv.
- 18 CRUZADA VILLAAMIL, *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez*, Madrid, 1885, p. 337.
- 19 A. DE BERUETE, *Velazquez*, París, 1898, p. 2 = A. DE BERUETE, *Velázquez*, Madrid, 2.ª ed., 1991, p. xxxii. La obra de Beruete no fue nunca publicada según el perdido manuscrito original. La primera edición española de 1986 es una traducción de la edición inglesa de 1906.
- 20 GAYA NUÑO 1963, p. 34.

- 21 K. HELLWIG, «Prólogo» a JUSTI 1999, p. 15; véase JUSTI 1999, p. 87 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 41. Sobre la relación de Justi y Cruzada Villaamil, véase el texto de Alfonso R. y Gutiérrez de Ceballos en este mismo volumen.
- 22 Véase GAYA NUÑO 1963, p. 33: «[...] los orígenes de la investigación documental».
- 23 JUSTI 1999, p. 276 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 248.
- 24 LÓPEZ-REY 1963, núm. 174.
- 25 CRUZADA VILLAAMIL 1885, p. 320, núm. 125.
- 26 CURTIS 1883, núm. 198. Conviene señalar que C. DAVILLIER (ed.), *Mémoire de Velazquez*, París, 1874, p. 13, localiza la ejecución del autorretrato de 1630 en Nápoles en lugar de en Roma.
- 27 E. HARRIS, *Velázquez*, 2.^a ed., Madrid, 2003, p. 79.
- 28 J. LÓPEZ-REY, *Velázquez: Catalogue Raisonné*, Colonia, 1999, núm. 96.
- 29 DAVILLIER 1874, p. 14. La limpieza de 1986 confirmó que se trataba de una obra autógrafa; HARRIS 2003, p. 79.
- 30 A. DE CASTRO, «Noticia de D. Diego Velázquez y Silva como escritor, ofrecida a la Real Academia Española por el individuo correspondiente D. Adolfo de Castro», *Memorias de la Academia Española*, 3 (1871), pp. 479-499; la *Memoria de las pinturas* se encuentra en pp. 500-520, reimpr. en CRUZADA VILLAAMIL 1885, pp. 206-213. CRUZADA VILLAAMIL 1885, pp. 214-224; JUSTI 1999, p. 575 = JUSTI 1903, vol. 2, p. 213; y BERUETE 1991, p. 140 = BERUETE 1898, p. 178, la consideraron una fraude editorial. Véase también B. BASSEGODA, «Velázquez y la *Memoria de las pinturas* de El Escorial. Propuesta de edición crítica», en *En torno a Santa Rufina. Velázquez de lo íntimo a lo cortesano*, Sevilla, 2008, pp. 166-187, y el comentario en A.A. PALOMINO, *Vida de Don Diego Velázquez de Silva*, ed. M. Morán Turina, Madrid, 2008, p. 126, n. 458.
- 31 Por ejemplo CURTIS 1883, núm. 36: «on the extreme right is a soldier wearing a grey habit, a wide falling collar, and a hat with white feathers, said to be the artist himself».
- 32 STIRLING 1999, p. 237 = STIRLING 1855, pp. 149-150.
- 33 CRUZADA VILLAAMIL 1885, p. 122.
- 34 GAYA NUÑO 1963, pp. 34-35.
- 35 JUSTI 1888, vol. 1, p. 363.
- 36 LEFORT 1888, p. 83.
- 37 BERUETE 1991, p. 53 = BERUETE 1898, p. 72.
- 38 BERUETE 1991, p. 53 = BERUETE 1898, pp. 72-73.
- 39 JUSTI 1999, p. 332 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 310.
- 40 STIRLING 1999, p. 313 = STIRLING 1855, p. 204.
- 41 CURTIS 1883, núm. 203a.
- 42 LÓPEZ-REY 1963, núm. 184 la considera una obra de taller.
- 43 LEFORT 1888, p. 121. En una nota también confundió la miniatura de la edición inglesa de Stirling con el grabado del frontispicio de la edición francesa.
- 44 LÓPEZ-REY 1963, núm. 484: «Surely not by Velázquez»; HARRIS 2003, p. 79.
- 45 E. DU GUÉ TRAPIER, *Velazquez*, Nueva York, 1948, p. 157.
- 46 CURTIS 1883, núm. 203.
- 47 JUSTI 1999, p. 277 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 249. Mientras en sus diarios de un viaje a Roma Mündler todavía no da ninguna indicación (O. MÜNDLER, *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*, ed. C.T. Dowd y J. Anderson, Londres, 1985, p. 124: «Visit to the Capitol. The collection of pictures is of secondary interest»), en su contribución para la segunda edición de *Der Cicerone* de Jacob Burckhardt (1869) su opinión parece haber cambiado: «Die Sammlung des Capitols zu Rom besitzt, viel zu wenig beachtet, einen wahren Schatz in dem Brustbild eines jungen Mannes mit Schnurr- und Knebelbart, ernst, wunderbar lebendig und modelliert wie mit dem Hauch. Des Velazquez ganze Grösse als Bildnissmaler leuchtet aus diesem einfachen Kopfe, dem Werke seiner jungen Jahre». J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, 2.^a ed. revisada, 3 vols., Leipzig, 1869, vol. 3, p. 1046. Aquella edición no fue traducida al español, por lo cual se ofrece una traducción aquí: «La colección Capitolina en Roma posee, demasiado mal atendido, un verdadero tesoro en el busto de un hombre joven con bigote, serio, estupendamente vivo y modelado como con un toque. Toda la grandeza de Velázquez el retratista está brillando en esta cabeza simple, obra de sus años jóvenes».
- 48 JUSTI 1999, p. 277 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 249.
- 49 *Ibidem*.
- 50 Justi se define en una letra de 1889 como un escritor sencillo: «ich sehe mich selbst am liebsten an als einfachen Schriftsteller». Véase P. CLEMEN, *Carl Justi. Gedächtnisrede zur hundertsten Wiederkehr seines Geburtstages*, Bonn, 1933, p. 28.
- 51 GAYA NUÑO 1963, p. 41.
- 52 JUSTI 1999, p. 22, citando a JUSTI 1999, p. 49 = JUSTI 1903, vol. 1, p. xxviii.
- 53 GAYA NUÑO 1963, p. 42.
- 54 BERUETE 1991, p. 40 = BERUETE 1898, pp. 57-58.
- 55 JUSTI 1999, p. 278 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 250.
- 56 BERUETE 1991, p. 40 = BERUETE 1898, p. 58.

- 57 JUSTI 1999, pp. 266-272 = JUSTI 1903, vol. 1, pp. 238-243. Más tarde Justi explicó el carácter ficticio del diario en una breve noticia: C. JUSTI, «Das Tagebuch des Velazquez», *Kunstchronik*, 17 (1906), col. 246. Para las amplias consideraciones sobre la poética y las fuentes de esta ficción irónica véase J. RÖGLER, *Poetik der Kunstgeschichte*. Anton Springer, *Carl Justi und die ästhetische Konzeption der deutschen Kunstwissenschaft*, Berlín, 2009, pp. 233-243.
- 58 GAYA NUÑO 1963, pp. 41-42.
- 59 Véase *supra*, nota 3.
- 60 Véase RÖGLER 2009, p. 240.
- 61 Véase HELLWIG 1999, p. 21.
- 62 En 1899 –(justo) a tiempo para el tricentenario del artista– Stevenson publicó una segunda edición menos opulenta con un nuevo capítulo sobre la biografía de Velázquez que en gran parte se basaba en Justi. Tuvo mucho éxito y se publicaron reiteradas ediciones hasta el año 1912. En 1904 se publicó una traducción alemana, aunque el libro nunca fue traducido al español. En 1962 se publicó una edición revisada y anotada por Theodore Crombie: R.A.M. STEVENSON, *Velazquez*, Londres, 1962.
- 63 Véase D. SUTTON, «Biographical Study. R.A.M. Stevenson: Art Critic», en STEVENSON 1962, pp. 1-41.
- 64 SUTTON 1962, p. 35.
- 65 No es éste el lugar para repetir la historia de la recepción artística y crítica de Velázquez en Francia y Gran Bretaña. Véanse por ejemplo GLENDINNING Y MACARTNEY (eds.) 2010; D. HOWARTH: *The Invention of Spain. Cultural Relations between Britain and Spain 1770-1870*, Manchester, 2007; G. TINTEROW y G. LACAMBRE (eds.), *Manet / Velázquez: The French Taste for Spanish Painting*, cat. exp., New Haven y Londres, 2003; para la perspectiva española: F.A. MARÍN VALDÉS, «Aureliano de Beruete: crítica velazqueña y velazquismo fin de siglo», *Liño*, 7 (1987), pp. 115-137.
- 66 R.A.M. STEVENSON, *The Art of Velazquez*, Londres, 1895, p. 10.
- 67 STEVENSON 1895, pp. 14-15.
- 68 Véase G. PETRI, «Carl Justis Velázquez und die britische Kunstgeschichte 1848-1903», *Carl Justi und die Kunstgeschichte*, ed. B. Marten, Fráncfort del Meno, publicación prevista para 2016.
- 69 W. ARMSTRONG, *The Life of Velazquez*, Londres, [abril de] 1896 y *The Art of Velazquez*, Londres [mayo de] 1896.
- 70 W. ARMSTRONG, *Velazquez, A Study of His Life and Art*, Londres, 1897.
- 71 ARMSTRONG 1896 (*The Life ...*), p. 102.
- 72 *Ibidem*, pp. 41-42.
- 73 *Ibidem*, pp. 50-51: «The younger man in a broad-brimmed hat to the extreme left of the canvas». Véase *supra*, nota 29.
- 74 *Ibidem*, pp. 51-52.
- 75 M. WARNKE, *Velázquez. Forma y reforma*, Madrid, 2007, pp. 115-117.
- 76 ANÓNIMO, «Velazquez», *Edinburgh Review*, 193 (1901), pp. 132-157 (p. 137).
- 77 E. TORMO, «Necrológicas de 1912: el Dr. Justi», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 20 (1912), pp. 303-306 (p. 303).
- 78 GAYA NUÑO 1963, p. 48.
- 79 JUSTI 1999, pp. 47-48 = JUSTI 1903, vol. 1, p. xxvii. Sobre la relación de Justi y Beruete, véase el texto de Javier Portús en este mismo volumen.
- 80 BERUETE 1991, p. xxxiii = BERUETE 1898, pp. 3-4.
- 81 JUSTI 1999, p. 152 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 114; JUSTI 1999, p. 677 = JUSTI 1903, vol. 2, p. 330; véase BERUETE 1991, pp. 14-15 y 142 = BERUETE 1898, pp. 22-24 y 180-181.
- 82 JUSTI 1999, p. 213 = JUSTI 1903, vol. 1, p. 180. Sin embargo, Justi confunde la ilustración de BERUETE 1898, p. 63; el retrato del conde de Olivares no aparecía reproducido. Hoy el cuadro está aceptado como autógrafo; LÓPEZ-REY 1963, núm. 506; LÓPEZ-REY 1999, núm. 30.
- 83 JUSTI 1999, p. 443 = JUSTI 1903, vol. 2, p. 68; BERUETE 1991, p. 67 = BERUETE 1898, p. 89; véase LÓPEZ-REY 1963, núm. 531.
- 84 Véase *supra* pp. 185-186.
- 85 Véase PETRI 2016.
- 86 BERUETE 1991, pp. 151-155 = BERUETE 1898, pp. 191-197.
- 87 LEFORT 1888, pp. 3-10; p. 8: «Velazquez est donc pour [notre école] comme un précurseur, un initiateur. Autant par son mode d'interprétation de la vie que par la justesse de son observation des lois de la lumière, observation qui a chez lui quelque chose de rigoureux, de scientifique; autant par ses habituelles méthodes d'exposition simple et claire d'un sujet, ou pris dans la vie réelle, ou ramené à la vie réelle, que par ses pratiques si originales, si neuves encore, Velazquez marque une telle avance sur son temps qu'il paraît plutôt appartenir au nôtre».
- 88 El mundo del arte madrileño del siglo XIX todavía se miraba hacia Roma; C. PENA, «Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1880-1918», en C. CID PRIEGO (ed.), *Las artes españolas en la crisis del 98*, Oviedo, 1996, pp. 185-201 (p. 190). Habla de una «opción por la nueva modernidad europea» (p. 199).

- 89 BERUETE 1991, p. XXIII = BERUETE 1898, p. III («J'ai été élevé dans le culte de Velasquez»). El texto del prefacio fue también publicada en la *Gazette des Beaux-Arts*, 19 (1898), pp. 177-182.
- 90 MARÍN VALDÉS 1987, p. 124.
- 91 F. CALVO SERRALLER, *Paisajes de luz y muerte: la pintura española del 98*, Barcelona, 1998, p. 200. Véase J. VEGA, «Pinturas de Velázquez grabadas por Francisco de Goya, pintor», en *Velázquez en blanco y negro*, cat. exp., Madrid, 2000, pp. 25-65.
- 92 Véase R. DOMÉNECH, «Aureliano de Beruete», *Forma*, 2 (1907), pp. 168-189 (p. 179); G. GÓMEZ DE LA SERNA, «Velázquez y el 98», *Villa de Madrid*, 3 (1960), pp. 40-44 (p. 40); F. CALVO SERRALLER, «Aureliano de Beruete y la cultura artística de la restauración», *Aureliano de Beruete 1845-1912*, cat. exp., Madrid, 1983, pp. 32-35 (p. 34); MARÍN VALDÉS 1987, p. 126.
- 93 MARÍN VALDÉS 1987, p. 124.
- 94 J.O. PICÓN, *Vida y obra de Don Diego Velázquez*, Madrid, 1899, p. vi.
- 95 GAYA NUÑO 1963, p. 50.
- 96 PICÓN 1899, p. vii; véase también A. LUXENBERG, «Regenerating Velazquez in Spain and France in the 1890s», *Boletín del Museo del Prado*, 17 (2007), pp. 125-149 (pp. 141-142).
- 97 AZORÍN, *España, hombres y paisajes*, Madrid, 1909, p. 81. Véase CALVO SERRALLER 1998, pp. 219-220; M.C. PENA, «Aureliano de Beruete y Moret, personaje y paisajista español de fin de siglo», en *Aureliano de Beruete 1845-1912*, cat. exp., Madrid, 1983, pp. 12-23 (p. 21); y C. CID PRIEGO, «Pintura y generación del 98, imágenes literarias y pictóricas de una crisis», en CID PRIEGO (ed.) 1996, pp. 29-103 (p. 44), sobre el consenso estético y las relaciones entre Beruete y Azorín.
- 98 GÓMEZ DE LA SERNA 1960, p. 42.
- 99 PICÓN 1899, p. 59.
- 100 *Ibidem*, pp. 148-149. Discute el autorretrato de *Las lanzas* en pp. 95-96, retomando la argumentación de Cruzada Villamil: «Lefort y Justi niegan que la gentil figura colocada a la parte de la derecha, entre el caballo de Espínola y el marco, sea retrato de Velázquez: Cruzada Villamil y Beruete, con mejor acuerdo, creen que sí. Para persuadirse de ello, basta comparar aquella imagen con las demás auténticas que se conocen, teniendo en cuenta, por supuesto, la alteración de rasgos que el tiempo imprime a la fisonomía».