

# Ut pictura poesis. Dialéctica entre palabra e imagen en Sir William Stirling Maxwell <sup>1</sup>

HILARY MACARTNEY

## RESUMEN

*En el presente artículo se analiza la estrecha relación entre la historia del arte de Sir William Stirling Maxwell, su biblioteca y su colección artística. Este vínculo encierra la clave para la comprensión de su excepcional aportación a la historiografía del arte español. Sus diversas actividades, como historiador del arte, coleccionista de libros y cuadros, y director de ediciones privadas de libros raros, fueron todas manifestaciones de su gran fascinación por el paralelo entre la literatura y el arte. Tal relación se encuentra incluso en el esquema decorativo de su biblioteca. De esta manera, el historiador británico puso en marcha una compleja red de transmisiones entre palabras e imágenes, indicando o añadiendo a los diferentes niveles de comprensión en los cuales el arte y literatura artística en su colección*

## ABSTRACT

*This article examines the remarkable unity between Sir William Stirling Maxwell's art history, his library and his art collection and argues that this relationship is the key to understanding his unique contribution to scholarship of Spanish art. In particular, it will be shown that his activities as an art historian, bibliophile, art collector and editor of private editions of rare books were all expressions of his fascination with the relationship between literature and art in general, and more specifically between word and image. Even the decorative scheme of his library emphasised this relationship. Thus, each of his activities constantly reflected the other, setting up a complex series of parallels and links between words and images, pointing to and even adding to the different levels on which the art and literature on art in his collection could be*

---

<sup>1</sup> Estoy en deuda a Rocío Ruiz Nieto y Victoria Soto Caba por su ayuda con la traducción de este artículo al español.

podían ser apreciados. Con ello, Stirling consiguió una nueva y sofisticada visión personal del concepto *ut pictura poesis*, cimiento de los textos del Siglo de Oro, los cuales fueron las auténticas fuentes de sus estudios.

*appreciated, and creating a new, personal and highly sophisticated version of the principle of ut pictura poesis which underlay the Golden-Age texts on art which were the sourcebooks of Stirling's art history.*

### LA INFLUENCIA DE LAS FUENTES ÁUREAS SOBRE LA HISTORIA DEL ARTE DE STIRLING

Puede decirse que cuando William Stirling (1818-1878) publicó los famosos *Annals of the Artists of Spain* (1848), con treinta años, conocía poco de España y el arte español. El joven historiador hasta entonces solamente había estado en la península en tres ocasiones que, en su suma, no rebasaban los tres meses de duración<sup>2</sup>. Ahora bien, había conocido la pintura española en las colecciones británicas, colecciones en su mayoría de rango privado. Sus frecuentes viajes a París le llevaron a conocer las obras de la Galerie Espagnole de Louis-Philippe, así como la colección Standish en el Museo del Louvre. Los cuadros que en este Museo se exponían jugaron un papel decisivo en la formación de sus ideas sobre el arte español.

El interés que por los libros sintió Stirling compensó, de alguna manera, la falta de una contemplación directa ante la pintura española, pues los textos le encaminaron a una comprensión más sustancial del contexto social y el ambiente intelectual en los que se desarrollaba el arte del Siglo de Oro. Por ello, se puede decir que los *Annals* anticiparon muchos de los aspectos que la historiografía posterior y reciente han discutido y comenzado a tener en cuenta.

Como ha comentado Francisco Calvo Serraller en su *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (1981), la mayoría de los historiadores del arte del siglo XIX demostraron muy poco interés hacia la teoría del arte del Siglo de Oro, en tanto en cuanto no se ha valorado la importancia que esta tuvo en el contexto pictórico. La teoría ha sido tan sólo una fuente de información biográfica<sup>3</sup>. A primera vista, este comentario podría aplicarse al

<sup>2</sup> Sobre la figura de Stirling Maxwell en España y el arte español, anterior a la publicación de los *Annals of the Artists of Spain*, véase mi artículo «Sir William Stirling Maxwell. Scholar of Spanish Art», *Espacio, Tiempo y Forma* (1999), vol. 12, págs. 287-316.

<sup>3</sup> F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* (a partir de ahora *Teoría*), Madrid, 1981, págs. 23-25.

caso de los *Annals* de Stirling. En efecto, en su texto referente a los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho (1633), el escocés ridiculizó «las muchas historias, bastante aburridas, de Atenaeo y Pliny», sin valorar el deleite con el que Carducho cantó las leyendas que por aquellos entonces debieron acompañar a toda pintura religiosa, como por ejemplo la leyenda acerca de cómo las obras pintadas por San Lucas habían sido corregidas por ángeles. Así concluyó que «el mayor interés de esta obra hoy en día reside en sus noticias acerca de las galerías de arte reales y privadas, y de los artistas y coleccionistas presentes en Madrid en el Siglo de Oro de la pintura española»<sup>4</sup>. Igualmente, en cuanto a Francisco Pacheco, Stirling afirmó que «los fragmentos más agradables y valiosos» de su *Arte de la Pintura* (1649), eran «aquellos relacionados con la historia del arte español», lamentando «el tiempo y espacio dedicados a Zeus y a San Lucas, en vez de a Vargas y Joanes»<sup>5</sup>. Con respecto al *Museo Pictórico y Escala Óptica* de Antonio Palomino (1715-24), nuestro autor consideró de la misma manera, que sus biografías de los artistas españoles constituían «la porción de su obra que siempre mantendrá su valor», especialmente porque estas fueron «la mina de la cual Ceán Bermúdez extrajo la mayor parte de su material». De este modo, la obra de Palomino tuvo enorme trascendencia para el mismo Stirling, puesto que fue la segunda fuente de información biográfica más importante de sus textos, sólo precedida por el *Diccionario* de Ceán (1806). No obstante, Stirling criticó la falta de rigor de Palomino, al que consideraba «poco solícito hacia la exactitud de sus fechas, y su cronología se contradice con demasiada frecuencia» aunque valorándolo como a «un diligente recolector de hechos, aunque poco discernidor»<sup>6</sup>.

No fueron estos los únicos problemas que acusó el escocés con respecto a la teoría del arte en la España del Siglo de Oro. Uno de los propósitos esenciales de los tratadistas fue verificar la nobleza de la pintura y para ello presentaron evidencias que el historiador británico no podía aceptar como verdad literal. Entre ellas, cabe destacar la idea de que Dios fue el primer pintor; las sucesivas apariciones de la Virgen durante el proceso creativo de tal o cual pintura de asunto religioso; las facultades milagrosas que se atribuían a determinados lienzos; las referencias que supuestamente la tradición clásica ofrecía reiteradamente a la pintura, especialmente aquella que relacionaba la pintura y la poesía; o,

---

<sup>4</sup> STIRLING, W., *Annals of the Artists of Spain (a partir de ahora Annals)*, Londres, 1891 (segunda edición), pág. 493.

<sup>5</sup> *Annals*, págs. 555-6.

<sup>6</sup> *Annals*, pág. 1328.

bien, la alta estima que hacia la pintura y pintores otorgaban reyes y príncipes, desde Alejandro Magno hasta los últimos Austrias de la corona hispana.

No obstante, los textos sobre arte del Siglo de Oro, en especial los que trataban el tema de la nobleza del arte, se encontraban sin duda, entre las influencias más notables sobre el contenido y estructura de los *Annals*. Fue precisamente en los tratados en defensa de la nobleza del arte, de donde Stirling extrajo mucha de la información y las anécdotas que le permitieron convertirse en uno de los primeros historiadores del arte español, en opinión de la presente autora sin duda el primero, que aportaría a sus escritos una perspectiva contextual. Para el historiador escocés los tratadistas, especialmente Palomino, «oportunamente rescataron las dispersas noticias y tradiciones de sus antepasados, ya que el transcurso del tiempo las estaba llevando a un olvido irrevocable»<sup>7</sup>. Por su parte, Stirling las utilizó en los *Annals* para dar el contexto social e histórico en el que se podía comprender la producción y acogida de la pintura de esta época en España.

Uno de los temas áureos que tuvieron mayor influencia sobre los *Annals* fue el propio concepto de *ut pictura poesis*. Los escritos del Siglo de Oro repetían con tanta frecuencia esta idea que Juan de Jáuregui, siendo él mismo pintor además de poeta, afirmó que la idea de la pintura y la poesía como artes hermanas era universal<sup>8</sup>. Por su parte, Pacheco incluyó en su tratado un gran número de poemas de alabanza a la pintura, mientras Carducho enumeró los muchos poetas españoles cuyas creaciones se semejaban a la pintura, como por ejemplo Góngora, Valdivielso, Jáuregui y Calderón de la Barca, este último habiendo producido «pinturas vivas con plumas de Virgilio»<sup>9</sup>. Jáuregui destacó también la relación entre arte y erudición, aludiendo al concepto de *pintor docto* y a la importante contribución de la literatura sobre el arte para el ennoblecimiento de la pintura, afirmando que «se infiere de sus libros grandísima honra a la facultad». Según éste autor, los escritos sobre arte también ayudaban a la comprensión del mismo, como en el caso de Leonardo, quien «penetra en sus aforismos a lo íntimo del Arte»<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Annals*, pág. 1328.

<sup>8</sup> JAUREGUI, J., pág. 363. El ensayo de Jáuregui fue publicado por primera vez en *Memorial por los pintores sobre la exempción del arte de la pintura* (a partir de ahora *Memorial*), Madrid, 1629; y reimpresso en el apéndice a CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633. Referencias aquí son a la edición en CALVO SERRALLER, *Teoría*, 1981.

<sup>9</sup> CARDUCHO, V., *Diálogos de la Pintura*, Madrid, edición de 1979, pág. 210.

<sup>10</sup> JAUREGUI, 1981, pág. 365.

En los primeros párrafos de los *Annals*, Stirling, siguiendo la teoría cíclica del arte característica de autores neoclásicos como Mengs, ofreció un resumen de la alza y declive del arte español, desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVIII. Es decir, anuncia su intención de trazar el ciclo que va desde el resurgir y florecimiento artísticos, cuando España «comenzó por primera vez a figurar entre los grandes reinados» bajo los Reyes Católicos, hasta la decadencia artística, cuando la monarquía española llegó a ser «tan débil como su monarca» Carlos II, decadencia que culminó en «el eclipse total de España durante la Guerra de Sucesión»<sup>11</sup>. Dicho ciclo histórico proporcionó la estructura cronológica al libro, al identificar los sucesivos reinados con sus distintos capítulos. También en estos párrafos introdujo el interés de Stirling por el paralelismo y la complementariedad entre sus temas preferidos: historia, arte y literatura. Así, enfatizó la «hermandad» entre arte y literatura como elemento fundamental del contexto artístico de cada reinado. Para Stirling, la máxima de *ut pictura poesis* no fue sólo un concepto literario o una herramienta propagandista de los escritores del Siglo de Oro que pretendían demostrar que la pintura y la escultura eran artes liberales equivalentes a la literatura, sino que está claro que creía que estas artes realmente se complementaban entre sí, constantemente interactuando e iluminándose unas a otras:

«Al tiempo que Juan de Toledo levantaba los cimientos del Escorial, Cervantes escribía sus primeros poemas y romances en las escuelas de Madrid. El versátil Theotocopouli se ocupaba en diseñar sus varias iglesias en Toledo y sus alrededores, y en embellecerlas con pinturas y esculturas, mientras Lope de Vega escribía apresuradamente sus mil obras de teatro para la diversión de la corte. Mariana componía en el claustro su gran historia de España, mientras Sánchez Coello, cortesano y hombre de moda, ilustraba la historia de sus propios tiempos con sus finos retratos de nobles y reales personajes»<sup>12</sup>.

Los *Annals*, al igual que mucha de la literatura del Siglo de Oro sobre arte, están llenos de referencias a la poesía. En primer lugar, aparecen salpicados de citas poéticas, como por ejemplo las obras de Horacio

---

<sup>11</sup> *Annals*, págs. 3-5.

<sup>12</sup> *Annals*, págs. 2 y 4: «When Juan de Toledo laid the foundations of the Escorial. Cervantes was writing his early poems and romances in the schools of Madrid. The versatile Theotocopouli was designing his various churches in and around Toledo, and embellishing them with paintings and sculptures, whilst Lope de Vega was dashing off his thousand dramas for the diversion of the court. Mariana composed in the cloister his great history of Spain, whilst Sánchez Coello, the courtier and man of fashion, was illustrating the story of his own times by his fine portraits of royal and noble personages.»

Spenser o Milton, dando a la prosa de Stirling un sabor literario que parece ser intencionadamente arcaico<sup>13</sup>. No obstante, visto en el contexto del propósito de Stirling de demostrar el paralelismo entre pintura y poesía, y considerando los demás tipos de referencias poéticas presentes en los *Annals*, su liberal uso de citas de poemas fue quizás algo más que un amaneramiento anticuado.

Muchas de dichas referencias poéticas trataban de pintores específicos, como por ejemplo los elogios de Lope de Vega o de Góngora, entre otros. Stirling incluyó extractos o referencias a tales poemas no sólo para demostrar el predominio del concepto de *ut pictura poesis*, sino también como parte del historial de apreciación hacia estos artistas. Del mismo modo, documentó la estima que los reyes tuvieron por sus pintores, y catalogó grabados sobre las obras de Velázquez y Murillo<sup>14</sup>. Ceán Bermúdez había incluido ya muchos de estos poemas en su *Diccionario*, donde también se los presentaba como parte de la fortuna crítica de cualquier artista. En los *Annals*, sin embargo, tenían un papel adicional como ejemplos del tipo de paralelos entre pintura y poesía evidentes en cada reinado.

Otra novedad importante en la poesía incluida en los *Annals* fue el hecho de que Stirling añadió sus propias traducciones de las versiones originales en español<sup>15</sup>. Así, Stirling reveló su profunda afición por la poesía, y aunque sus traducciones rara vez igualaron la concisión y asonancia de los originales, no obstante Stirling logró traducirlos como poesía. Una de sus intenciones debió de ser la de ofrecer a sus lectores una muestra auténtica no sólo de la poesía española del Siglo de Oro, sino también de sus símbolos e imágenes. De este modo, proporcionó un contexto más, que ayudaría a la comprensión del arte del mismo período.

<sup>13</sup> Véanse por ejemplo, las citas del *Paradise Lost*, de John Milton, en *Annals*, pág. 467, y del *Essay on Man* de Alexander Pope, *Annals*, pág. 821. En una carta dirigida a Stirling en 1848, su amigo Francis Napier dio a entender que el estilo anticuado de los *Annals* fue intencional, e incluso su «ingeniosa combinación de palabras pintorescas» y su «gracioso arcaísmo» (Stirling of Keir Papers, entregados a Glasgow City Archives, T-SK 29/49/81, 15 de octubre de 1848. A partir de aquí las referencias a los papeles de Stirling se indican sólo con el prefijo T-SK y su número. Agradezco a Archie Stirling of Ochertyre su permiso de citar dichos papeles).

<sup>14</sup> Véase STIRLING, W., *Essay towards a Catalogue of Prints, engraved from the Works of ... Velazquez ... and Murillo* (a partir de ahora *Prints after Velazquez and Murillo*), Londres, 1873. El catálogo se basaba en la propia colección de Stirling. Una anterior versión del catálogo de grabados sobre pinturas de Velázquez había formado un apéndice en STIRLING, W., *Velazquez and his Works*, Londres, 1855. Se cita aquí la edición inglés-español de ésta obra, *Velázquez*, Madrid, 1999.

<sup>15</sup> Sólo en casos insólitos no ofreció Stirling una traducción, como en el extracto del himno de Nicolás Factor, *Annals*, pág. 443, quizás porque el original era muy sencillo y directo.

No es sorprendente la inclusión de extractos de poemas escritos por pintores, especialmente aquellos cuyo tema era la pintura o el oficio del pintor, o las cualidades relativas de las distintas artes. Así, citó varios extractos del *Poema de la Pintura* de Céspedes, cuyos fragmentos se conocen por el libro de Pacheco, incluyendo el excursus sobre las cualidades duraderas de la tinta, que permitía perdurar la memoria del rey antiguo Máusolo, a través de «los loores/ De versos y eruditos escritores», de modo más eficaz que «la soberbia sepultura» erigida por su viuda Artemesia<sup>16</sup>. También tradujo un soneto compuesto por Vicente Victoria, otro pintor docto, cuya extensa biblioteca «comprendía la mejor colección de obras sobre arte que jamás había visto Palomino»<sup>17</sup>. No obstante, el poema de Victoria afirmaba la superioridad de la pintura, alabándola como «Libro abierto, que más enseña y ora/ Que el volumen más docto y eloqüente»<sup>18</sup>.

Stirling también ofreció sus propios paralelismos. En tales casos, está claro que, una vez más, quería ayudar a sus lectores a comprender e imaginar el arte español, no sólo por medio de las ilustraciones de los *Annals*, sino también a través de su selección de poesía cuya concepción, o bien su tono, eran comparables. Para Stirling, una de las «estatuas más finas» de Gregorio Fernández, representando la *Mater dolorosa*, en Valladolid, «respiraba la mismísima poesía del dolor» y «encarnaba ... los nobles compases con los cuales la iglesia romana canta los dolores de la Virgen», y así citó la letra del himno *Stabat Mater*<sup>19</sup>. Por lo tanto, el escocés argumentó que si la escultura de Fernández podía corresponder con las creencias y emociones del *Stabat Mater*, igualmente las artes visuales podrían haber sido inspiración a la poesía. Asimismo, sugirió que los versos sobre la Virgen libre de pecado, por Sor Inés de la Cruz, «el cisne enclaustrado de México», hubieran podido inspirarse en los cuadros de la Inmaculada Concepción, por Murillo y otros pintores, delante de los cuales la poeta oraba diariamente<sup>20</sup>.

Como en los demás aspectos del material contextual de los *Annals*, se puede ver claramente que la importancia dada a la noción de *ut pic-*

---

<sup>16</sup> *Annals*, págs. 395-6. Para los demás extractos, véase *Annals*, págs. 392-6 y págs. 398-400. Para el excursus sobre la tinta de Céspedes, véase también PACHECO, F., *Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, págs. 117-9.

<sup>17</sup> *Annals*, pág. 1267.

<sup>18</sup> *Annals*, pág. 1272. Véase también PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, tomo III, edición de 1988, vol. III, pág. 564.

<sup>19</sup> *Annals*, págs. 518-9.

<sup>20</sup> *Annals*, pág. 1079.

*tura poesis* había surgido de los intereses personales del propio Stirling, como su bibliofilia y su gusto por la poesía. Él mismo era poeta de rango menor, cuyas dos series de poemas, *Songs of the Holy Land*, 1846-7, fueron publicadas en ediciones privadas durante la preparación de sus *Annals*<sup>21</sup>. No obstante, el énfasis concedido a la famosa máxima de Horacio no puede atribuirse únicamente a sus intereses personales: la literatura española es en verdad especialmente rica en referencias a las artes visuales. Por lo tanto, Stirling tuvo plena justificación al representar al arte y la literatura, y en particular la pintura y la poesía, como artes hermanas y paralelas, que se complementan y explican la una a la otra, puesto que así fueron percibidas en el Siglo de Oro<sup>22</sup>. Sin embargo, a diferencia de los tratadistas renacentistas en Italia o los escritores áureos en España, no existe prueba alguna de que Stirling creyera en el concepto de *ut pictura poesis* como teoría del arte, según la cual se pudiera explicar la pintura tras una estética derivada de las teorías clásicas de la poesía.

Su conocimiento de la literatura del arte del Siglo de Oro también ayudó a Stirling a tratar el difícil asunto del papel del arte religioso en España. La mayoría de sus lectores eran, por supuesto, protestantes, y para explicarles la importancia de dicho papel Stirling utilizó una cita de Butrón: «Para los doctos y Letrados la Escritura basta, mas para los ignorantes que maestro ay como la Pintura? Leen en la tabla lo que deven seguir, y no pueden sacar de los libros»<sup>23</sup>. La responsabilidad que compartieron artistas con sacerdotes en la educación religiosa fue una de las pruebas más importantes en defensa de la nobleza de la pintura expuestas en los escritos de la época. Nuestro historiador afirmó la superioridad del protestantismo, pero no sin lamentarse a la vez de la pérdida que ello implicaba, expresándola con un apropiado ejemplo que relacionaba al arte con la literatura: «Nosotros los protestantes, a quienes el conocimiento religioso nos llega por un conducto diferente y mejor, somos apenas capaces de apreciar la plena importancia de las funciones del artista. La Gran Biblia ... ha silenciado para nosotros la elocuencia del retablo»<sup>24</sup>. La literatura del arte pudo al menos convencer a Stirling de que «el pintor español bien

<sup>21</sup> STIRLING, W., *Songs of the Holy Land*, Edimburgo, 1846; 2.ª serie, Londres, 1847.

<sup>22</sup> Para las frecuentes referencias al arte en la literatura del Siglo de Oro véase PORTUS, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, n.º 12, 1999, págs. 173-4.

<sup>23</sup> BUTRÓN, J. de, *Discursos apologeticos del arte de la Pintura*, Madrid, 1626, fol. 36; traducción inglés en *Annals*, págs. 17-18.

<sup>24</sup> *Annals*, pág. 18: «We Protestants, to whom religious knowledge comes through another and better channel, are scarcely capable of appreciating the full importance of the artist's functions. The Great Bible ... silenced for us the eloquence of the altarpiece».

comprendió la dignidad de su tarea, y no pocas veces se aplicó a la misma con un celoso fervor, propio del fraile más devoto»<sup>25</sup>. Tal opinión era poco común en la Gran Bretaña del siglo XIX, donde la pureza cristiana se relacionaba fácilmente con los pintores del Quattrocento italiano, especialmente Fra Angélico, mientras los pintores españoles eran repudiados por críticos como John Ruskin, como a «una banda completamente irreligiosa y sinvergüenza»<sup>26</sup>.

Igualmente Stirling puso énfasis sobre la estrecha conexión entre erudición y gusto artístico. Así, en su monografía, *Velázquez and his Works* (1855) consideró que la biblioteca de los Mendoza, «comenzada antes de la invención de la imprenta», fue el punto de partida para la conversión del palacio de Guadalajara en un auténtico «museo de arte»<sup>27</sup>. Del mismo modo, fue también capaz de comprender la significación del círculo de humanistas eruditos establecido en Sevilla, en el cual Velázquez recibió su formación como discípulo de Pacheco a principios del siglo XVII. Así, anticipó algunos de los temas del estudio clave de Jonathan Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-Century Painting in Spain* (1978)<sup>28</sup>.

## LA BIBLIOFILIA DE STIRLING

La afición de Stirling al coleccionismo de libros, comenzada, sin duda, en sus años como estudiante en el Trinity College, Cambridge (1836-39), aumentó y continuó considerablemente una vez iniciada la preparación de sus *Annals*. Las impresiones recogidas por Stirling a lo largo de su visita de investigación a España en el año 1845 muestran que las únicas fuentes literarias utilizadas con regularidad por este autor fueron el *Diccionario* de Ceán y el *Handbook for Spain* de Richard Ford (1845)<sup>29</sup>. No obstante, durante su estancia en España Stirling adquirió un gran número de libros, la mayoría de los cuales fueron también utilizados en la preparación de sus *Annals* (ver Apéndice)<sup>30</sup>. Dichos libros trataban en su mayoría sobre arte,

---

<sup>25</sup> *Annals*, pág. 19: «The Spanish painter well understood the dignity of his task, and not seldom applied himself to it with a zealous fervour worthy of the holiest friar».

<sup>26</sup> Carta de John Ruskin dirigida a Coventry Patmore, [noviembre de 1850], en COOK, E.T. y WEDDERBURN, A. (dir.), *The Works of John Ruskin*, Londres, 1903-12, tomo XXXVI, pág. 12.

<sup>27</sup> STIRLING, *Velázquez*, 1999, pág. 68.

<sup>28</sup> Véanse STIRLING, *Velázquez*, 1999, págs. 86-89; 90-95; y *Annals*, págs. 567-9. Cfr. también BROWN, J., *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting*, Princeton, 1978, págs. 21-43.

<sup>29</sup> Sus notas del viaje de 1845 se recogen en T-SK 28/11.

<sup>30</sup> Éstas se encuentran recogidas en T-SK 28/11. Se incluye además una copia de los *Caprichos* de Goya, dos de cuyos aguafuertes Stirling reprodujo en los *Annals*, págs. 1479 y 1482.

aunque también incluían poesía e historia, reflejando de este modo el amplio y contextual tratamiento de esta obra, los *Annals*.

Entre las habituales fuentes de referencia contenidas en la lista de libros de Stirling encontramos ocho de las obras publicadas por Ceán y una edición española de los escritos de Mengs. La adquisición de los *Comentarios de la Pintura* de Felipe de Guevara, dedicados a Felipe II, se encuentra entre una de las primeras manifestaciones del interés que Stirling desarrolló por los tratados del Siglo de Oro, como historiador del arte y como bibliófilo<sup>31</sup>. También contribuyeron a su entendimiento contextual del arte español otros libros comprados en 1845. Entre éstos se encuentran el estudio sobre iconografía religiosa de Alonso Villegas, *Flos Sanctorum*, el relato de Calvete de Estrella sobre el viaje del príncipe Felipe (Felipe II) a Flandes, el libro de Porreño acerca de los refranes y hazañas de Felipe II, y la narración de Castillo del viaje realizado por Felipe IV a la frontera francesa. Dichas obras se convirtieron en importantes fuentes informativas para los *Annals* con respecto al gusto y mecenazgo de los Habsburgo.

Es posible que el gran bibliófilo, Bartolomé José Gallardo, al que Stirling conoció en Sevilla en 1845, influenciara en parte el creciente reconocimiento que nuestro autor desarrolló en cuanto a la utilidad de la literatura del Siglo de Oro para la comprensión de su arte<sup>32</sup>. Una carta de Gallardo dirigida a Stirling en noviembre del mismo año nos indica que este último le encargó ejemplares de algunas de las fuentes más importantes sobre el arte español, incluyendo a Pacheco, Carducho y Butrón<sup>33</sup>. Gallardo aprovechó entonces para proponerle un acuerdo por el cual cada uno buscaría libros que eran de interés para el otro:

«Del Butron que V. me encarga, y de otras piezas tocantes a Bellas-Artes, mandaré a V. ejemplar regalado. Hagamos un trato amistoso: yo le mandaré a V. artículos de Bellas-Artes; y V. en recambio me mandará a mí artículos de Bellas-Letras (pero previo aviso siempre, para evitar duplicaciones)»<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Para Stirling sobre Guevara véase *Annals*, págs. 181-2.

<sup>32</sup> Gallardo, recordando su encuentro, escribía a Stirling en una carta del 15 de agosto de 1849 (T-SK 29/5/115): «Acuerdo-me ... de ... cuando tuve el gusto de conocer a V. ahí en Sevilla ...». Véase también la carta de Juan Antonio Bailly dirigida a Stirling el 18 de septiembre de 1845 (T-SK 29/55/4) en la cual Bailly relataba que: «Dn. Bartolomé Gallardo ha dejado Sevilla de tal manera que nadie sabe dónde está. Le he mandado una carta a Toledo para cumplir con su pedido».

<sup>33</sup> No le mandaría un ejemplar de la obra de Pacheco hasta 1849, ver la carta de Gallardo a Stirling del 15 de agosto de 1849, T-SK 29/5/115. Pascual de Gayangos le consiguió, no obstante, otro ejemplar.

<sup>34</sup> Carta de Gallardo a Stirling, 9 de noviembre de 1845, T-SK 29/55/10.

De este modo quizás sea acertado afirmar que la primera edición del *Essay towards a Collection of Books relating to the Arts of Design* (ver abajo) recopilado por Stirling en 1850 fue una consecuencia de la insistencia con la que Gallardo solicitó a Stirling le proporcionara un listado de los libros sobre arte de su colección, como medida para evitar duplicados<sup>35</sup>.

Gallardo, por supuesto, fue también para Stirling una importante fuente directa de información acerca de Goya, su anécdota sobre las caricaturas de este artista apareciendo repetida en un famoso pasaje de los *Annals*:

«... durante las visitas matinales a sus amigos, [Goya] solía coger la caja de arena de la escribanía, y, vaciando su contenido sobre la mesa, les entretenía con caricaturas, trazadas en un instante con su dispuesto dedo. El gran tema, repetido siempre con nuevas variaciones en estos bocetos de arena, era Godoy, hacia el cual sentía una especial antipatía, y cuya cara nunca se cansaba de dibujar con toda absurda exageración de sus peculiaridades que el talento agudo y la mala voluntad podían proveer»<sup>36</sup>.

En 1845, mucho antes de la publicación de los *Annals*, Gallardo quedó inmediatamente impresionado ante tan profundo interés por parte de un erudito extranjero en el arte español: «Celebro que la *Historia de la Pintura Española* haya caído en manos tan finas y cariñosas»<sup>37</sup>. Gallardo probablemente reconoció ya entonces en el joven Stirling, o quizás fue él el propio instigador de un interés similar al suyo por la dialéctica entre arte y literatura. Ya en 1814 en su «poema jocoserio», *El Verde Gabán o el rey en berlina*, Gallardo intentó conjurar el equivalente poético a las criaturas fantásticas de Goya<sup>38</sup>. Por su parte Stirling comparó «los horribles monstruos, las turbias formas sugerentes de horrores más profundos, o los maliciosos diablillos retozantes» de Goya, con aquellos pintados en *El Juicio Final* de Martin de Vos y en la *Tentación de San Antonio* de David Teniers, sugiriendo que proporcionaran las apropiadas ilustraciones a *El peregrino. Viaje de Cristiano a la ciudad celestial* de John Bunyan<sup>39</sup>. La in-

---

<sup>35</sup> Carta de Gallardo a Stirling, 5 de agosto de 1849, T-SK 29/5/115; y 29 de diciembre de 1849, T-SK 29/5/207.

<sup>36</sup> *Annals*, pág. 1478: «... during morning visits to this friends, he would take the sandbox from the inkstand, and, strewing the contents on the table, amuse them with caricatures, traced in an instant by his ready finger. The great subject, repeated with ever new variations in these sand-sketches, was Godoy, to whom he cherished an especial antipathy, and whose face he was never weary of depicting with every ludicrous exaggeration of its peculiarities that quick wit and ill-will could supply.»

<sup>37</sup> T-SK 29/55/10.

<sup>38</sup> Véase RODRIGUEZ MOÑINO, A., «Francisco de Goya y Bartolomé José Gallardo. Notas sobre sus relaciones», *Academia*, vol. I, n.º II, 1951, pág. 481.

<sup>39</sup> *Annals*, pág. 1480.

terpretación que Stirling dio en sus *Annals* a los *Caprichos* como «ilustraciones de la vida en España y de su filosofía proverbial», antes incluso de conocer la existencia de *Los Proverbios (Los Disparates)*, hubiera podido derivarse también de sus conversaciones con Gallardo<sup>40</sup>.

En los años 1850 y 1860 Stirling publicó dos ediciones del catálogo correspondiente a una de las áreas principales de su biblioteca, *Essay towards a Collection of Books relating to the Arts of Design*. Al comparar ambas ediciones se puede apreciar la gran expansión experimentada por esta colección en tan sólo una década. Asimismo, éstas demuestran que su definición de las artes del diseño era muy amplia, con publicaciones que abarcaban desde tratados generales de arte y biografías de artistas, hasta una exhaustiva colección de libros sobre teoría del arte y manuales de todo tipo de técnicas, incluyendo pintura encáustica, grabado y caligrafía<sup>41</sup>. Las otras áreas principales del coleccionismo de libros de Stirling se recogen en su catálogo *Essay towards a Collection of Books relating to Proverbs, Emblems, Apophthegms, Epitaphs and Ana* (1860). Entre los volúmenes recogidos en esta colección se encontraban alguno de los mejores ejemplares del arte de la ilustración de libros de los siglos XVI y XVII. Entre éstos, cerca de 1500 se pueden considerar libros de emblemas, siendo probablemente la más grande colección de su tipo formada por un sólo coleccionista<sup>42</sup>. También se incluyen cerca de trescientos libros de fiesta conmemorando nacimientos, defunciones y bodas reales, entradas triunfales y celebraciones religiosas. Éstos demuestran el interés de Stirling en la colaboración de las artes visuales en monumentos y celebraciones efímeras y en su papel en la creación de la imagen política de la dinastía de los Habsburgo.

## LA BIBLIOTECA DE KEIR HOUSE, ESCOCIA

En 1849, Stirling encargó una serie de alteraciones para la casa solariega de su familia, Keir House (fig. 1), a las afueras de Dunblane (Escocia). En lugar de elegir a un arquitecto escocés, tal y como lo habían

<sup>40</sup> *Annals*, pág. 1478.

<sup>41</sup> Muchos de los libros relacionados con las artes del diseño y proverbios se vendían en Christie's, *Important Printed Books ..., the Property of ... the late Sir John Stirling Maxwell*, 20-23 mayo de 1958.

<sup>42</sup> La mayor parte de esta colección se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Glasgow, véase BLACK, H., *Short Title Catalogue of the Emblem Books and Related Works in the Stirling Maxwell Collection of Glasgow University Library (1499-1917)*, Aldershot, 1988. En cuanto a las proporciones de la colección, véase WESTON, D., *Sir William Stirling Maxwell and the European Emblem*, Glasgow 1987, pág. 2.



Fig. 1. Keir House. Dunblane, Escocia, acuarela pintada después de las reformas de la casa de 1849-52. © Christie's Images Ltd. 1995.

hecho sus predecesores en Keir, el encargo fue a un joven arquitecto de Londres, Alfred Jenoure, el cual había mostrado alguno de sus diseños en la exposición de la Royal Academy de 1847<sup>43</sup>. Stirling debió quedar impresionado por su trabajo, además de pensar que el arquitecto fuera capaz de convertir sus ideas arquitectónicas a la práctica.

El nuevo proyecto incluía una biblioteca de dos plantas, reemplazando la entrada principal y el vestíbulo de la casa. De este modo la biblioteca se convertía literalmente no sólo en el centro de la casa sino también en su característica más distintiva. La biblioteca de Keir (fig. 2) es un triunfo de la individualidad victoriana. Aunque única, su atrevida combinación de elementos y su énfasis en el propósito moral de la erudición, lo asocian al movimiento de *Design Reform* (Reforma del Diseño) que apareció en Gran Bretaña a mediados del siglo XIX<sup>44</sup>. Es muy posible que Stirling fuese el

<sup>43</sup> Para la historia arquitectónica de Keir, incluyendo los trabajos de Jenoure, véase ROWAN, A., «Keir, Perthshire-III», *Country Life*, vol. CLVII, n.º 4078, 28 de agosto de 1975, págs. 506-10. Para la correspondencia de Jenoure dirigida a Stirling, 1849-52, véase T-SK 29/32/3-53 y T-SK 29/35/66-71 y 76.

<sup>44</sup> Para la *Design Reform* véase BANHAM, J., MACDONALD, S. y PORTER, J., *Victorian Interior Design*, Londres, 1991, págs. 63-80.

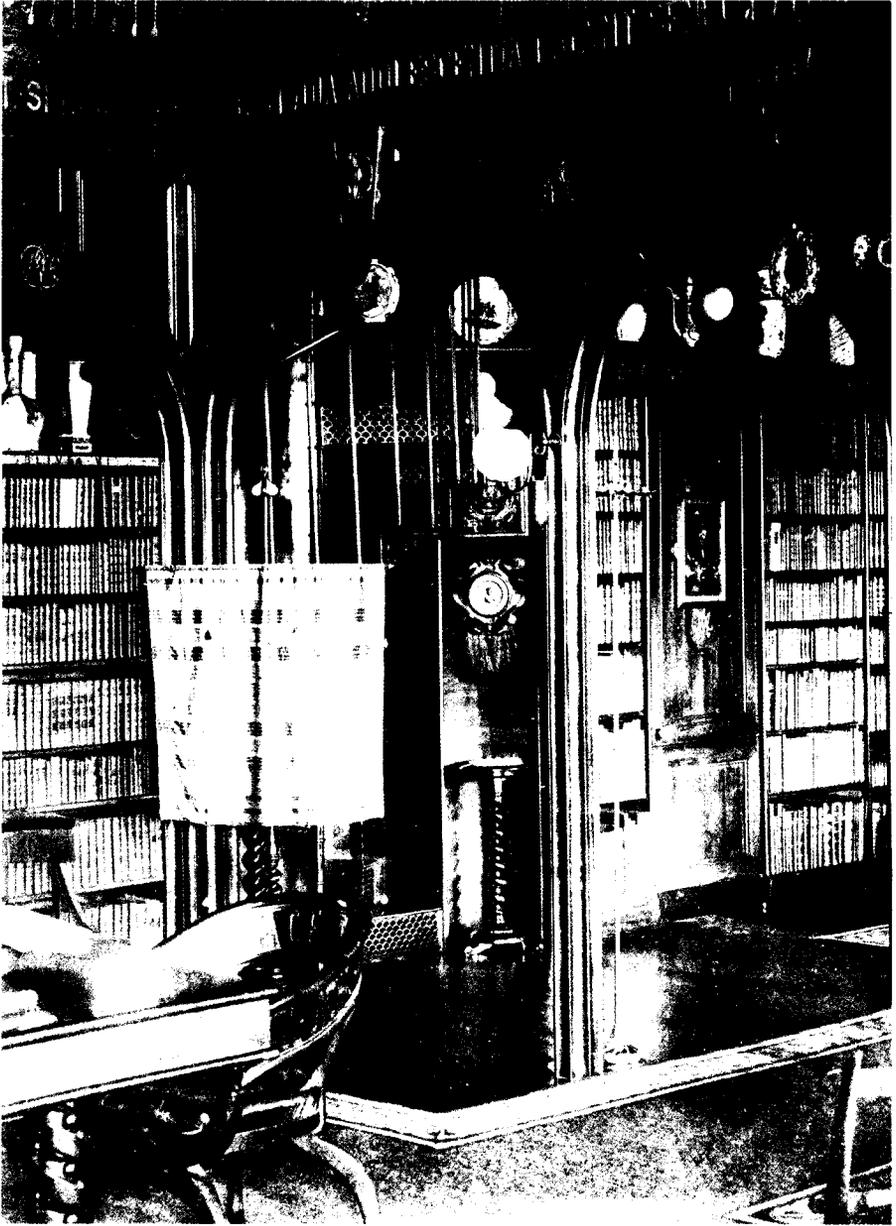


Fig. 2. La biblioteca de Keir, c. 1880, fotografía entregada al National Monuments Record, Edimburgo. Con el permiso de Archie Stirling of Ochertyre.

responsable del diseño inicial de los elementos decorativos, los cuales combinaban emblemas heráldicos de la familia Stirling, proverbios y lemas, junto con detalles españoles como por ejemplo motivos en hierro forjado<sup>45</sup>. El cometido de Jenoure, de intentar comprender e interpretar la visión de su cliente, debió parecerle que consistía de demasiados elementos diferentes tal y como lo insinúa en una de sus cartas dirigidas a Stirling: «Le envió el dibujo del frontal de la galería de la biblioteca que pienso es en algo parecido a el que Vd. recuerda en España... pero, al margen de ello, no puedo aún quedar satisfecho con las hileras de escudos que desea Vd.»<sup>46</sup>. De hecho, la combinación de elementos era enteramente apropiada para Stirling y su biblioteca, reflejando fielmente sus aficiones y la naturaleza de su colección de libros.

El rasgo más característico de la decoración de la biblioteca, los proverbios y lemas tallados en estanterías, cornisas, escritorios y mesas (fig. 3), hacía eco de uno de sus mayores intereses y áreas de coleccionismo<sup>47</sup>. Una vez más, Stirling habría elegido los textos y, sin duda alguna, habría especificado su colocación e incluso el estilo de las letras. En un artículo en el *Scottish Leader* (1887), Sir John Gray, conservador de la Scottish National Portrait Gallery, subrayó el papel de Stirling en el diseño:

«Ideado por el mismo Sir William, este exquisito conjunto de habitaciones muestra una belleza de diseño general, y un acabado del detalle tales, raramente vistos en la decoración de interiores hoy en día. De entre las bibliotecas que conocemos, tan sólo la de la Reina en Windsor puede reconocerse como rival de la presente; sin embargo en el caso de Keir encontramos por todas partes la más íntima huella de las aficiones personales y la individualidad, probando de la forma más encantadora que el todo ha sido forjado precisamente por la mente, si no bien por la mano, del mismísimo propietario»<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> Para su interés en diseños de heráldica, véanse STIRLING, W., *Arms, Devices, Initials, Monograms and Cyphers*. Glasgow, 1872, ilustrado por Robert Brydall; y STIRLING, W., *Examples of the Ornamental Heraldry of the Sixteenth Century*, 2 tomos (1.ª y 2.ª series), Londres, 1867-8.

<sup>46</sup> Carta de Jenoure a Stirling, lunes, sin fecha [1849-50], T-SK 29/32/14: «I send a drawing for the gallery front of Library which is I think something like your Spanish recollection... but besides that I cannot yet satisfy myself about the rows of shields you wish».

<sup>47</sup> Para el mobiliario de su biblioteca véanse la carta de Jenoure a Stirling, 1850, T-SK 29/32/19 y 21; y el catálogo de Christie's *Property of Archibald Stirling of Keir*, 22-24 de mayo, lotes 123-31.

<sup>48</sup> GRAY, Sir J., *Treasures of Art at Keir House*, Edimburgo, 1887, pág. 33: «Planned by Sir William himself, this exquisite suite of rooms shows a beauty of general design, and a finish of detail, such as is seldom seen in modern interiors. Of the libraries known to us, that of the Queen at Windsor is the only one that we can remember as rivalling the present; but at Keir we find in every part the closest impress of personal tastes and individuality, proving in the most delightful



Fig. 3. Mesa hecha por encargo de Stirling para la biblioteca de Keir, cedro con cenefa taraceada. © Christie's Images Ltd. 1995.

Los temas decorativos de la biblioteca no solamente reflejaban la materia de los libros allí recogidos, sino también la decoración de sus «más suntuosas y elegantes encuadernaciones» y de sus «infinitamente variados» *ex libris*, «diseñados por él mismo [Stirling]»<sup>49</sup>. Por lo tanto, el diseño y la decoración de la biblioteca, tanto en su concepto de conjunto, como en detalles individuales, encerraban por un lado la homogeneidad de la erudición de Stirling, y por otro el complejo patrón de interrelaciones entre sus distintas áreas de interés. Lo que sobre todo se remarca en el proyecto de la biblioteca es la conexión entre libros y arte, palabra e imagen, que al mismo tiempo sería uno de los temas fundamentales de la erudición y el coleccionismo de Stirling.

way that the whole has been fashioned by the very brain, if not by the very hand, of the owner himself.»

<sup>49</sup> GRAY, 1887, pág. 34.

## STIRLING Y EL LIBRO ILUSTRADO

La atención que Stirling prestó a las ilustraciones de sus propios libros, desde los *Annals*, o sus historias de Carlos V y Don Juan de Austria, hasta las muchas ediciones de facsímiles que él mismo dirigió a finales de su vida, puede verse como una extensión de su preocupación hacia el principio de *ut pictura poesis*, que fue la base de sus *Annals*. Su uso pionero de Talbotipos, es decir, ilustraciones fotográficas como acompañantes al texto de sus *Annals* es bien conocido, aunque el hecho de que aparecieran como un volumen separado en una edición muy limitada refleja su naturaleza experimental<sup>50</sup>. Sin embargo, los *Annals* también contenían muchas otras ilustraciones de carácter más «convencional», como grabados, litografías y xilografías, en una época en la que la inclusión de ilustraciones no era en absoluto una práctica estándar en libros de arte, aunque se estaba convirtiendo en más habitual. La relación entre estas ilustraciones y el texto era más directa y había sido cuidadosamente estudiada por Stirling.

Muchos de sus libros posteriores pusieron incluso mayor énfasis en el paralelismo entre texto e imagen. Entre éstos se encontraban sus dos estudios históricos, *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, publicado por primera vez en 1852, y *Don John of Austria*, publicado póstumamente en 1883. Puede considerarse que en ambos Stirling utilizó relatos y documentos contemporáneos para la construcción de un «retrato escrito» que se aproximara a la vivacidad de uno pintado. De hecho, tal y como él mismo admitió en el Prólogo de su *Cloister Life*, Stirling había sido:

«incapaz de encontrar un retrato contemporáneo satisfactorio del Emperador en sus últimos días. Quizás no existe ninguno, ya que Carlos, a la edad de treinta y cinco años ya se consideraba a sí mismo, tal y como le dijo al pintor Holanda, demasiado anciano para propósitos pictóricos»<sup>51</sup>.

En cierta manera, el objeto del *Cloister Life* era el de ocupar el lugar del inexistente retrato de Carlos V en sus últimos años. Aquí Stirling utilizó relatos contemporáneos, principalmente la *Historia de la Orden de San Jerónimo (1595-1605)* por Fray José de Sigüenza, y un manuscrito reco-

---

<sup>50</sup> Para una discusión detallada de los Talbotipos y, en general, del interés de Stirling por la fotografía, véase mi próximo artículo en la revista *History of Photography*.

<sup>51</sup> STIRLING, W., *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, págs. xxxi-xxxii: «unable to find any satisfactory contemporary portrait of the Emperor in his latter days. Perhaps none exists, as Charles, at the age of thirty-five, considered himself, as he told the painter Holanda, already too old for limning purposes». Las referencias son a la edición en *The Works of Sir William Stirling Maxwell*, Londres, 1891, tomo V.

pilado por Tomás González, para la creación de un detallado «cuadro» de la abdicación y retirada de Carlos V, incluyendo su rutina diaria y sus efectos personales, como por ejemplo cuadros, libros y reliquias, de los cuales se rodeó el Emperador durante su estancia en Yuste<sup>52</sup>.

Quizás resulte sorprendente que Stirling decidiera utilizar el grabado de Carlos V realizado por Enea Vico (fig. 4) como la base para la ilustración del frontispicio de su *Cloister Life* (fig. 5), en lugar de un retrato que se



Fig. 4. Enea Vico, Retrato alegórico del Emperador Carlos V, reproducido por Stirling en su edición facsímil de DONI, A. F., *Sopra l'effigie di Cesare* (1550), 1868. Con el permiso de Glasgow University Library, Dept. of Special Collections.

<sup>52</sup> Para el apéndice que contiene los extractos del inventario de los bienes personales del Emperador a su muerte véase STIRLING, *Cloister Life*, 1891, págs. 477-85.



Fig. 5. Portada de STIRLING, W., *The Cloister Life of the Emperor Charles the Fifth*, 3.<sup>a</sup> edición, 1853.

concentrara puramente en el parecido físico con este monarca. El grabado de Vico fue descrito por Stirling como una obra consistente en un retrato «rodeado de un florido marco de ornamentación arquitectónica y emblemática», y más recientemente por Fernando Checa como «la visualización más acabada del ... retrato alegórico de Carlos V»<sup>53</sup>. En las tres primeras ediciones del *Cloister Life* (1852-3), el «florido marco» del grabado de Vico fue reemplazado por el águila bicéfala del Emperador y su emblema de dos columnas, tomados de dos libros, *Rerum a Fernando et Elizaetha*, 1545, de Antonio de Lebrija, y el *Viage del Príncipe Don Phelipe* de Calvente de Estrella (ver arriba y Apéndice). De este modo se creó una versión emblemática simplificada del retrato, bajo la dirección de Stirling.

<sup>53</sup> STIRLING, *Cloister Life*, prólogo a la primera edición (1891), pág. xxxi; CHECA, F., *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, 1987, pág. 129. Sobre Vico y Carlos V, ver también MULCAHY, R., «Enea Vico's Proposed Triumphs of Charles V», *Print Quarterly*, xix, 2002, 4, págs. 330-40.

El grabado de Vico, en su más compleja versión original, fue también reproducido por Stirling en otras ocasiones<sup>54</sup>. Nuestro autor estaba bien familiarizado con el simbolismo de esta obra, y con sus referencias clásicas y heroicas apreciadas en el medallón y el arco del triunfo, ya que Anton Francesco Doni las había expuesto en un panfleto titulado *Sopra l'effigie di Cesare*, Venecia, 1550. El texto de Doni fue reimpresso por Stirling en 1868 en una edición facsímil que incluía una reproducción a tamaño reducido del grabado de Vico. Dicha reproducción yuxtapone la imagen de Vico directamente sobre el texto de Doni, lo cual había resultado problemático previamente debido a la diferencia de tamaño entre ambos, tal y como Stirling había señalado<sup>55</sup>.

El interés de Stirling por los grabados alegóricos de Vico demuestra que para este escocés el arte del retrato no era simplemente un ejercicio de verosimilitud, ni tampoco uno de revelación del carácter interior del personaje retratado. Stirling examinó el tema de la imagen heroica del Emperador en mayor detalle en otros libros en los que se reproducían grabados del siglo XVI junto con un prólogo y notas escritos por él mismo<sup>56</sup>. Todas estas obras pueden ser vistas como adicionales investigaciones de la correlación entre palabra e imagen, que en este caso dieron lugar a la preocupación de Stirling por la historia ilustrada.

*Don John of Austria* representa el examen más completo realizado por Stirling de la noción de una historia ilustrada, siendo concebida como tal a lo largo de sus muchos años de preparación, como revelan dos tiradas experimentales del libro entre 1859 y 1867<sup>57</sup>. El director de la edición de 1883, George Cox, explicó los propósitos de Stirling de la siguiente manera:

«El Autor no ha escatimado en esfuerzos para conseguir reunir un conjunto de ilustraciones que permiten al lector crear una idea viva de la época

<sup>54</sup> Véanse STIRLING, W., *Chief Victories of the Emperor Charles the Fifth*, Londres y Edimburgo, 1870; STIRLING, W., *Examples of the Engraved Portraiture of the Sixteenth Century*, Londres y Edimburgo, 1872; y DONI, A.F., *Sopra l'effigie di Cesare*, editado por STIRLING, W., Londres, 1868.

<sup>55</sup> STIRLING, W., Prólogo a la obra de DONI, 1868, pág. IV.

<sup>56</sup> Véase STIRLING, *Chief Victories*, 1870, en el que se reproducen los grabados de Martin Heemskerck *Las Victorias de Carlos V* (1555). Véanse también STIRLING, W., *The Entry of the Emperor Charles the Fifth into the City of Bologna [in] MDXXIX*, Florencia, Londres y Edimburgo, 1875; y STIRLING, W., *The Procession of Pope Clement the Seventh and Emperor Charles the Fifth*, Edimburgo, 1875, los cuales reproducen grabados de 1530, el segundo por Nicholas Hogenberg.

<sup>57</sup> Una edición de diez ejemplares, impresa entre 1859 y 1864, contiene algunas ilustraciones. Otra edición de quince ejemplares que incluía únicamente las ilustraciones fue llevada a cabo en 1867. Una copia de cada uno de estos ejemplares se encuentra en la biblioteca de Pollok House. El programa expandido de ilustraciones impresas en 1867 fue continuada en gran parte en la edición de 1883.

en la cual Don Juan jugó un papel importante por algunos años, y de los personajes principales que, junto con él, fueron los actores del gran drama. Este repertorio es especialmente rico en retratos del vencedor de Lepanto; las muchas semejanzas que de él se hacen mostrando como éste era en cada etapa de su breve carrera desde comienzos de su juventud en adelante»<sup>58</sup>.

La propia colección de Stirling de retratos en lienzo y grabados, de armas y armaduras y de ornamentación de libros, fue la fuente de prácticamente todas las ilustraciones de sus historias de Carlos V y Don Juan<sup>59</sup>.

La participación de Stirling en el resurgimiento del siglo XIX del interés por los libros de emblemas fue uno de los ejemplos más significativos de su fascinación por la relación entre palabra e imagen. Entre sus intereses en este campo se encontraba la obra del artista flamenco Otto van Veen (Otho Vaenius), al que describiría como «uno de los ilustradores de libros de mayor éxito del siglo XVII»<sup>60</sup>. Los requisitos de Van Veen como artista-erudito eran comparables con los de Enea Vico<sup>61</sup>. Su *Emblemata Horatiana*, en la que combinó citas de Horacio y otros escritores con ilustraciones emblemáticas, fue publicada por primera vez en 1607 y se convirtió en uno de los libros de emblemas más influyentes del siglo XVII, apareciendo en incontables ediciones por toda Europa. En 1875, Stirling dirigió, financió y también, al parecer, en gran parte diseñó la publicación de los comentarios en verso del hermano de Richard Ford, el Reverendo James Ford, sobre la *Emblemata*, con el apropiado título de *Ut pictura poesis: or an Attempt to explain in Verse the «Emblemata Horatiana» of Otho Vaenius*, al cual Stirling contribuyó un ensayo bibliográfico y una nota acerca de los grabados que retrataban a este artista-erudito<sup>62</sup>. Uno de los emblemas recogidos en la obra de Van Veen ilustra el concepto de *ut pictura poesis*, mostrando a un poeta componiendo unos versos y a un pintor trabajando

---

<sup>58</sup> COX, G., en STIRLING, W., *Don John of Austria*, Londres, 1883, vol. I, pág. VI: «[T]he Author spared himself no pains in bringing together a body of illustrations which should enable the reader to form a life-like idea of the age in which Don John for a few years played a prominent part, and of the chief personages who, with him, were actors in the great drama. This collection is especially rich in portraits of the victor of Lepanto; the many likenesses given of him showing what he was at every stage from early boyhood onwards in his short career.»

<sup>59</sup> A excepción de la copia en grabado de un retrato de la colección de Carderera, en la obra de STIRLING, *Don John of Austria*, vol. II, pág. 5, las demás ilustraciones parecen haber sido recogidas de entre las obras de la colección de Stirling.

<sup>60</sup> STIRLING, W., «Note on the Engraved Portraits of Otho Vaenius», en FORD, Rev. J., *Ut pictura poesis: An Attempt to explain in Verse the «Emblemata Horatiana» of Otho Vaenius*, Londres, 1875, pág. XIII.

<sup>61</sup> Para un resumen bibliográfico del artista véase FORD, Rev. J., 1875, págs. III-IV.

<sup>62</sup> STIRLING, W., «Bibliographical Note» y «Note on the Engraved Portraits», en FORD, Rev. J., 1875, págs. XIII-XXXII y págs. XXXIII-IV respectivamente.

en un lienzo de una esfinge. El retrato grabado de Van Veen por Hans Hondius (fig. 6) aparece como ilustración al texto de Stirling acerca de este artista, probablemente debido a que puede ser interpretado como otra referencia a *ut pictura poesis*, ya que Van Veen aparece apartándose de su caballete para dirigirse hacia el espectador, frunciendo sus labios como si fuera a hablar<sup>63</sup>.



Fig. 6. Hans Hondius. Autorretrato de Otto van Veen, grabado del libro *The True Effigies of the Most Eminent Painters*, 1694, reproducido en *FORD, Rev. J., Ut pictura poesis*, 1875. Con el permiso de Glasgow University Library. Dept. of Special Collections.

<sup>63</sup> Véase STIRLING, W., en *FORD, Rev. J.*, 1875, pág. XXXIII.

## EL TEMA DE UT PICTURA POESIS EN LA COLECCIÓN DE ARTE DE STIRLING

Una anotación hecha en su copia de los *Diálogos* de Carducho proporciona una fascinante revelación acerca de las interrelaciones que el propio Stirling percibió entre las pinturas y los libros de su colección, y entre éstos y su historiografía del arte. Dicha nota enlaza la pintura de Juan del Castillo *Santo Domingo en Soriano* (fig. 7) con uno de los ensa-



Fig. 7. Juan del Castillo, *Santo Domingo en Soriano*, ex colección Stirling.

yos en defensa de la nobleza de la pintura que aparecen al final de los *Diálogos* de Carducho, al mismo tiempo que señala las diferencias con respecto a la primera edición del ensayo y anota la deuda de los *Annals* a este ensayo:

«[El] Memorial al final de [los] Diálogos de Carducho incluye un ensayo diferente por Valdivielso del cual WS tomó la historia de la Virgen, [el] fraile y [el] Diablo en [los] Annals, Cap. I, pág. 26: fol. 184. Y en fol. 181-2 Relato de [la] Aparición de Nuestra Señora con el Retrato pintado en [el] cielo de Sto. Domingo en Soriano, el tema de una pintura de Juan del Castillo, antiguamente en la Iglesia de Monte Sion en Sevilla, y ahora en Keir. WS»<sup>64</sup>.

El autor del ensayo, José de Valdivielso, era, tal y como Stirling apuntó, «un muy conocido hombre de letras» y Capellán Honorario del Cardenal Infante Fernando<sup>65</sup>. El argumento propuesto por Valdivielso a favor de la nobleza de la pintura incluía la afirmación de que los ángeles pintaban. Uno de los ejemplos más famosos, y supuestamente bien documentados, de pintura «angelical» o «celestial» era el retrato milagroso de Sto. Domingo presentado por la Virgen, María Magdalena y Sta. Catalina al monje de Soriano en Italia en 1530:

«Y por el escrúpulo de esta tradición, pues no le puede haber en la milagrosa imagen de nuestro gran Español y patriarca maravilloso santo Domingo, en Soriano, provincia de Calabria, de quien escribe en toscano Silvestre Frangipane, y tradujo en castellano el padre maestro Fr. Vicente Gómez, de la misma Orden, consta de papeles auténticos examinados y aprobados, que el año de 1530 una noche antes de la Octava de la Natividad de nuestra Señora, bajó la serenísima Reina, acompañada de la siempre enamorada santa María Magdalena, y de la siempre favorecida esposa santa Catalina, virgen y mártir, al Convento del dicho lugar, entonces recién fundado, trayendo consigo la toda hermosa y todas las hermosuras un lienzo de pintura, en él la imagen de nuestro Padre santo Domingo ...»<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> Anotación en el ejemplar de Stirling de la obra de Carducho, ahora en la biblioteca de Pollok House: «Memorial at back of Carducho's Dialogos includes a different essay by Valdivielso from which WS took the story of the Virgin, friar & Devil in Annals, Chap. I, p. 26: fol. 184. And on fol. 181-2 Account of Apparition of Our Lady with the Portrait painted in heaven of Sto. Domingo in Soriano, the subject of a picture by Juan del Castillo, formerly in the Church of Monte Sion at Seville, and now at Keir. WS.» El ensayo de Valdivielso fue publicado por primera vez en el *Memorial*, 1629. El ejemplar de Stirling de este volumen se encuentra también en la biblioteca de Pollok House. Referencias aquí son a la edición en CALVO SERRALLER, *Teoría*, 1981.

<sup>65</sup> Anotación hecha por Stirling, con fecha del 10 de febrero, 1849, en su copia del *Memorial*, 1629.

<sup>66</sup> VALDIVIELSO, J. de, 1981, pág. 348.

Valdivielso coincidía con la opinión de sus fuentes en que la pintura era «de pinceles Angélicos, si ya no fue de manos creadoras», mencionando los poderes milagrosos del cuadro como prueba adicional de su origen celestial<sup>67</sup>. Sin embargo, hizo una distinción Neo-Platónica entre las actividades de los ángeles y las de los pintores mortales, la cual también introdujo una interacción literaria entre la idea de «iluminación» y la idea de «pintura», o «iluminadores» y «pintores». La iluminación practicada por ángeles, como explicaba Valdivielso citando a los Santos Dionisio y Tomás, consistía directamente en «manifestar la verdad conocida», mientras que lo que los pintores hacían era «ejecutar sus conceptos» indirectamente «manifestándolos en lo pintado y lo historial»<sup>68</sup>. Por lo tanto Valdivielso destacó la noble responsabilidad del pintor de imágenes religiosas, al mismo tiempo que demostró su cumplimiento de las enseñanzas del Concilio de Trento, las cuales rechazaban la veneración de las propias imágenes<sup>69</sup>.

El relato de Valdivielso sobre la Virgen, el Diablo y el fraile artista referido en la nota de Stirling, podía ser igualmente interpretado a nivel simbólico, como la oposición entre el ideal de belleza y la fealdad absoluta y como la relación entre ilusión y realidad. Como se menciona en su nota, Stirling había contado esta historia en sus *Annals*, junto con muchas otras similares también tomadas de entre la literatura en defensa de la nobleza del arte de la pintura. En los *Annals*, sin embargo, Stirling meramente ridiculizaba a este tipo de historias, sin dar muestra de entender que éstas podían ser interpretadas en más de un nivel.

El cuadro de Juan del Castillo, *Santo Domingo en Soriano*, parece haber sido la primera de varias versiones de este tema realizadas por el artista<sup>70</sup>. Dentro de la colección de arte de Stirling, esta obra fue una de varias que reflejaban temas habituales de los escritos sobre arte del Siglo de Oro. El hecho de que Stirling la adquiriera y su nota vinculándola al ensayo de Valdivielso, pueden ser considerados como el comienzo de su apreciación por la complejidad de las historias de imáge-

---

<sup>67</sup> VALDIVIELSO, 1981, págs. 348-9.

<sup>68</sup> VALDIVIELSO, 1981, pág. 348.

<sup>69</sup> Para el Concilio de Trento y el papel de las imágenes religiosas véase *Canons and Decrees of the Council of Trent*, Sesión XXV, Tit. 2. citado en BLUNT, A., *Artistic Theory in Italy: 1450-1600*, Londres, Oxford, Nueva York, 1962, págs. 107-8.

<sup>70</sup> Esta pintura fue vendida en Christie's, *Pictures from the Collection of Sir John Brackenbury*, Londres, 26 de mayo 1848, lote 22, siendo posteriormente comprada por Stirling. Véanse también Christie's, *Old Master Paintings*, Londres, 14 de diciembre, 1990, lote 41; y VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M., *Historia de la pintura española. Escuela Sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, n.º 130.

nes milagrosas. Sin embargo, la razón principal de dicha adquisición en, o después de, 1848, habría sido el hecho de que representaba un buen ejemplo del trabajo del pintor que era considerado el maestro de Murillo<sup>71</sup>.

Los retratos de personajes de la casa real española existentes en la colección de Stirling también ejemplificaban la relación que éste percibió entre libros y pinturas en general, y entre su propia biblioteca y su colección de arte en particular. En los *Annals* Stirling destacó el realismo y la falta de idealización de los retratos de la realeza española, en lugar de sus cualidades alegóricas, comparando la franqueza de estas pinturas en contraste con la censura de las descripciones escritas contemporáneas. De este modo sugirió que mientras «la política de los Reyes Católicos frenó con mano dura la libertad de la prensa; su gusto otorgó plena libertad al pincel»<sup>72</sup>. Consecuentemente, Stirling afirmó que: «la pintura no ha hecho sino relatar toda la verdad y nada más que la verdad acerca de sus personas»<sup>73</sup>, las pesquisas sobre sus retratos siendo, por lo tanto, un equivalente más resuelto al estudio de sus historias:

«Días de estudio en la biblioteca no hacen sino confirmar y completar la historia que encontramos esbozada en sus retratos, donde vemos la fuerza intelectual que estampa la frente y la boca del gran Emperador reproducida en el semblante más tenebroso de su terrible hijo, visible, aunque con reflejo mucho más tenue, en los rasgos —aunque poco cambiados en su forma— de Felipe III; desvaneciéndose paulatinamente del deslucido ojo y sensual labio de Felipe IV; y finalmente estumado en la desamparada necedad que nubla el pálido rostro de Carlos II»<sup>74</sup>.

Está claro, no obstante, que las conclusiones formadas por Stirling acerca de los Habsburgo a partir de su estudio de libros, a menudo teñían su interpretación de los retratos de esta dinastía. Su descripción de Felipe II según el retrato de Tiziano es un buen ejemplo de hasta qué punto la imagen negativa del rey presentada en la mayoría de los estudios históricos fue también proyectada por Stirling en los retratos:

<sup>71</sup> Para el tema de Castillo como maestro de Murillo véase *Annals*, pág. 985; y para las pinturas de Castillo realizadas para Montesión, como las mejores obras del artista, pág. 535.

<sup>72</sup> *Annals*, pág. 47.

<sup>73</sup> *Annals*, pág. 48.

<sup>74</sup> *Annals*, pág. 48: «Days of study in the library will but confirm and fill in the story we find sketched in their portraits, where we see the intellectual force that stamps the brow and mouth of the great Emperor reproduced in the gloomier countenance of his terrible son, visible though in far fainter reflection, in the features —though little changed in form— of Philip III., gradually fading from the lack-lustre eye and sensual lip of Philip IV., and finally lost in the forlorn idiocy that clouds the pale face of Charles II.»

«Su cara, siempre soberbia de expresión, no era mal parecida; su tez era lozana y clara; y sus manos, las cuales en los retratos a menudo se entreteñían con la empuñadura de su espada o volteaban las borlas de seda de su cinto, son notables por su belleza y delicadeza de forma. Con todo, el fruncido labio y el impassible ojo gris delatan el falso y cruel corazón que encierran dentro; y bajo el terciopelo y el armiño del principesco galán podemos detectar el regio fraile del Escorial»<sup>75</sup>.

No obstante, la descripción general del monarca realizada por Stirling en sus *Annals*, como a un mecenas del arte, era inusual por aquellos entonces, como observó el historiador americano W. H. Prescott: «En el caso de Felipe el Prudente Vd. ha expuesto su carácter en la manera amistosa de un patrón liberal aunque también discriminador, lo que resulta muy refrescante después de contemplar su fisonomía a menudo severa y sombría»<sup>76</sup>.

El propio Stirling adquirió un *Retrato de Felipe II* realizado por Sánchez Coello en 1851, uno de los más finos y pulidos ejemplos del estilo del pintor<sup>77</sup>. En la década de los cincuenta, Stirling llegó a estar muy familiarizado con las fuentes contemporáneas acerca de Carlos V y Don Juan de Austria, como los relatos de los diplomáticos venecianos, Federigo Badoer, de entorno a 1557, y Antonio Tiepolo, de 1572<sup>78</sup>. Estos también contenían información sobre Felipe II, incluyendo una descripción del rey hecha por Tiepolo que concuerda bien con la imagen del retrato de Stirling, probablemente de fecha similar. Es posible que el estudio del retrato de Sánchez Coello y los relatos contemporáneos —considerados por Stirling como sus equivalentes escritos— contribuyera al creciente entendimiento que mostró en su posterior libro *Don John of Austria*, del concepto de majestuosidad que afloró durante el reinado de Felipe II:

---

<sup>75</sup> *Annals*, pág. 225: «[H]is face, always haughty in expression, was not unhandsome; his complexion was fresh and clear; and his hands, which in the portraits usually dally with his sword-hilt or twirl the silken tassels of his girdle, are remarkable for beauty and delicacy of form. Still the curling lip and cold grey eye betray the false and callous heart within; and beneath the velvet and miniver of the princely gallant we can detect the sceptred friar of the Escorial.». Para la imagen negativa de Felipe II de presentada en los estudios históricos, véanse, por ejemplo, WATSON, R., *History of the Reign of Philip the Second, King of Spain*, Edimburgo, 1777.

<sup>76</sup> Carta de Prescott dirigida a Stirling, 5 de junio 1849, T-SK 29/49/87: «As to Philip el Prudente you have exhibited his character in the amicable aspect of a liberal and yet discriminating patron, that is quite refreshing after contemplating his usually severe and sombre physiognomy.»

<sup>77</sup> Christie's, *Pictures formed by the Late Hon. General John Meade*, 6-8 de marzo, 1851, lote 66.

<sup>78</sup> Véase STIRLING, W., *Notices of the Emperor Charles the Fifth in 1555 and 1556: Selected from the Despatches of Federigo Badoer, Ambassador from the Republic of Venice to the Court of Bruxelles*, Londres, 1856. Véase también GACHARD, L.P., *Relations des ambassadeurs vénétiens sur Charles Quint et Philippe II*, Bruseias, 1856, para los extractos de los relatos de Badoer y Tiepolo.

«Ningún otro Príncipe había jamás sostenido un sentido más alto de la dignidad del trono ... como el de Felipe II. Fue éste el primero en estampar en la realeza española ese carácter de rígido estado y de inexorable etiqueta por el cual se ha convertido en proverbial... Felipe se enorgulleció de una rigidez marmórea de rostro y de persona, que consideraba regia e imponente, y por la que fue imitado y caricaturado por sus descendientes»<sup>79</sup>.

Significativamente, Stirling reprodujo el retrato del rey realizado de Sánchez Coello en un grabado en *Don John of Austria* (fig. 8)<sup>80</sup>. Aquí el retra-



Fig. 8. Retrato de Felipe II, grabado sobre el original de Sánchez Coello en la colección de Stirling, reproducido en STIRLING MAXWELL, Sir W., *Don John of Austria*, 1883.

<sup>79</sup> STIRLING, *Don John of Austria*, vol. I, págs. 56-7: «No Prince ever held a higher sense of the dignity of the throne ... than Philip II. He it was who first stamped on Spanish royalty that character of rigid state and inexorable etiquette for which it has become proverbial ... Philip prided himself on a marble immobility of countenance and person, which he considered regal and commanding, and in which he was imitated and caricatured by his descendents.» Para una reinterpretación de las fuentes contemporáneas véase CHECA, F., «Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II», en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, págs. 31-5.

<sup>80</sup> STIRLING, *Don John of Austria*, vol. I, pág. 33.

to sirvió para ilustrar el contraste entre la imagen fría del monarca y el sincero afecto que el hombre sentía por su hermanastro.

Además de la realeza, la otra categoría principal de personajes que se recoge en la colección de retratos de Stirling era, naturalmente, la de los artistas. En muchos aspectos, sus retratos de los Habsburgo españoles y de los artistas reflejaban los *Annals*, cuya estructura incluía resúmenes de cada reinado de mecenazgo artístico seguidos por bosquejos biográficos de los artistas de sus reinados. Las ilustraciones de retratos de artistas a menudo servían de frontispicio del texto del artista en cuestión, resaltando así su analogía con los retratos de escritores propios de los frontispicios de libros. También servían como evocación de la relación entre ambos, las biografías de artistas y sus retratos con los argumentos a favor de la nobleza del arte.

La «galería» de retratos de artistas que Stirling ilustró en sus *Annals* estaba basada principalmente en aquellos presentes en la Galerie Espagnole, muchos de ellos falsos. En 1844, Stirling comenzó a encargarse pequeñas copias de retratos de artistas (fig. 12) procedentes tanto de la Galerie Espagnole como de otras colecciones. Estas copias fueron luego utilizadas para realizar los grabados y Talbotipos que ilustrarían los *Annals*<sup>81</sup>. Cuando las colecciones Louis-Philippe y Standish fueron vendidas en 1853, Stirling compró varios retratos de artistas (fig. 11), completando así su documentación de estas obras. No obstante, no se puede decir que Stirling valorara a estos retratos únicamente como ilustraciones o como documentos, ya que también formaban parte del diálogo más complejo entre palabra e imagen dentro de su colección. Además, como veremos más adelante, el propio Stirling se sentía escéptico hacia las atribuciones e identificaciones de los personajes retratados en muchos de los presuntos retratos de artistas, pero el hecho en sí de haber sido considerados retratos de artistas era de gran interés para él como parte de la historia y de las fortunas críticas de los artistas españoles.

Uno de los supuestos autorretratos que al parecer convencieron a Stirling fue el *Retrato de un Hombre* atribuido a Navarrete «el Mudo» (fig. 9), adquirido en la venta de la colección Soult en 1852<sup>82</sup>. El nombre de Na-

---

<sup>81</sup> Estas copias, en su mayoría dibujos de M. Tessin y acuarelas de William Barclay, y otras obras realizadas más adelante, se encontraban en una habitación llamada «the Spanish Library» en Keir, véase GRAY, 1887, pág. 64. Véase además Christie's, *Property of Archibald Stirling of Keir*, 22-24 de mayo, 1995, lotes 435-6, adquiridos por Glasgow Museums.

<sup>82</sup> *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie du Maréchal-Général Soult*, París, 19-22 de mayo, 1852, lote 4; WAAGEN, G., *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*. Londres, 1857, pág.



Fig. 9. Anónimo, Retrato de hombre. antes considerado un autorretrato de Navarrete el Mudo, ex colección Stirling.

varrete había sido asociado al concepto de *ut pictura poesis* por muchos escritores los cuales se referían a él como al pintor mudo que «hablaba» a través de sus cuadros<sup>83</sup>. Esta idea era por supuesto de gran interés para Stirling. Incluyó en los *Annals* algunos de los ingeniosos versos acerca del Mudo escritos por Lope de Vega, junto con la legendaria idea de que el

450; LANGTON DOUGLAS, R., *Catalogue of Pictures at Keir House*, (a partir de ahora referido como *Keir Catalogue*) mecanografiado no publicado, sin fecha (comienzos del siglo xx), n.º 13.

<sup>83</sup> MULCAHY, R., *Juan Fernández de Navarrete, El Mudo. Pintor de Felipe II*, Madrid, 1999, págs. 77-8.

artista había aprendido a dibujar porque no podía hablar<sup>84</sup>. En la segunda edición de sus *Annals* Stirling describió al hipotético autorretrato como «pintado por él mismo en un estilo imponente y vigoroso»<sup>85</sup>, citando además la descripción realizada por Théophile Thoré de este cuadro, en cuyas palabras se recoge la fascinación que lo rodeaba:

«Cette figure a une ire effrayante et comme une puissance magnétique; il semble que le muet cherche à parler; c'est une nature primitive et rude qu'on ne peut regarder longtemps en face, et qui, sans exagération, vous force à baisser les yeux»<sup>86</sup>.

A pesar de declarar lo contrario, está claro que Thoré había exagerado, aunque se puede afirmar que el retrato tiene cierta fuerza. La identificación del retratado con este artista se debió sin duda a la deformidad de la boca del primero, por lo demás no parece haber otra prueba que conecte la obra a Navarrete, ni como pintor ni como retratado.

Además, Stirling era consciente de que la aplicación práctica de la idea de un mudo «que habla» a través de un medio visual había sido desarrollada en la España del Siglo de Oro por Juan Pablo Bonet, quien publicó un lenguaje de signos en su *Reducción de las letras, y arte para enseñar a hablar a los mudos* (Madrid, 1620). Este libro se encontraba entre aquellos adquiridos por Stirling en 1845 (ver Apéndice). Es probable que dicha adquisición se debiera principalmente a sus ilustraciones del lenguaje de los signos, así como a los emblemas de la portada, incluyendo uno que mostraba una pluma abriendo la boca de un mudo (fig. 10). No obstante, Stirling también habría leído el poema dedicatorio de Lope de Vega, así como el argumento del autor de que para los mudos que carecían del sentido del oído, era necesario «procurar que otro sentido supla la falta de aquel» y que esto lo «podrá hazer la vista». Bonet mostró que las letras del alfabeto imitaban «el sonido de la respiración por quien sirve» y afirmó que sus formas escritas y de signos eran «retratos» de «los originales» que permitían a los sordomudos no sólo aprender a leer, a escribir y a utilizar el lenguaje de los signos, sino también a hablar, siempre que alguna deformidad de la boca no lo impidiera<sup>87</sup>. Stirling mencionó el libro de Bonet

---

<sup>84</sup> Véanse *Annals*, págs. 310-11, para las traducciones de Lope de Vega hechas por Stirling; y págs. 300-1 para la idea de que Navarrete «aprendió a dibujar como otros niños aprenden a hablar».

<sup>85</sup> *Annals* pág. 310.

<sup>86</sup> THORÉ, T., en *Revue de Paris*, vol. XXIII, pág. 215, citado en *Annals*, pág. 310.

<sup>87</sup> BONET, J. P., *Reducción de las letras, y arte para enseñar a hablar a los mudos*, Madrid, 1620, págs. 31-32 y págs. 125-6.



Fig. 10. Juan Pablo Bonet, Reduccion de las letras, y arte para enseñar a hablar a los mudos, 1620, portada. Con el permiso de Glasgow University Library, Dept. of Special Collections.

en su texto sobre Navarrete, describiendo a Bonet como al «inventor del arte de hablar a través de los dedos», y lamentando el hecho de que este pintor hubiese nacido demasiado pronto como para beneficiarse de dicha invención<sup>88</sup>.

No es de sorprender que muchos de los retratos de artistas, incluyendo el ya mencionado de Navarrete y el *Retrato de Palomino* (ver abajo), fueron destinados a la biblioteca de Keir junto con los retratos de escritores<sup>89</sup>. Entre los retratos de artistas que adquirió Stirling, aquellos de pintores doctos que fueron teóricos además de practicantes, tuvieron la mayor importancia para él y crearon los vínculos más resonantes entre su colección de arte, su biblioteca y su propia producción como historiador del arte. Incluían retratos, o supuestos retratos de los tres escritores de tratados más trascendentes: Pacheco, Carducho y Palomino. La autenticidad del autorretrato de Pacheco fue cuestionada por el mismo Stirling. No obstante, encargó la creación de una copia en grabado del mismo que añadió como frontispicio a su copia del *Arte de la Pintura* de Pacheco. En una nota el escocés explicó que: «El Retrato prefijado proviene de una pequeña pintura sobre tabla, la cual adquirí en Sevilla en 1849, y que se llamaba Pacheco, quizás con insuficiente autoridad»<sup>90</sup>. En su catálogo de *Books relating to the Arts of Design*, Stirling se mostró de nuevo escéptico con respecto a su autenticidad:

«Se encuentra también un retrato, dibujado sobre piedra, procedente de una pequeña pintura sobre tabla, entregado a mí en 1849, por Don Francisco Balmaseda, de Sevilla, y que este caballero, y algunos otros 'inteligentes' de la ciudad nativa de Pacheco, suponen ser el parecido del pintor por su propio lápiz»<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> *Annals*, pág. 300. En una nota a pie de página, Stirling describió detalladamente a este «raro y muy curioso volumen», incluyendo sus «encomiásticos versos», «su título elegantemente grabado por Diego de Astor», y «ocho láminas del Abecedario Demostrativo». Parece que Stirling no conoció el método de fray Pedro Ponce de León (m. 1584), para el cual ver MULCAHY, 1999, págs. 3-4. De todas formas, el sistema de Ponce de León nunca se publicó.

<sup>89</sup> Para los cuadros en la biblioteca Keir, véanse WAAGEN, 1857, pág. 453; GRAY, 1887, págs. 35-40; y POLLEN, J.H., *Inventory and Valuation of Pictures at Keir House*, 1888, T-SK 24/5.

<sup>90</sup> Nota redactada por Stirling en su ejemplar de este libro que se encuentra en la biblioteca de Pollok House: «The Portrait prefixed is from a small picture on panel, which I obtained at Seville in 1849, & which was called Pacheco, perhaps on insufficient authority». Stirling al parecer había pedido a su guía en Sevilla, Juan Antonio Bailly, que le buscara un retrato de Pacheco en 1845. El hecho de que Bailly no pudiera satisfacer dicha petición aparece recogido en sus cartas dirigidas a Stirling del 18 de septiembre de 1845 y del 3 de enero de 1846 (T-SK 29/55/4-5).

<sup>91</sup> STIRLING, *Arts of Design*, 1850, pág. 42; 1860, pág. 99: «A portrait is also added, drawn on stone, from a small picture on panel, given me in 1849, by Don Francisco Balmaseda, of Seville, and supposed by that gentlemen, and some other "intelligentes" of Pacheco's native city, to be the painter's likeness from his own pencil.»

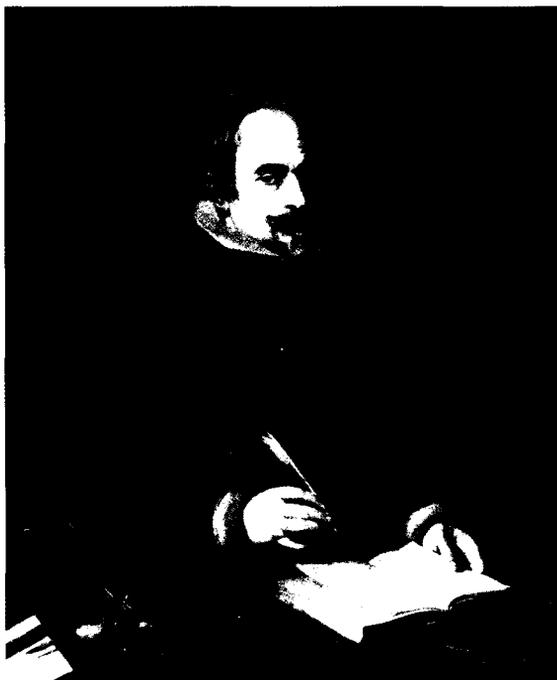


Fig. 11. Vicente Carducho, Autorretrato. © Glasgow Museums, Stirling Maxwell Collection, Pollok House.

Resulta revelador el hecho de que Stirling estuviera dispuesto incluso a utilizar un retrato de procedencia dudosa con tal de reafirmar el paralelismo entre imágenes y textos en su colección de cuadros y libros. Al reproducir este retrato a modo de frontispicio impreso, Stirling hizo de nuevo una analogía entre los retratos de artistas y el retrato-frontispicio de escritores habituales en los libros de los tiempos de Pacheco. Dicho paralelo era especialmente apropiado dado el papel de Pacheco como artista-erudito en Sevilla y como recopilador del *Libro de verdaderos retratos, de ilustres y memorables varones* (1599). La creación de Stirling de un retrato frontispicio resalta además la extensa atención prestada en los *Annals* a los grabadores de frontispicios y de portadas. Al mismo tiempo se destaca el papel del propio Stirling como director y diseñador de libros, actividades con las cuales suministró una especie de paralelo con Pacheco como un moderno artista-erudito<sup>92</sup>.

<sup>92</sup> Véase *Annals*, especialmente págs. 651-5, 869-73 y 1118-9 para los grabadores de frontispicios. Véase también BALSINDE I. y PORTUS J., «El retrato del escritor en el libro español del siglo

El *Autorretrato* de Vicente Carducho (fig. 11) fue adquirido por Stirling en la venta de las obras procedentes de la Galerie Espagnole. Stirling por entonces, ya había hecho encargo de un grabado de esta obra, sobre una copia en acuarela (fig. 12), para ilustrar sus *Annals*<sup>93</sup>. Esta conexión del original con una de las ilustraciones de los *Annals* era obviamente importante para Stirling, ya que su nota sobre la adquisición del lienzo mencionaba únicamente este hecho y su procedencia de la venta de las obras de la Galerie Espagnole<sup>94</sup>. Stirling destacó además el vínculo entre su colección de arte, su bibliofilia y su historia del arte al incluir el grabado como frontispicio de su copia de los *Diálogos de la Pintura* de Carducho<sup>95</sup>. Resulta interesante que, en los *Annals*, Stirling fuera capaz de identificar al pintor retratado como a Vicente Carducho, en lugar de su hermano mayor, Bartolomé, como había sido afirmado en la *Notice* de la Galerie Espagnole, ya que el artista se representaba escribiendo sus *Diálogos*<sup>96</sup>. De hecho, el retrato fue probablemente realizado para conmemorar la publicación de los *Diálogos* en 1633, y quizás indirectamente la victoria de Carducho ese mismo año en contra del pago de la alcabala o impuesto sobre la compra de cuadros, siendo éste uno de los propósitos del libro<sup>97</sup>. Carducho se retrataba como si hubiera dejado a un lado temporalmente los utensilios del pintor para tomar en su lugar los del escritor. Así, por primera vez en el arte español, como en sus *Diálogos*, Carducho recalcó que el aspecto teórico de la pintura era tan importante al menos como su práctica, representando al arte de la pintura como a una actividad mental, comparable a la poesía y a las otras artes liberales.

En su viaje a España de 1849, además de adquirir el dudoso retrato de Pacheco, Stirling compró un *Retrato de Palomino* (fig. 13), realizado por el discípulo valenciano del artista-erudito, Juan Bautista Simó. Como en el *Autorretrato* de Carducho, la parte inferior del primer plano del *Retrato de Palomino* muestra una mesa con los atributos del erudito y la identidad del retratado se establece por la prominente exposición de libros publica-

---

xvii», *Reales Sitios*, vol. XXXIV, n.º 131, 1997, págs. 40-57, para la tradición de retratos frontispicios de escritores del siglo xvii.

<sup>93</sup> *Annals*, ilustración en frente de la pág. 488.

<sup>94</sup> La nota de Stirling fue citada por CAW, Sir J., *Catalogue of Pictures at Pollok House*, Glasgow, 1936, n.º 6: «Adquirido en la Venta de la Galería Española del Louvre, 6 de mayo, 1853, n.º 44. Ya había yo encargado previamente un grabado del mismo para los *Annals of the Artists of Spain*».

<sup>95</sup> El grabado se encuentra en el ejemplar de la obra de Carducho ahora en Pollok.

<sup>96</sup> *Annals*, pág. 497, nota 1; *Notice de la Galérie Espagnole de Louis-Philippe*, París, 1838, n.º. 454. Véase también BATICLE, J. y MARINAS, C., *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, París, 1981, n.º 438.

<sup>97</sup> Véase especialmente el Onceavo Diálogo de CARDUCHO, 1979, pp. 446-7.

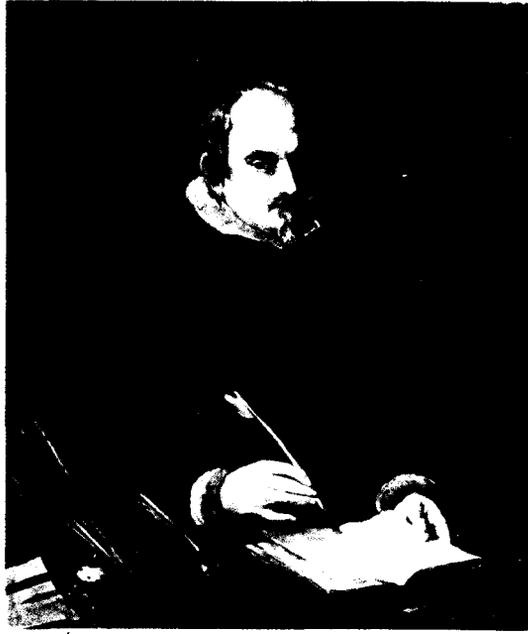


Fig. 12. William Barclay. Autorretrato de Vicente Carducho, acuarela sobre el original hoy en la Colección Stirling Maxwell, Pollok House. La acuarela sirvió para realizar el grabado que ilustra los *Annals*.

dos por el mismo. Los dos volúmenes a la derecha llevan las inscripciones «Palomin Pract y v P» y «Palomin Th<sup>o</sup> de Pint<sup>a</sup>», referentes a las dos primeras partes de la obra de Palomino *El museo pictórico y escala óptica*, de los cuales la primera, *Teórica de la Pintura*, fue publicada en 1715, y la segunda, *Práctica de la Pintura*, en 1724 junto con la tercera parte, *El Parnaso español*. Stirling no sólo valoró la obra de Palomino como biógrafo de artistas sino que también lo respetó como teórico<sup>98</sup>. Por lo tanto es probable que Stirling hubiera asociado la extensa biblioteca del artista del cuadro con el consejo ofrecido por Palomino: «los pintores eruditos, especialmente inventores, tienen pieza separada que llaman el estudio, donde están los libros, papeles y modelos; y donde se retiran a especular

<sup>98</sup> Para el respeto de Stirling hacia el argumento de Palomino sobre la praxis pictórica como metáfora de la fe cristiana y la redención, véase *Annals*, págs. 1323-4.

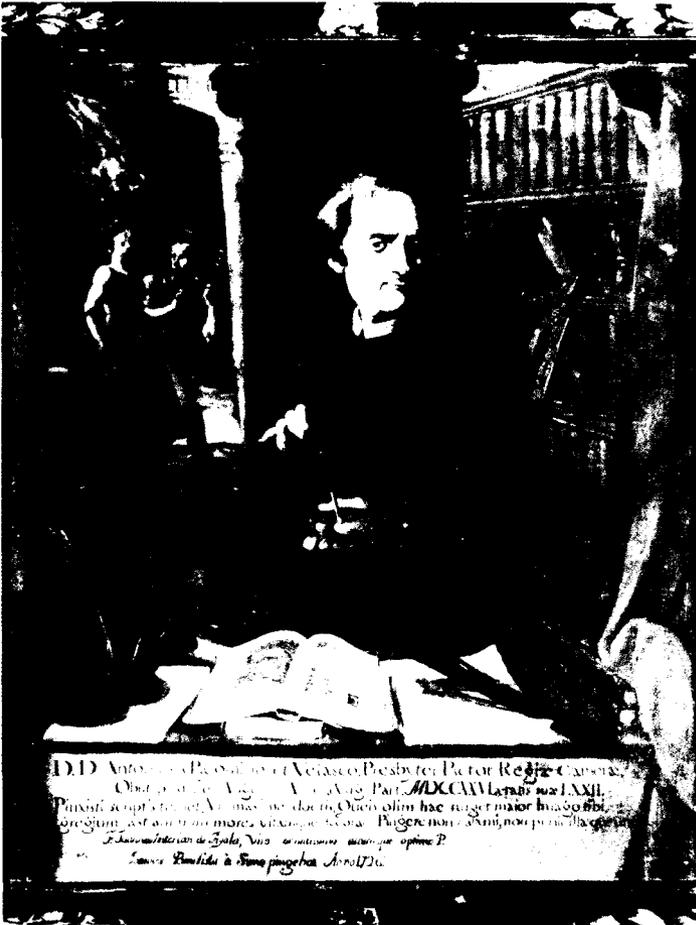


Fig. 13. Juan Bautista Simó, Retrato de Antonio Palomino, ex colección Stirling.

e inventar lo que se les ofrece»<sup>99</sup>. Asimismo, Stirling estuvo familiarizado con la afirmación de Palomino de que el pintor erudito «siempre tiene el libro de estudio abierto»<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> PALOMINO, edición de 1988, tomo I, pág. 224.

<sup>100</sup> PALOMINO, edición de 1988, tomo I, pág. 320. Veanse también WALDMANN, S., *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Frankfurt, 1995, pág. 171 y MORAN, M. y PORTÚS, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, págs. 182-3.

En el cuadro, Palomino aparece trabajando en un tema alegórico, en el cual el Tiempo y una figura alegórica femenina, quizás la Verdad, derrotan a otros dos personajes, uno de los cuales porta un escudo y alfanje, mientras desde lo alto un *putto* ofrece una corona de laurel a los vencedores<sup>101</sup>. El tema del «cuadro dentro del cuadro» puede ser una referencia a la muerte de Palomino, ya que según la inscripción que aparece abajo, el retrato fue pintado en 1726, año de su muerte. Asimismo, quizás sugiera que las pinturas de Palomino, igual que sus libros, sobrevivirían para contar la verdad acerca de su creador<sup>102</sup>. Se reitera el tema de la fugacidad versus la inmortalidad en la inclusión de un reloj de arena en una de las estanterías de libros del fondo. Sin embargo, Stirling también había notado una discrepancia que parecía poner en duda la interpretación del retrato como un memorial, como mencionó en una nota a la espalda del cuadro:

«Si la fecha de este retrato, 1726, fuera correcta, Ceán Bermúdez, *Diccionario*, vol. IV ... debe haber errado en afirmar que Simó murió en 1717. Si no el retrato debe de haber sido pintado por su hijo Pedro Simó, y el nombre de pila del padre tomado por confusión por el del hijo»<sup>103</sup>.

Stirling se interesó sin duda en averiguar por la inscripción que el retrato fue pintado para el amigo de Palomino, Juan Interián de Ayala, cuyo libro, *El pintor christiano y erudito* fue publicado en Latín en 1730 (ver Apéndice)<sup>104</sup>. El vínculo con Interián de Ayala presta apoyo a la idea de que el cuadro es un retrato conmemorativo, las circunstancias de cuya comisión recuerdan al encargo hecho por Nicolás Omazur de un grabado del cuadro *Autorretrato* de su amigo Murillo<sup>105</sup>. Interián de Ayala y Palo-

<sup>101</sup> Véase Christie's, *Old Master Paintings*, 14 de diciembre, 1990, lote 45, donde se afirma que el tema es *La Verdad y el Tiempo con la Envidia y la Discordia*.

<sup>102</sup> La inscripción dice así: «D.D. Antionius a Palomino et Velasco, Presbyter Pictor Regiae Camerae./ Obliit. prid. Id. Augusti Anni a Virg. Part. MDCCXXVI aetatis suae LXXII./Pinxisti scriptis temet, Vir maxime doctis, Queis olim hac surget maior Imago tibi./Egregium ast animum mores vitamque decoram Pingere non calami, non penicilla queunt./F. Joannes Interian de Ayala, Viro, ornatissimo amicoque optimo P./Joannes Bautista à Simo pingebat Anno 1726».

<sup>103</sup> «If the date of this portrait, 1726, be correct, Ceán Bermúdez, *Diccionario*, vol. IV ... must err in saying that Simo died in 1717. Otherwise the portrait may have been painted by his son Pedro Simo, and the Christian name of the father give by mistake for that of the son.» Véanse también NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND, *List of Pictures photographed at Keir, Dunblane*, 1977, n.º H.2932; y CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario*, vol. IV, págs. 381-2. La discrepancia en las fechas no ha sido aún satisfactoriamente resuelta.

<sup>104</sup> *El pintor christiano* fue otra de las fuentes utilizadas por Stirling en los *Annals*, aunque también ridiculizó muchos aspectos del libro, véase *Annals*, págs. 22-3.

<sup>105</sup> Para este grabado y su inscripción véase STIRLING, *Catalogue of Prints after Velazquez and Murillo*, 1873, pág. 124.

mino claramente compartían muchas ideas acerca de arte y cristianismo y, en la manera en la que el pintor-erudito es retratado aquí y como aparece reflejado en sus propios escritos y pinturas, Palomino puede considerarse el prototipo del «pintor cristiano y erudito» del libro de su amigo.

Como otras adquisiciones de Stirling, el *Retrato de Palomino* no puede considerarse excepcional a juzgar únicamente por su calidad artística, pero junto al *Autorretrato* de Carducho, proporciona un registro fascinante del desarrollo de la iconografía del pintor-erudito en España. Ambos retratos se refieren a la teoría al mismo tiempo que a la práctica del arte de la pintura y así, al incluir sus propios libros y sus propias pinturas sobre caballetes, también refuerzan sus afirmaciones acerca de los paralelos entre arte y literatura. La adquisición de dichos retratos haría de la colección de Stirling una analogía más completa de su biblioteca, que contenía esos libros. Los libros representados o referidos en los retratos se contaban también entre las fuentes utilizadas por Stirling en sus *Annals*, donde el *Autorretrato de Carducho* aparecía incluso ilustrado, como hemos visto. Del mismo modo, Stirling destacó los paralelos entre el retrato del pintor-erudito y el retrato grabado del escritor que aparecía insertado como frontispicios en libros, al añadir los grabados del *Autorretrato* de Carducho y el supuesto retrato de Pacheco, a sus propios ejemplares de los *Diálogos* y *Arte de la pintura* respectivamente. En el caso del *Retrato de Palomino* utilizó una fotografía para crear un retrato-frontispicio para su ejemplar de *El Museo pictórico y escala óptica*, ahora en Pollok.

Está claro que aunque el concepto de *ut pictura poesis* no era una teoría de arte para Stirling, sí que fue, no obstante, mucho más que un concepto de mero interés histórico. Mejor aún, éste fue uno de los más importantes axiomas que guiarían su pensamiento y coleccionismo, y que influenciarían la manera en la que Stirling vio y experimentó el arte y la literatura.

## Apéndice

Cita de la agenda de viaje de William Stirling, T-SK 28/11  
Lista de libros y cuadros comprados por William Stirling en España, 1845

	reals
A.R. Mengs, Obras &c, Madrid, 1797, 4to.	65
Ximenes, Descripcion del Escorial, Madrid, 1764, folio	50
Fra.º Goya, Caprichos, fol. (plates)	240
Juan D'Arfe, Varia Comensuracion, 2 vols., Madrid, 1806, fol.	220
Cean Bermudez, Descr.º Artist. de la Catedral de Sevilla, Sev., 1804, 12mo.	44
_____ D.º Art. del Hospital de la Sangre, Valencia, 1804, 12mo.	
_____ Noticias de los Arquitectos de España, 4 vols., Madrid, 1829, 8vo.	140
_____ Sumario de las Antigüedades Romanas, Mad., 1832, folio	50
_____ Arte de ver, translation fr. Mengs &c, Madrid, 1827, 8vo.	30
_____ Carta ... sobre la Escuela Sevillana, Cádiz, 1806, 12mo.	20
_____ Memorias para la Vida de D. Gaspar de Jovellanos, sm. 8vo., Madrid, 1814	12
Montes, Tauromachia, Mad., 1836, 12mo	22
Joaquim Camararius, Simbolorum et Emblematum Centuria, III & IV, MD.XC VI	12
Estatutos de la Real Acad. de S. Fernando, Madrid, 1757, 8vo.	8
Moriglias Cazerres, Oroscopto Genealogico del Infante Carlo, Genova, 1780, 4to.	4
Thiers, Histoire des Perruques, Avignon, 1777, 12mo.	4
[Ceán Bermúdez.] Dialogo sobre la pintura, Seville, 1819, 12mo.	4
Noticia de los Monumentos Art.ºs de Sevilla, Sev., 1842, 12mo.	6
Jovellanos, Pan y Toros, Barcelona, 1836, 12mo.	4
Juan de la Cuesta, Libro y Tratado de Romance Castellano, Alcalá, 1569	4
Leon. Man. Fryma, Panegirico de S <sup>to</sup> Thom. Aquinas, Madrid, 1726, 4to.	4
Juan Arphe, Quilatador de la Plata, Oro y Piedras, Madrid, 1572, 4to.	
(with autograph at end)	8
Fr. Ev. Quattrami da Gubbio, Vera Dichiaratione de tutti le metafori &c degli'antichi Alchemisti, Roma, 1587, 4to.	4
J. G., Manual de Valencia, Val. 1841, 8vo.	10
D. F. Caballero, Pericia Geog.ª de Cervantes, Mad., 1840, 12vo	8
F. de Guevara, Comentarios de la Pintura con notas de Ponz, Madrid, 1788, 8vo.	12
F. A. Florencio, Crotalogia o Ciencia de las Castañuelas &c, Barcelona, 12mo.	8
J. A. Llorente, Historia Critica de la Inquisicion de España, 8 tom., Barcelona, 1835, 12mo.	60
	1053

Apéndice (continuación)

Cita de la agenda de viaje de William Stirling, T-SK 28/11

Lista de libros y cuadros comprados por William Stirling en España, 1845

---

Los Argensolas Poesías, Mad., 1634, 4to.	reals
Lope de Vega, Maria Estuardo, Mad., 1627, 4to.	32
Núñez, Refranes Castellanos, 4 vols., Mad., 1804, 12mo.	38
Micheli Marquez, Cavalleria, Madrid, 1642, fol.	50
Porreño, Dichos y hechos de Felipe II, Madrid, 1748, 12mo.	68
Calvete de Estrella, Viage del Principe D. Phelipe a Flandes, Anvers, 1551, folio	19
Sarmiento, Historia de la Poesia Castellana, Mad., 1775, 8vo.	70
Velasquez, Origenes de la Poesia Castellana, Mad., 1754, 8vo. 30	—
Berni, Titulos de Castilla, Valencia, 1769, folio	60
Salazar, Cronica del Gran Cardenal D. Pedro Gonzalez de Mendoza, Toledo, 1625, fol.	40
Villegas, Flos Sanctorum, Virgen y S. <sup>os</sup> Antig.s, Gerona, 1794	40
Jesu Christo y S. <sup>os</sup> , _____, 1788	40
Officia Sanctorum, Hispal. Eccles. Hispal., 1679, 4to.	16
Vita de S. Ignat. Loyola, Rome, 1609, 4to (Plates)	12
Núñez de Castro, Vida del Rey S. Fernando, Madrid. 1787, large 8vo.	40
Villena, El Arte de Cortar con Cuchillo, Madrid, 1766, 4to.	16
Zuñiga, Annales de Sevilla, Sev., 1677, fol.	45
Colmenares, Historia de Segovia, Mad., 1642, fol.	70
Exequias al Card. Inf. D. Fernando, Mad., 1642, fol.	
I. P. Bonet, Arte para enseñar a ablar los Mudos, Madrid, 1670, 8vo.	160
Tho. Segethus, De principatibus Italiae – Lugd. Bat ex off., Elzevir, MDICXXXI, 32mo.	8
Confabulationes Monasticae, Badio, 1516	
De mystica numerorum significatione, in off. Henrici Stephani & other imperfect tracts	30
D. Preciso, Colleccion [sic] de Seguidillas, 2 tom., Madrid, 1805, 3L	12
Juan de la Encina, Viage de Jerusalem, Mad. <sup>o</sup> , 1780, 12o	8
D. Manuel Garcia, Macbé, acomodada al teatro español, Madrid, 1818	12
B. M. de Vargas, Discursos de la Nobleza de España, Madrid, 1622, 4to.	30
D. Isidoro Bosarte, Viage Artístico varios a pueblos de España, tom. 1, Mad., 1804, 8vo. (no more published)	20
D. A. Jimenes, Colleccion [sic] de Refranes &c, Mad., 1828, 12o.	8
Romancero del Cid Ruy Diaz de Vivar, Mad., 1747, 12mo.	8
Leon. de Castillo, Viage del Rey D. Felipe IV a la Frontera de Francia, 1667, 4to.	16
Fr. J. de Ayala, El Pintor Christiano, 2 tom., 1730, 4to.	50
G. Bermudez de Castro, Antonio Perez, Estudios Historicos, Madrid, 1842, 8vo.	20
	<hr/>
	1073
	<hr/>
	1053
	<hr/>
	2126

Apéndice *(continuación)*

Cita de la agenda de viaje de William Stirling, T-SK 28/11

Lista de libros y cuadros comprados por William Stirling en España, 1845

---

Pictures		
Crucifixion	- fr. <u>Gutierrez</u>	640
Bodegones	I. Fruit & Chalice	
fr. Olmedo	II. Fish & Baskets	2000
Agreement with D. <sup>o</sup> José Roldan, Seville		
Church of Caridad, Interior & Figures		3000
Copy of N. <sup>a</sup> Sen. <sup>a</sup> de Belen by Cano		<u>1500</u>
Paid already 31 March		1000

---