

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

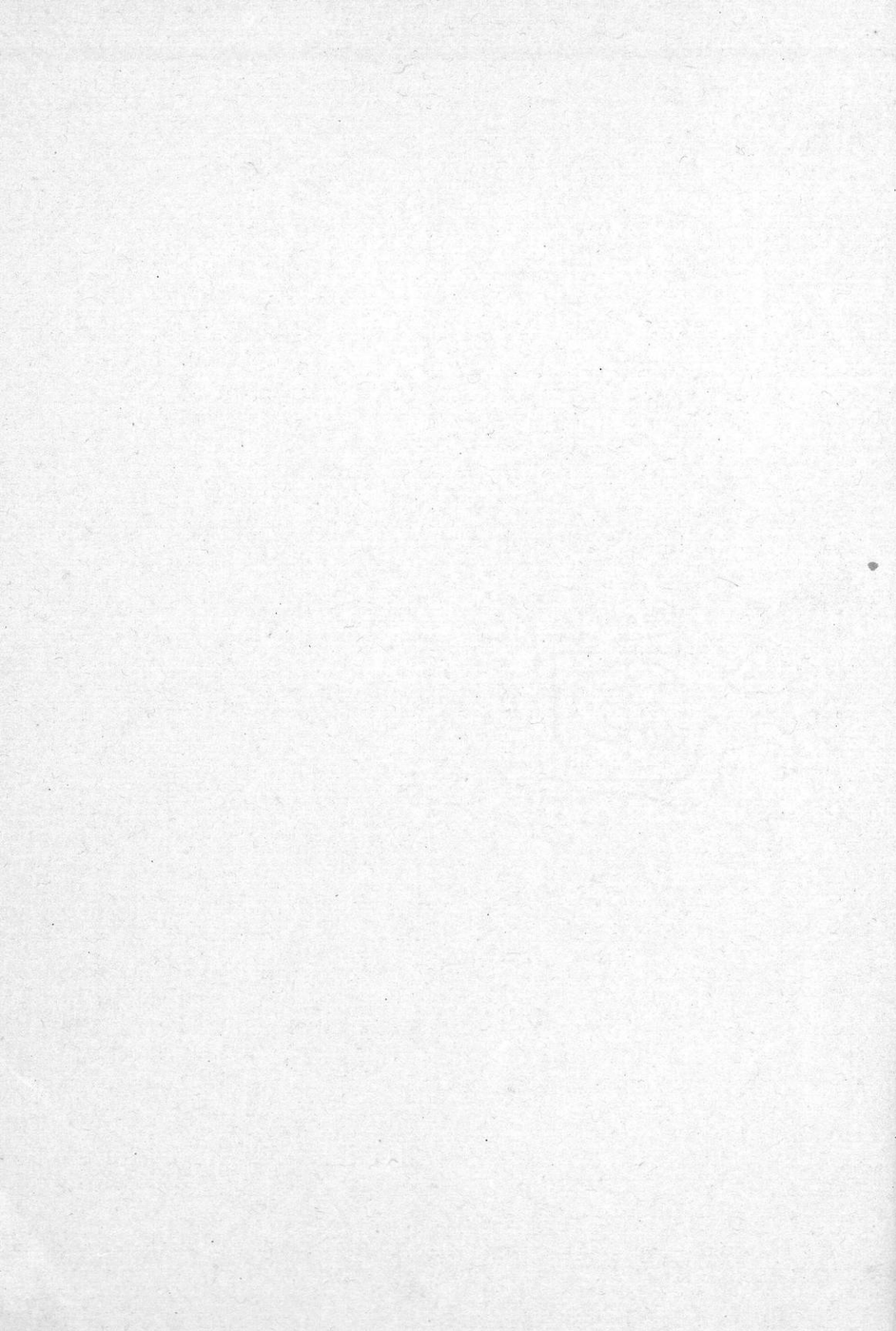
2 . ª É P O C A

Año 1955 - Número 70



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 530



IMPRESO EN ESPAÑA.

PRINTED IN SPAIN.

EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA PROVINCIAL
SAN LUIS, 27. — SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL



2.^a Epoca
Año 1955



Tomo XXII
Número 70

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL
SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1955

MARZO - ABRIL

Número 70

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—D. Angel Camacho Baños.—D. Eloy Domínguez Rodiño.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS ORIGINALES

- Antonio Sancho Corbacho.—*Francisco Pacheco, tratadista de arte.* (Nueve ilustraciones fuera de texto)..... 121
Manuel Montero, S. I.—*El San Francisco Javier del Colegio de Portaceli, de Sevilla. ¿Otra obra de Juan de Mesa?* (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 147
José Salvago de Aguilar.—*Los ríos mueren...*..... 157
Brígido Ponce de León Almazán.—*La Química en la Real Sociedad de Medicina de Sevilla. II.—Documentos.*..... 167

MISCELANEA

- J. I.—*Al pie de la Cruz. Artículo inédito de José María Izquierdo, 1886-1922.*..... 177
José Andrés Vázquez.—*El escudo heráldico municipal de Aracena.* (Una ilustración fuera de texto)..... 181
P. Ismael de Santa Teresita, O. C. D.—*El verdadero título fundacional de la iglesia del Angel, de Sevilla, Nuestra Señora de la Misericordia del Carmen y Angel de la Guarda.* (Dos ilustraciones fuera de texto)..... 185

LIBROS: Varios..... 189

CRÍTICA DE ARTE: *Música*, por Noberto Almandoz..... 197

CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia.—Septiembre y octubre, 1947*..... 203

ARTICULOS ORIGINALES

FRANCISCO PACHECO, TRATADISTA DE ARTE

I

LA SEVILLA DE FRANCISCO PACHECO

SEVILLA se deslizaba por los últimos años del siglo XVI, gozando de una prosperidad material y espiritual notables que la hicieron meta de las aspiraciones de mucha gente y centro de la cultura y comercio de España.

El monopolio del tráfico con las Indias occidentales atrajo una riada de comerciantes de todas partes, cuyos recuerdos se mantienen aún en los nombres de algunas calles de la ciudad: Genoveses, Alemanes, Lombardos, Catalanes, etc., cambiados muchos en un absurdo afán de renovación que va haciendo desaparecer una página importante de la historia de Sevilla. La presencia de estos comerciantes fomentó el desarrollo de su riqueza económica en proporciones insospechadas.

Los alrededores de la Catedral —en particular las calles de Alemanes, Genoveses y Francos— eran el centro de este comercio, acumulando sus numerosas tiendas de sederos y plateros una verdadera riqueza, hasta el extremo, que éstos, ante el fundado temor de un asalto a sus talleres, se dirigieron al Concejo, solicitando permiso para organizar una policía particular para su defensa.

Era de ver el tráfico del barrio del Arenal los días de arribo de flotas procedentes de Indias, que además de constituir espectáculo para el pueblo, significaba copiosa riqueza en plata, oro y perlas para el Erario, de lo que no poco se filtraba en Sevilla.

La Casa de Contratación, uno de los Centros de estudios geográficos más importantes de Europa, y el único que día a día agregaba un nuevo

nombre al mapa del mundo, fué también centro de atracción de navegantes y futuros pilotos que allí se preparaban para conocer las rutas de las Indias.

La ciudad, haciendo honor a este auge, se engalanaba con joyas nuevas; el propio Cabildo había dado la pauta, años antes, trasladándose desde su viejo local del Corral de los Olmos, al bello edificio plateado hecho construir de nueva planta en la Plaza de San Francisco; enladrillando calles, aderezando otras y enriqueciendo las plazas con bellas fuentes, como la situada frente a su nueva sede.

Morgado nos refería en 1586 que: «Todos los vecinos de Sevilla labran ya las casas a la calle, lo cual da mucho lustre a la ciudad. Porque en tiempos pasados todo el edificar era dentro del cuerpo de las casas...» De estos años es también la Alameda de Hércules, feliz iniciativa del Asistente de la Ciudad, Conde de Barajas.

El Cabildo eclesiástico, que siempre brilló a gran altura, terminaba las obras de la Capilla Real, Sala Capitular y Sacristía Mayor; y la misma Giralda se tocaba de peineta y campanas, ocultando su penacho moruno.

Eran los años en que se terminaban edificios como el Hospital de las Cinco Llagas —Centro sanitario fundado a principios del siglo por la benemérita sevillana doña Catalina de Ribera—, el magnífico de la Lonja de Mercaderes —hoy Archivo de Indias—, o el gran claustro del monasterio de San Jerónimo de Buenavista, digno de mejor suerte, por citar sólo edificios muy destacados.

Al lado de esta riqueza material surge rápidamente un ambiente cultural y artístico de análoga importancia. Tras el comerciante y su compañero inseparable el banquero, que satisfacen las necesidades materiales y económicos, aparece —constante invariable también— el artista, que viene a satisfacer otras necesidades de carácter estético y religioso.

Todo el siglo XVI sevillano está lleno de esta presencia de artistas extranjeros o de otras regiones españolas, y por nuestra ciudad discurren Torrigiano, Alejo Fernández, Sturmio, Campaña, Niculoso de Pisa, Sambarino, Arfe, Hernán Ruiz y tantos otros que haría interminable su relación; arquitectos unos, pintores y escultores otros, orfebres, ceramistas, contribuyendo todos con sus obras a hacer de nuestra ciudad un emporio artístico inigualable todavía.

Este ambiente, y el magisterio de los artistas citados, bien por su contacto personal —pues algunos se avicindaron en la ciudad— o a través de sus obras, atrae no ya a nuevos maestros, sino a toda una serie de noveles artistas que veían en Sevilla —como nueva Roma o Florencia—, la meta donde formarse sólidamente en el estudio de las obras de aquellos maestros, a la par que un campo más propicio económicamente para sus trabajos.

Este es el caso de Jerónimo Hernández, Juan de Oviedo, Martínez

Montañés, Alonso Cano, etc., quienes, en los últimos años del siglo XVI y primeros del siguiente, colocan el nombre de Sevilla en la primera fila de las escuelas artísticas españolas.

Pero no era sólo en este campo de las artes plásticas —con ser ya bien dilatado— donde brillaba Sevilla como una estrella de primera magnitud; la Poesía, la Literatura y la Música marchaban al mismo nivel que aquéllas, y la sociedad sevillana tenía la elegancia de fomentar este bello espectáculo cobijándolas y alentándolas con su glorioso mecenazgo en aquellas tertulias literarias y artísticas que dieron honor y fama al duque de Alcalá, Arguijo y a nuestro propio Pacheco, donde exponían los frutos de su talento los Alcázar, Mal-Lara, Gutiérrez de Cetina, Herrera y tantos otros sevillanos de inolvidable memoria.

Las Comunidades religiosas fueron asimismo cenobios donde brillaban la cultura y el saber de varones de claro ingenio que influyeron poderosamente en el ambiente de la ciudad.

Fué asimismo esta época la Edad de Oro de la imprenta sevillana, el famoso descubrimiento coadyuvó de manera eficacísima a su esplendor literario; los nombres de Cromberger, Varela de Salamanca y Monardis debían figurar en las primeras páginas de un Libro de Oro de nuestra ciudad, que debe al primero de ellos la reparación de un olvido imperdonable. De su oficina tipográfica, situada en la calle de Pajaritos, salió en 1535 la primera prensa que alumbró libros en el Nuevo Mundo.

Ni una modesta lápida recuerda este hecho trascendental de la labor civilizadora de nuestro pueblo; aprovecho esta ocasión para recordar a nuestro Municipio que en nuestra ciudad se produjo este hecho de categoría universal.

Las colectividades —como formaciones humanas— tienen sus altibajo, períodos de auge y de crisis, y cuando uno de éstos se produce, todas sus actividades adolecen de las mismas características; por ello, en este ambiente sevillano de las postrimerías del quinientos, hasta la picaresca —que con la vitalidad anárquica constituyen los dos caracteres sustanciales de nuestra ciudad—, tiene también sus años de esplendor, y así no es de extrañar que Cervantes, conocedor muy a fondo de la Sevilla de 1600, la utilice como escenario de su deliciosa novela *Rinconete y Cortadillo*.

De esta brillante época arranca la fama universal de Sevilla, más importante entonces que París o Londres.

Pues bien, en medio de este clima de tanta riqueza material y de tan alto nivel cultural y artístico, hace su aparición Francisco Pacheco, muy joven y atraído —como tantos otros— por el resplandor de la perla del Guadalquivir.

Con ella se identificó notablemente el pintor nacido en Sanlúcar de Barrameda y así lo demuestra en su obra fundamental «Arte de la Pin-

tura» y en otros trabajos literarios suyos, aprovechando cuantas ocasiones se le presentaban para expresar su gran devoción por Sevilla.

Si ésta no le vió nacer, sí le formó desde muy joven como pintor y gran dibujante, y, sobre todo, le proporcionó las fuentes para su gran erudición, que le permitió la redacción de su enjundioso trabajo; por esto se le puede llamar *Pacheco Hispalense* y creo que él nos lo agradecería, dado el cariño que sentía por la ciudad de la que, con orgullo, se titulaba vecino.

II

NOTAS BIOGRAFICAS

La excepcional importancia de la obra literaria de nuestro tratadista, el haber sido maestro de Velázquez y el descubrimiento en los primeros años del siglo pasado de su *Libro de Descripción de verdaderos retratos...*, fueron causas de dos estudios biográficos sobre Pacheco, debidos, uno a don José María Asensio y Toledo, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, y el otro a don Francisco Rodríguez Marín. Este había dado a conocer muchos datos biográficos de Pacheco en su estudio sobre Pedro Espinosa, y en 1923 publicó en Madrid un trabajo titulado *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, que es una biografía más exacta y amplia que la de Asensio y Toledo, y sólo hay que ponerla al día completándola con las nuevas noticias extraídas del Archivo de Protocolos Notariales, que han visto la luz pública en diversos repertorios documentales.

Rodríguez Marín puntualizó la fecha de nacimiento de Pacheco al encontrar su partida de bautismo en la iglesia mayor de Nuestra Señora de la O, de Sanlúcar de Barrameda, acto que tuvo lugar el 3 de noviembre de 1564, dándonos a conocer también el nombre de sus padres, Juan Pérez y Leonor de Ríos, el primero sastre e hijo de Juan Pérez, hombre de la mar, y de sus padrinos, Pedro de Flores e Isabel Custodio.

Pacheco parece que quedó pronto huérfano de padre y éste sería el motivo de su traslado a Sevilla en unión de sus tres hermanos, Pedro, Mateo y Juan.

Es posible que en este traslado influyese la presencia en nuestra ciudad de su tío, de su mismo nombre y apellido, erudito canónigo de la Catedral y al parecer primo de su padre.

También es natural sospechar la intervención del canónigo en la colocación de sus sobrinos, como se viene diciendo desde Ceán Bermúdez, y debió ser valioso colaborador en la formación de los primeros años del pintor. Sin embargo hay que desechar la suposición de Asensio y

Toledo de que fuese su padrino de bautismo, que fué otro, como ya se vió, no figurando tampoco en su partida de casamiento.

Pacheco es muy parco en hablarnos de sus relaciones con su tío —en el *Arte de la Pintura* no lo menciona—; sólo en el Libro de Retratos hace figurar al «Licenciado Pacheco», así, escuetamente, entre los amigos de cinco de los retratados; en la biografía de Felipe II, al hacer referencia al epigrama que figuró en la urna de su túmulo funerario, que él decorara en parte, dice que fué obra del «Licenciado Francisco Pacheco mi tío», y que lo incluye «por la grandeza del ingenio del que la hizo». También en la de Argote de Molina manifiesta que éste consultó con «los más doctos de su tiempo, especialmente del Licenciado Francisco Pacheco mi tío». Este, a su muerte, ocurrida en 1599, le dejó parte de una casa junto a San Dionisio, en Jerez de la Frontera.

Es, sin embargo, curioso que un hombre de su categoría social y de su erudición no figure en el Libro de Retratos; claro es que puede ser alguno de los no identificados o de los perdidos, que fueron muchos, o bien que no fuese hecho, ya que su colección parece que la comienza el mismo año de la muerte de aquél.

Pacheco estaba en nuestra ciudad por lo menos el año 1580 y es posible que antes, pues en su libro *Arte de la Pintura* afirma que asistió al entierro del padre jesuíta Gaspar de Zamora, que tuvo lugar en 1621, quien hacía cuarenta años que era su consejero espiritual, lo que nos da aquel año como el primero de su presencia cierta en Sevilla.

Desde 1583 no faltan ya referencias documentales de la vida de nuestro artista; en dicho año ingresó en la Hermandad de la Santa Cruz de Jerusalén, y dos años después consta de manera indudable la referencia a su primera vivienda conocida, arrendada en 11 de marzo de 1585 en calle Limones, hoy Rivero, donde continuaba al año siguiente.

A fines de 1589 era vecino de la collación de la Magdalena, y en el año 1592 lo era de la de San Martín, donde vivió probablemente con uno de sus hermanos, Mateo, de profesión linero, constando que su otro hermano Pedro era sastre, vecino en la collación de Santa María, en la Alcaicería.

Del tercero de los hermanos, Juan, también sastre, sabemos que en esta fecha era vecino de Sevilla y preparaba un expediente de limpieza de sangre de sus padres y abuelos en nombre de todos los hermanos, asunto que le ocupó hasta 1601, en cuyo año aparece vecino en la collación de la Magdalena. Quizás lo hiciese con miras a su nombramiento de Familiar del Santo Oficio de la Inquisición, que consta lo era ya en 7 de marzo de 1618.

En 1593, Pacheco estaba en vísperas de casamiento con la que iba a ser su mujer, María de Páramo, otorgando la escritura de dote en 26 de noviembre, y en 29 de diciembre —por escritura pública también— hace relación de los bienes que aporta al casamiento, documento muy

interesante, como veremos más adelante, porque nos habla bien claro de su desahogada posición económica y que debía funcionar ya su academia, donde practicarían el dibujo y la pintura diversos alumnos.

El 17 de enero siguiente contraía matrimonio con María de Páramo en la iglesia de San Vicente, y por no acomodarse su vivienda de San Martín a su nuevo estado, buscaba otro hogar, el cual iba a ser el que ocupase hasta su muerte en la collación de San Miguel.

Ya hemos visto las diversas viviendas donde moró Pacheco, en calle Limones, collación de la Magdalena y de San Martín; pero la que ocupó casi toda su vida, desde 1594 a 1654, sesenta años, fué en esta collación de San Miguel, donde se engendraron su *Arte de la Pintura* y el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*.

Cupo a don Adolfo Rodríguez Jurado la suerte de poder localizar con plena exactitud la casa que en dicha collación arrendó Francisco Pacheco, por tres vidas, al Hospital del Amor de Dios su propietario.

La casa estaba situada en la calle de la Alameda, que después se llamó del Puerco y hoy Trajano; tenía en la puerta una inscripción que decía: «H. del Amor de Dios n.º 151», y esa fué la que por escrituras públicas otorgadas en 6 y 12 de julio de 1594 arrendó Pacheco. El señor Rodríguez Jurado llevó su investigación a comprobar que dicha casa fué numerada después con el n.º 41 y más tarde con el 37, que todavía ostenta. Al compulsar las escrituras de propiedad de dicha casa, vió que en las mismas figuraba el arrendamiento por Pacheco en cuantía de 17.000 mrs. anuales.

Identificada tan plenamente la casa donde vivió el erudito pintor, la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría colocó en su fachada una lápida conmemorativa el año 1911, fecha en la que el señor Rodríguez Jurado presentó el fruto de su investigación a la citada Academia.

En esta casa, además de su hogar, Pacheco tuvo su taller de pintor y su academia, donde trabajaron numerosos alumnos; en ella entraba de aprendiz, en 1596, un tal Lorenzo Lozano; en 1616, Alonso Cano, y en 1610 lo había hecho un joven de once años, Diego Velázquez de Silva—así se hacía llamar y así le nombraban sus contemporáneos—, que en ella encontró un segundo hogar durante seis años, pues Pacheco se comprometía por escritura pública, al año siguiente, a darle durante ese período de tiempo, casa, cama, comida y ropas y enseñarle todo lo que él sabía del arte de la pintura; al cumplir el plazo, en 1617, terminado el aprendizaje, Francisco Pacheco y Juan de Uceda, alcaldes veedores del arte de la pintura, otorgaban en 14 de marzo carta de examen al joven discípulo, ante notario público, en la que «lo hallaron hábil e suficiente» para maestro pintor de imaginería a el óleo y todo lo a ello anejo y perteneciente.

También en esta casa nació su única hija, Juana, que más tarde

había de ser mujer de aquel aprendiz a quien quería como hijo y fué «la corona de sus postreros años», como él mismo nos dice.

En ella se forjaron también sus mejores obras pictóricas, necesitadas aún de un estudio serio y completo. Y ella fué el lugar de reunión de poetas, literatos y teólogos, que le proporcionaron con su saber no poco material para sus obras literarias y su propia formación artística.

A partir de estos años, y en las primeras décadas del siglo XVII, el nombre de Pacheco ocupa un lugar preeminente en la sociedad sevillana es el momento de mayor importancia de su producción pictórica, en 1614 terminó su cuadro del Juicio Final, que causó gran sensación entre los sevillanos.

Por ello lo vemos alcalde veedor del Arte de la pintura muchos años, y debido a sus profundos conocimientos en materia de pinturas sagradas, fué nombrado en 7 de marzo de 1618, por el Tribunal de la Inquisición, para que «de aquí adelante tenga particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuviesen en tiendas y lugares públicos», dando cuenta a aquel Tribunal de aquellas que a su juicio tuviesen reparos.

En 1619, después de su primer viaje a Madrid, donde tenía buenos valedores, fué nombrado pintor real, cargo que en unión del anterior tuvo en honor y gran estima.

Aunque se ha dicho por algunos que Pacheco no salió de Sevilla, y otros sin embargo lo hacen ir a Italia, es suficientemente sabido que no es cierto ni lo uno ni lo otro.

Pacheco realizó tres viajes importantes —aparte de los que le obligasen sus trabajos en pueblos y ciudades de esta provincia—, uno a Flandes y dos a Madrid, y él mismo nos lo refiere en su *Arte de la Pintura*. El primero que dió cuenta de ellos fué Rodríguez Marín, que leyó detenidamente su libro; en éste expone Pacheco claramente su estancia en la ciudad de Gante, donde tuvo de maestro a Lucas de Here, estudiando las obras pictóricas de otros maestros flamencos que él encontraba secas, sin fuerza y brío.

Rodríguez Marín sitúa dicho viaje entre los años 1581 y 1582, y, efectivamente, así debió ser, teniendo en cuenta las fechas de estancia de Pacheco en Sevilla, 1580 y 1583, y la de la muerte del pintor flamenco, ocurrida en 1584.

Más explícito es nuestro pintor con referencia a su primer viaje a Madrid. Dice en su libro, al que por fuerza hemos de acudir muchas veces, por ser su mejor fuente informativa: «preguntando yo a Domingo Greco el año de 1611», y en otro lugar «Domingo Greco me mostró el año 1611», y en otro párrafo deja constancia de su visita a El Escorial en el citado año. Posiblemente, como afirma Martí y Monzó, visitaría también Valladolid en este viaje, conociendo allí al pintor Diego Valentín Díaz, con quien sostuvo después correspondencia, como se verá más

adelante. Este viaje puede puntualizarse exactamente, ya que conocemos un contrato de obra, la de la pintura del retablo de San Juan Bautista del convento de San Clemente de nuestra ciudad, fechado en 17 de septiembre de 1610, y otro, la del Túmulo de la Reina Margarita de Austria, que lo fué en 29 de octubre de 1611; entre estas fechas tuvo lugar su primer viaje a la Corte.

El segundo lo hace acompañado de su yerno e hija, y su estancia en Madrid fué más prolongada, y a éste se refiere la frase que inserta en su libro: «yo lo he visto en Madrid aquellos dos años que viví allí».

También la documentación conocida nos permite fijar fechas muy aproximadas de este viaje; en 27 de julio de 1623 concertaba la obra de pintura del retablo de la Concepción, de San Lorenzo, figurando Velázquez como su fiador, y en 20 de octubre residía ya en Madrid, adonde le enviaban poder desde Sevilla, para cobrar 30 ducados, a su yerno. Allí vió al año siguiente, de 1624, al famoso fundidor sevillano Francisco de Ballesteros (Fig. 7), a quien le pintó nueve piezas pequeñas de artillería para presentarlas a distintas personalidades de la Corte, como el mismo Pacheco nos cuenta en la biografía del célebre artillero, inserta en su Libro de Retratos.

En 1625, el arquitecto real Juan Gómez de Mora le encargó la pintura y estofado de una imagen de Nuestra Señora de la Expectación para la condesa de Olivares, de cuyo trabajo nos da minuciosos pormenores: su costo, dos mil reales; tiempo para hacerlo, dos meses —aunque confiesa que tardó cuatro—; proceso de realización y temas decorativos, hasta el dato interesante de que fué enviada al convento de franciscanos de la villa de Olivares, donde se encontraba ya al redactar el capítulo de su obra donde inserta estas noticias.

En Madrid continuaba en 8 de julio de 1626, en cuya fecha daba poder a Luis de Lupica, procurador de Sevilla, y en esta ciudad se encontraba de nuevo en 27 de marzo de 1627, de donde no sabemos se ausentase ya.

Seguramente el motivo de este segundo viaje a la Corte fué el de dar a conocer y presentar a su yerno. Velázquez había estado en Madrid Góngora, volvió a Sevilla, y al año siguiente emprendía su marcha de Góngora, volvió a Sevilla, y al año siguiente emprendía su marcha de finitiva a Madrid, acompañado de Pacheco. Este tuvo la satisfacción de presenciar entonces el triunfo de su yerno y discípulo; pintó al rey Felipe IV a caballo y se dió trazas para conseguir permiso real para exponer el cuadro al público, hecho que, según nos cuenta Pacheco, tuvo lugar en plena «calle Mayor enfrente de San Felipe con admiración de toda la Corte e invidia de los de l'arte, de que soi testigos». Su entusiasmo por el éxito le llevó a dedicar con este motivo a su yerno el soneto que comienza:



Fig. 1.—Francisco Pacheco, Dibujo de Eduardo Cano según el calco hecho por Bocour del autorretrato que figura en el cuadro de *El Juicio Final*.

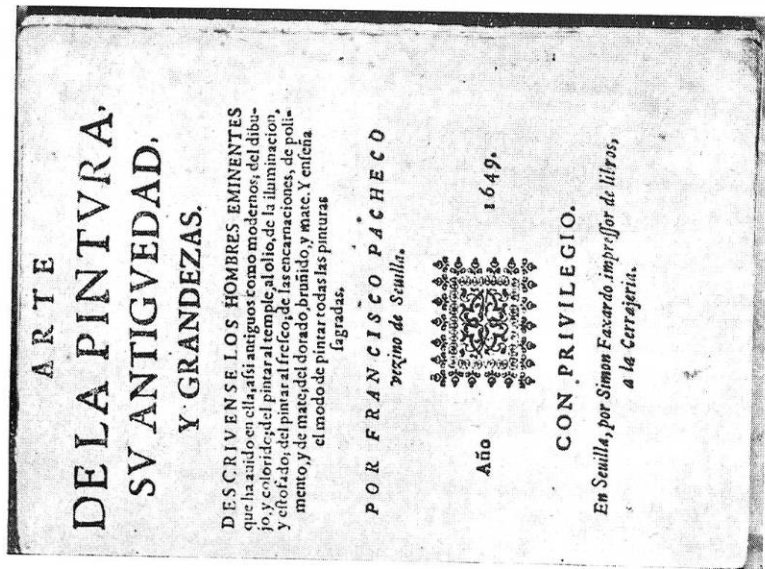


Fig. 2.—Portada de la edición Príncipe del *Arte de la Pintura*.

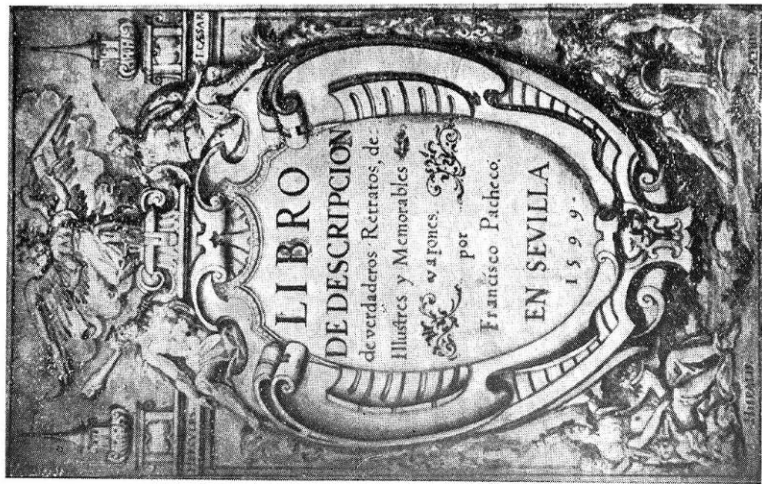


Fig. 3.—Portada del *Libro de... Retratos*. De la edición facsímil de Asensio.



Fig. 4.—Retrato del P. Francisco de Medina, S. I.

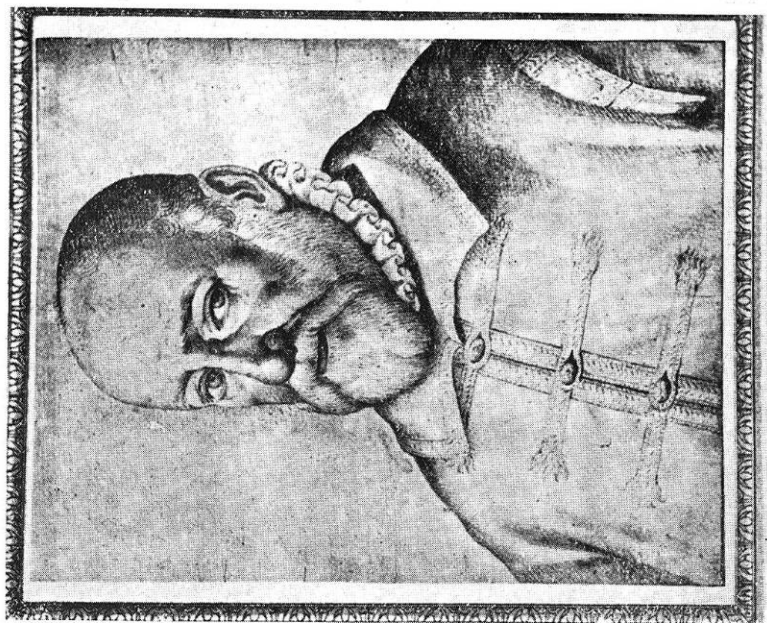


Fig. 5.—Retrato de Melchor del Alcázar.



Fig. 6.—Retrato del pintor Pablo de Céspedes.



Fig. 7.—Retrato del fundidor Francisco Ballesteros.

*Vuela, o joven valiente, en la ventura
de tu raro principio, la privanza
honre la posesión, no la esperanza
del lugar que alcanzastes en la Pintura.*

Después de las que llevo anotadas no conozco otras fechas importantes para la biografía de Pacheco que la de su testamento. La última citada de 1627 se refería a un poder que dió a Francisco Ortiz, alguacil del Virrey del Perú, y a Luis Ortiz, arquitecto residente en Lima, para que pudiesen cobrar de Cristóbal Pérez el importe de 50 ejemplares encuadernados de los versos del *Divino Herrera*, que le había enviado.

En este año Pacheco tenía ya sesenta y tres de edad y no es de extrañar que se encontrase con pocos ánimos para seguir trabajando con los pinceles, quizás no tanto por cansancio físico, cuanto porque su honradez profesional, su talento de artista y su gran cultura le aconsejasen una retirada prudente de la palestra al contemplar qué el triunfo de su yerno era precisamente por interpretar la pintura con arreglo a cánones que no eran los que él había seguido. Corrían nuevos vientos, el concepto estético en pintura sufría una transformación y tomaba nuevos derroteros indiscutibles y el portaestandarte de este movimiento era su propio hijo político y discípulo, cuya superioridad sobre el maestro reconoció él noblemente, y ya no era momento de rectificar; por ello se recogió en sus libros, guardó el pincel y empuñó con más ahinco la pluma para hacer la redacción definitiva de su otra gran obra, el *Arte de la Pintura*.

Sin embargo —como decía antes—, hay todavía un documento muy importante que añadir a su biografía, su testamento, que otorgó en 10 de mayo de 1639 «estando bueno y sano y en mi acuerdo, juicio y entendimiento natural, que Dios Nuestro Señor fué servido de me dar», hallándose presente en el oficio del propio escribano; fué publicado por la señorita Dolores Salazar en 1928, que lo halló en el Archivo de Protocolos de nuestra ciudad.

En este documento Pacheco hace, sin quererlo, su retrato moral. La expresión de su fe católica en el deseo de «poner su alma en carrera de salvación», escapa un poco de la fórmula tradicional; se manda enterrar en la iglesia de San Miguel con hábito y cordón de capuchino «y una cruz grande de ciprés, que yo tengo para este efecto», y dispone que se digan ciento diez misas por su alma.

Es escrupuloso en las disposiciones sobre sus bienes y administración de su casa y del patronato que fundó su suegra, Mencía Sánchez de Burgos; manda también devolver un cilicio que pidió prestado al convento de Santa María de las Cuevas para pintar un San Juan Bautista y que él había conservado por su devoción; y a su sobrino Laureano Pacheco, presbítero, vecino de Triana, le lega dos cuadros.

Manda vender todos sus modelos, estampas, libros, cuadros, etc., excepto aquellos que su mujer separase para sí, para sus hijos o para quien le pareciere. Hace también excepción con una lámina grande de una Venus que poseía; su estrecho concepto del decoro y honestidad —de que dió muestras toda su vida—, le hizo buscar una persona de toda su confianza para hacerle depositario de este desnudo, encontrándola en su íntimo amigo Francisco de Rioja, Inquisidor del Santo Oficio, a quien manda que se le entregue o a quien él ordenase.

Cláusula especial dedica a su Libro de Retratos, lo que revela que conocía todo el valor de su obra, algo más importante que una simple colección de aquéllos; «que mi Libro de retratos de ilustres varones —dice en aquélla— se venda a quien le pagare mejor, sin apartarlos, ni dividirlos, con sus memorias, relaciones y elogios, porque no se pierda la memoria de tan insignes sugetos, y si pareciere mudar de parecer, para mejorar este intento, lo pueden hacer mis albaceas».

Por éstos nombra a su mujer y a su sobrino Laureano, y después de cumplidas las disposiciones testamentarias, instituye heredera universal a su hija Juana, «mujer de Diego Velázquez de Silva, pintor y ayuda de Cámara de su Magestad».

Debió contar siempre con una posición económica desahogada, como se ve a través del inventario de sus bienes, hecho con motivo de su casamiento, por la dote de su mujer, los numerosos trabajos realizados y por la misma relación de bienes que figura en su testamento.

Al lado de este retrato moral, Pacheco nos ha dejado también su retrato físico entre el grupo de los justos de su famoso cuadro *El Juicio Final* que pintaba en 1611 y terminó en 1614 para la iglesia del convento de Santa Isabel, y hoy, desgraciadamente, en el extranjero, otro producto de tanta rapiña que hizo más conocido a un mariscal de Francia que sus propias dotes de estratega.

Allí, entre un *mancebo hermosísimo* y una *hermosa mujer*, puso su retrato, «frontero hasta el cuello (pues es cierto hallarme presente este día)»; no conozco el retrato más que a través de una copia al carbón, del que se pueden apreciar los rasgos siguientes, sabiendo que entonces tenía 47 años: estatura más que mediana, rostro ovalado, amplia frente con grandes entradas y cabello recortado, ojos de mirar penetrante y al parecer claros, bigote, y barba pequeña sólo en su mentón prominente. (Fig. 1).

Como un último aspecto de esta somera biografía de nuestro artista, hay que considerar su formación erudita fundamental para la redacción de su obra.

Su iniciación en los estudios la debería probablemente a su tío, elegante latinista, a quien coloca entre los más doctos de su tiempo, como hemos visto; la biblioteca del culto canónigo de la Catedral hispalense, que se componía de 4.000 volúmenes, debió ser su cantera nutricia, pues

los libros manejados por él fueron numerosísimos y de muy diversa índole.

Ya en 1593, al extender la escritura de bienes que aportaba al matrimonio, manifiesta que poseía un Vignola en francés, dos libros de pintura (¿acaso los de Leonardo de Vinci y Ludovico Dolce?) y el de Jorge Vasari. Pero donde muestra de manera patente la extensa bibliografía que manejó es en su *Arte de la Pintura*; su honradez literaria le lleva a citar con una escrupulosidad notable el origen de la más insignificante frase o pensamiento si proceden de algún autor determinado, bien por manifestación expresa en el texto o por llamada marginal. Y por ellas podemos reconstruir su biblioteca, numerosa y selecta, que comprendía desde los clásicos griegos y latinos, las Escrituras Sagradas y Actas de Concilios, hasta autores contemporáneos suyos.

Por sus páginas desfilan personajes de las más diversas ramas del saber: teólogos como San Basilio, San Jerónimo, Santo Tomás de Aquino; filósofos como Platón, Aristóteles, Cicerón, Diodoro de Sicilia; poetas como Horacio, Ovidio, y todos sus contemporáneos sevillanos; historiadores como Plinio, Baronio; tratadistas de arte como Alberti, Leonardo de Vinci, Dolce, Durero, Pablo de Céspedes y muchos más; médicos anatómicos como Vesalio, Valverde d'Amusco; la relación completa ocuparía un índice onomástico bastante extenso.

Ellos fueron dejando en el libro de Pacheco sus definiciones y teorías sobre los puntos por él tratados, como iremos viendo.

III

EL LIBRO «ARTE DE LA PINTURA»

Puede decirse que el siglo XVI es el de los tratadistas de arte; primero los italianos —que ya comenzaron en la centuria anterior— y luego españoles, alemanes y franceses, rivalizaron en dar a conocer sus experiencias y conocimientos en el campo de las Bellas Artes a través de obras o tratados, que contribuyeron —sobre todos los italianos—, a difundir los principios del Renacimiento por toda Europa.

Pacheco, como refleja a través de su propio libro de forma tan expresiva, tuvo por delante una serie importante de estas obras que le sirvieron de pauta y guía para la redacción de la suya. Destacan, entre todas, las de Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Ludovico Dolce, Jorge Vasari y Alberto Durero, citados constantemente, y de las que inserta numerosos párrafos en su libro.

Antecedentes más inmediatos los tuvo en nuestra Patria, aunque no podían igualarse a los italianos; debió conocer la obra de Diego de Sagredo, *Medidas del romano*, publicada en Toledo en 1526, aunque por

su índole poco podía proporcionarle para su libro. En éste figura alguna cita de Serlio y para ello sí pudo utilizar alguna de las tres ediciones de la traducción que hizo el arquitecto Francisco de Villalpando en Toledo, los años 1522, 1563 y 1574, de la obra del boloñés titulada *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, y claro es que bien pudo manejar la primera edición del propio Sebastián Serlio.

Otra obra que pudo servirle de acicate para hacer la suya fué la de Juan de Arfe y Villafañe, el célebre platero, titulada *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura*, cuya edición príncipe vió salir de las prensas en nuestra ciudad el año 1585, la que utilizó al estudiar la proporción del cuerpo humano y de algunos animales.

También hay que citar como antecedente de su obra la titulada *Noticia general para la estimación de las Artes*, de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, publicada en Madrid en 1600, y que Pacheco utiliza en su tratado con mención expresa.

Asimismo los *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura*, de don Juan de Butrón, impresos en Madrid en 1626, fueron utilizados por Pacheco al tratar de la Pintura como arte liberal, teniendo presente también para este mismo asunto el *Memorial informativo de los Pintores*, que se imprimió en la Corte el año 1629.

Sin embargo, es curioso que la obra más importante publicada en España sobre esta materia, diez y seis años antes de la que se estudia, no figure entre las consultadas por Pacheco, y sin duda es su antecedente más inmediato y de mayor analogía, y eso que se trataba de una obra del que, según frase del propio Pacheco, era «nuestro íntimo amigo Vicencio Carducho».

Efectivamente, los *Diálogos de la Pintura, su defensa, origen, esencia. Definición, modos y diferencias*, que el pintor de los cartujos publicó en 1633, no los utilizó aquél en su libro, pero es indudable que los conoció, para su pesar y desengaño de aquella íntima amistad.

Esta debía datar, sin duda, de la estancia de Pacheco en Madrid, y si entonces Carducho no tenía en proyecto su obra, o en caso contrario no se lo dijo a aquél, sí cambió impresiones con nuestro pintor en materia de tanto interés para ambos, sirviéndole esto de gran provecho al florentino para la redacción de sus *Diálogos*.

Pacheco, en una carta dirigida al pintor vallisoletano Diego Valentín Díaz, en febrero de 1634, pidiéndole datos para la biografía de Berruguete que debía acompañar a su retrato, hace referencia a este asunto, que le produjo no pocos sinsabores. En ella le decía: «Este libro de los retratos estuviera acabado, si no me hubiera llevado el deseo del libro de la Pintura, en que ha más de 30 años que trabajo. Pero no me ha valido tanto cuidado y tenerlo acabado para impedir que el buen Vicencio Carducho no me haya ganado por la mano. Pues ha sacado otro libro a este intento con que gozara de la gloria de ser el primero,

si bien yo no he sabido el camino que tomó y sencillamente le he manifestado los intentos del mío porque ha más de quince años que imprimí un capítulo que anduvo en manos de muchos pintores y llegó a Portugal y a las Indias, por donde es muy notorio que comencé primero y no pude valerme de sus escritos. En efecto, no pierdo las esperanzas de que saldrá a luz mi trabajo, aunque he sentido mucho el impedimento, no hay seguridad en esta vida aun con los mayores amigos».

Que el capítulo a que hace referencia lo utilizó Carducho, nos lo dice también Pacheco en su libro *Arte de la Pintura*. Lo había hecho imprimir en 1619, según se desprende de la carta antes transcrita, y correspondía al XII del Libro II de su obra, titulado «Porque aciertan sin cuidado muchos pintores, y poniéndolo no consiguen su intento», pretendiendo con ello «calificar con esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión»; pues bien, en una nota marginal al citado capítulo dice: «Este documento tomó de aquí Carducho por estar impreso».

Pero en 1634, cuando ocurría esto, Pacheco tenía setenta años y no se sentiría con ánimos para corregir el texto a la vista del de Carducho, aparte de que, en verdad, poco pueden modificarlo los citados *Diálogos*.

Pacheco, con su gran bagaje cultural, extraordinario para un pintor, preparó su obra a lo largo de toda su vida. El mismo nos dice en el capítulo «Advertencias a pinturas sagradas», que tenía recogidas algunas desde 1605, las biografías de sus retratos fueron comenzadas en 1599 y la propia lectura de tanto libro citado en su obra indica claramente el tiempo necesario para compulsar tantas citas y ordenarlas. La consulta constante a que sometía sus afirmaciones a los más destacados teólogos sevillanos, principalmente jesuitas, le llevarían también mucho tiempo. Aparte de esta lógica conjetura, es el propio tratadista quien nos lo dice en su alegato contra Martínez Montañés sobre el arte de la Pintura y su comparación con la Escultura, impreso en 1622. En el preámbulo dirigido a los profesores del arte de la Pintura manifiesta que excusara la difusión del escrito «si hubiera publicado mi libro».

Ahora bien, tras la recogida de todo aquel material, su ordenación y redacción definitiva, precisaba de una labor continuada distinta de aquélla, un período de tiempo para dar estructura uniforme y lógica organización a la obra, y este período de tiempo creo que puede situarse entre los años 1627 y 1635, aproximadamente; veamos por qué.

Ya dije antes por qué me parecía el año 1627 el momento en que Pacheco se dedica con más intensidad a trabajar sobre su libro; abona también por ello su escasa producción pictórica después de aquel año y el que no se conozcan, hasta hoy, contratos de trabajos con posterioridad al mismo.

Existe además un dato que creo de interés, recogido en el mismo libro. Al referirse al P. Gaspar de Zamora —de quien ya he hecho men-

ción—, dice que escribió «otro libro de *Concordancias*, muy estimado de los doctos, que se estampó en Roma *este año 1627*». Que en 1635 estaba ya casi terminado, nos lo dice también el propio pintor en el capítulo antes citado dedicado a las pinturas sagradas, lo escribía con setenta años, que corresponden al de 1634, y dicho capítulo es el último de la obra, en cuyo año, además, afirmaba, en la carta a Valentín Díaz ya citada, tenerlo terminado después de treinta años de trabajo.

En 1641, el manuscrito estaba listo para su impresión, pues en 24 de diciembre de dicho año daba licencia el Ordinario para ello, según consta en la misma obra, pero hasta ocho años después no vió la luz pública.

Efectivamente, el año 1649 salía de las prensas de Simón Fajardo, impresor de libros en la Cerrajería, el de nuestro erudito pintor, cuya portada se reproduce en la figura n.º 2.

La obra, rarísima, pues se conocen muy pocos ejemplares de ella, fué reimpresa con poco rigor y falta de índices completos —que tampoco tiene la edición príncipe— por don Gregorio Cruzada Villamil en 1866 y que se ha hecho ya tan rara como aquélla.

Un brevísimo resumen, pero sin valor alguno, publicó en Madrid, en 1871, don Mariano de la Roca y Delgado, quizás para justificar su minúsculo *Tratado de Restauración* que incluye a continuación de aquel resumen.

Fragmentos del texto fueron incluídos por el señor Sánchez Cantón en el tomo II de sus *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. Es de desear que pronto vea la luz pública la edición crítica, prometida desde hace ya muchos años, compulsando el manuscrito original, que por rara fortuna se conserva, y constituye hoy una joya bibliográfica que guarda el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid.

En tres Libros divide su obra Francisco Pacheco, con un prólogo que por circunstancias inexplicables no aparece con ella, siendo publicado por primera vez por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* y reimpresso por Asensio y Toledo.

En él expone las causas que le movieron a publicar su tratado:

«Muchos recibidos por doctos y sabios varones en todas las facultades y ciencias, por haber manifestado el maravilloso caudal suyo y fruto de sus vigiliass por escrito, han quedado sugetos a la temeraria libertad del vulgo, que a ninguno perdona. Cosa que muchas veces me quito la pluma de la mano para no poner este mi deseo en execución. Mas considerando que esto que pudo detener a muchos, a otros alentó, puse la mira en el bien común y premio temporal y eterno, y que el hombre no debe ocultar su talento ni la luz que le fué comunicada por tan humildes respetos»... «Así, venciendo estas dificultades, me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí, conforme a la humildad de mi ingenio, reprimiendo en parte la osadía de los que

con menos que mediano caudal o sin haber trabajado en esta profesión, teniéndola por limitada materia, pensaron recoger en un solo discurso la grandeza suya con sólo trasladar de otros». «Séame lícito tan justa empresa, pues no aventuro el trabajo en facultad ajena, ni con tan moderada experiencia que se acerque mucho a lo que dixere».

Cita después las obras de Arfe y Gutiérrez de los Ríos que intentaron divulgar aspectos de la Pintura, lamentándose de lo poco que se había escrito en España sobre esta materia, expone el plan del libro y termina ofreciéndolo a los profesionales de la Pintura «para que lo amparen y defiendan en premio de la voluntad con que se ofrece».

En la primera parte o Libro de su obra, Pacheco trata de la antigüedad y grandezas de la Pintura, dividiéndolo en doce capítulos, en los que define la Pintura y sus diferencias con la Escultura, formando un bello tratado de Estética; hace una relación muy interesante de pintores famosos y termina con la exposición de los tres estados o clases de pintores, a los que califica de principiantes, aprovechados y perfectos; categorías que más tarde aprovecha Palomino, el célebre tratadista del siglo XVIII, en su obra «Museo Pictórico y Escala Óptica».

El Libro Segundo consta de doce capítulos también, dedicados a la teórica de la Pintura y partes de que se compone. En él hace la división de la Pintura; estudia el decoro en la misma, al que atribuye suma importancia; el dibujo y el colorido y sus divisiones, terminando con una exposición de las diversas maneras de la Pintura y cuál se debe seguir.

El Libro Tercero y último está dedicado a la práctica de la pintura y de todos los modos de ejercitarla. Consta de 16 capítulos; los diez primeros tratan de los diversos procedimientos pictóricos, los cinco siguientes de las pinturas sagradas y el último recoge las aprobaciones recibidas de diversos eruditos a su escrito sobre el Crucificado representado con cuatro clavos.

El espíritu crítico de nuestro tratadista le hace revisar todas las definiciones que sobre la Pintura dieron los más destacados artistas y tratadistas que le precedieron, desde Platón hasta su contemporáneo César Arbasia, sin que ninguna de ellas llegara a satisfacerle plenamente, sometiéndolas a un análisis riguroso, exponiendo sus defectos y transcribiendo aquellas que más se asemejaban a lo que él entendía por arte pictórico, tratando siempre con esa emoción y respecto que vemos constantemente a través de su obra, las manifestaciones de los que él llamaba «gigantes», como Leonardo o Miguel Ángel.

Antes de atreverse a exponer su criterio sobre este punto, tan fundamental para los fines de su libro, dialoga extensamente sobre él con el padre jesuita Francisco de Medina (Fig. 4), a quien convence para que le redacte una definición de la Pintura que lleva a su libro, y dice así: «Pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa

perfectamente, a la vista, lo que ella puede percibir de los cuerpos».

Pese a que esta definición se debe a su requerimiento, Pacheco no se siente totalmente conforme con ella; por ello agrega a seguido: «Esta definición no es diferente de la mía en lo esencial; pero los que tuvieran gusto en las letras verán fácilmente que el maestro Medina describe antes el arte de la Pintura que la define: la definición que yo hago parece más regular», y continúa entonces:

«Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores». Esta definición —la suya— es más amplia, pese a la mayor brevedad de su expresión; incluye en ella su carácter pedagógico, la Pintura es un Arte que enseña, y tiene como fin supremo la imitación de la Naturaleza en cuanto es obra de Dios, dando a la luz un puesto importantísimo, como después va aclarando al desarrollar su concepto con abundancia de ejemplos.

El preveía, después de la experiencia de su larga vida de pintor y pese a su propia técnica pictórica, que la Pintura imitaba algo más que la forma material de los cuerpos; así, al tratar de la Perspectiva en la Pintura, dice: «De manera que siguiendo la luz perspectiva no sólo represente en el llano la groceta, i el relieve suyo, más bien el movimiento: y muestre a nuestros ojos los afectos, y pasiones del ánimo».

Y efectivamente, muy poco tiempo después de impreso su libro, su yerno confirmaba su teoría en dos obras magistrales que él no llegó a ver: el retrato de Inocencio X, de pasmoso realismo, donde la Pintura no sólo representaba el cuerpo sentado que posaba ante los ojos del pintor, sino toda una vida interior del enérgico Pontífice, cualidad que no llega a percibir el simple sentido visual; o aquella otra de Las Meninas, en la cual, si los cuerpos están magistralmente representados, la atmósfera que los envuelve está realizada en una forma no superada todavía y que un temperamento como el de Pacheco acaso sólo podía imaginarla.

Al exponer Pacheco los tres estados del pintor, plantea un método pedagógico escalonado; para él, el principiante es el sujeto al dibujo del maestro, «trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven, conformando en cuanto pueden el traslado con el original»; «se debe comenzar por las cosas pequeñas y fáciles —añade— para hacerse diestro en la mano; con el ejemplo de la Naturaleza, que acomoda el manjar conforme a la edad del sujeto». Y siguiendo a Leonardo de Vinci, agrega: «Primero se debe aprender perspectiva, después las medidas de todas las cosas; y luego imitar las obras de mano de valientes maestros», añadiendo en otro lugar que no hay mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural.

Entre las cualidades del perfecto hace destacar la diligencia, que estriba en lo siguiente: «saber dibujar y pintar un hombre en todas las edades, una mujer, un caballo, un león, un edificio, un país; y componer



Fig. 8.—Retrato del escultor Martínez Montañés ?



Fig. 9.—Retrato de Francisco Guerrero, Maestro de Capilla de la Catedral hispalense.

y adornar estas cosas en lo general, con buena proporción, manera y práctica, que es de muy pocos».

Siguiendo a Ludovico Dolce, divide a la Pintura en tres partes: invención, dibujo y colorido. La primera consta a su vez de tres cualidades: noticia, caudal y decoro; para la primera exhorta a los pintores para que conozcan «no medianamente» letras humanas y divinas, y confiesa: «yo, desde mis tiernos años, siempre procuré, con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros, y por varones doctos, muchas cosas, para la noticia de la verdad y puntualidad de las Fábulas o Historias». Al decoro y honestidad de la Pintura le dedica tres capítulos; sobre ello se extiende ampliamente, aportando una serie de noticias interesantísimas, mostrándose celosamente intransigente, lo que le valió el singular encargo del Tribunal de la Inquisición, de que ya dí cuenta.

Inserta la definición que sobre el decoro dió Cicerón, y expone después su criterio sobre la decencia y honestidad en la representación de la figura humana, que, además, debe aparecer con el rango y atuendo propios del personaje que representa. Aprovecha esta ocasión para hacer una magistral descripción de un Juicio Final, refiriéndose a su famoso cuadro de tal asunto.

La segunda parte de la Pintura o dibujo, debe posar cuatro cualidades: buena manera, proporción, anatomía y perspectiva. La primera, dice, que se consigue «de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes obras de Rafael de Urbino». «Pero sobre todas las maneras de todos, tuvo en la grandeza y fuerza del desnudo Miguel Angel, grande superioridad»; para la proporción estudia minuciosamente las partes del cuerpo humano, hombre, mujer y niño; y de animales, como el león, toro, águila y caballo, manifestando que «no se puede imitar la naturaleza con perfección y propiedad, sin proporción y medidas», remitiendo a Durero en su libro *De Simetría*, a Gaspar Becerra y Valverde d'Amusco.

Por lo que respecta a la anatomía, declara su importancia para situar y conocer el número de músculos, y trae a colación los libros de Vesalio, Valverde y Arfe, o los modelos de Juan de Bolonia, Brejano y los desnudos del Juicio Final, de Miguel Angel, que los califica como «la más segura anatomía».

Por último, para la Perspectiva comienza haciendo la distinción entre la palabra italiana Prospetiva que siguen los eruditos de su tiempo y la de perspectiva que él adopta sabiamente, siguiendo a Antonio de Nebrija. De ella dice que «tanto será un artifice más perfecto cuanto en ella fuere más resoluto», glosando las teorías sobre la misma de Alberti, Durero, Vignola y Juan Wredeman de Uries, o Friso, como él le llama.

La última parte de la Pintura o colorido debe tener también otras

tres cualidades: hermosura, suavidad y relieve, y poné ejemplos, para mantener su tesis, de los más destacados pintores italianos, de Pedro Campaña y Luis de Vargas, a quien titula «Luz de la Pintura, y padre dignísimo della, en esta Patria suya Sevilla».

Pero donde Pacheco muestra su mayor entusiasmo es en los capítulos dedicados expresamente a tratar del dibujo. Nutrido en las fuentes de las escuelas florentina y romana, no podía por menos que rendir culto a lo que era el fundamento caracterizador de aquellas ricas escuelas pictóricas. Tras exponer las opiniones sobre el dibujo de autores como Alberti, Leonardo, Van Mander y Dolce, continúa diciendo con emoción que palpita a través del texto:

«Venido habemos a tratar de la parte más esencial de la Pintura, cosa que requería otras fuerzas que las mías; pero conforme a la lengua experiencia, al continuo ejercicio, y a lo observado en varios autores, diré algo más de la mucho que su grandeza pide. Es el dibujo la forma sustancial de la Pintura. Es alma y vida de ella, sin el cual sería muerta, sin gracia, sin hermosura y movimiento. Es la parte que tiene más dificultad de vencer, antes no tiene la Pintura en rigor (si así se puede decir) otra dificultad. En la cual es menester grande perseverancia y fortaleza. Es con quien los grandes gigantes pelean toda la vida sin que les sea permitido soltar por breve tiempo las armas de las manos. Es cosa en que los más valientes hallan siempre repugnancia y resistencia. Es el caudal universal de la Pintura, como dijo bien Pablo de Céspedes...», e inserta a continuación una estancia del poeta y pintor cordobés (Fig. 6), su amigo íntimo, con el que mantenía estrecha comunicación de ideas sobre la materia de su libro y que no me resisto a incluir aquí también, pues refleja muy bien el sentir del famoso Racionero de Córdoba sobre este mismo asunto. Dice así:

*Cuál principio conviene a la noble Arte?
el Dibujo, que él solo representa
con vivas líneas que redobla y parte
cuanto el aire, la tierra y mar sustenta.*

Toda la obra de Pacheco rezuma esta devoción por el dibujo, y a no ser por su auténtica fe cristiana haría de Miguel Angel su dios, y de sus *Ignudi* de la Capilla Sixtina el altar donde ofrendaría su holocausto de artista.

Al lado de estas normas de estética pictórica, que revelan también a Pacheco como erudito filósofo y crítico de arte, hay que destacar otras no menos importantes que avaloran excepcionalmente a su tratado, su *Práctica de la Pintura*, a cuyo discurso dedica el Libro Tercero de su obra. En ella se muestra pintor conocedor de su oficio a fondo y maestro que con interés y cariño va adoctrinando a los que se interesan por estas

cosas, iniciándoles en los métodos y procedimientos a seguir para mejor desenvolverse en el complejo y difícil campo del arte pictórico; en este aspecto, como en otros, su obra es fundamental y se coloca a la cabeza de los tratadistas españoles.

El nos da una visión bastante completa de lo que sería su taller con el material de trabajo utilizado para la enseñanza de sus aprendices; en la relación de bienes que hizo en 1593, con motivo de su casamiento, figuran ya numerosas láminas y dibujos, 13 modelos de cera, una anatomía de plomo (¿la de Juan de Bolonia o Brejano?), 47 modelos grandes de yeso, 33 más pequeños y 18 medallas pequeñas. También en su testamento vimos cómo mandaba vender sus modelos de barro, cera y yeso, y las figuras redondas, completando la relación del material con esta referencia a cómo trabajaban Pablo de Céspedes y otros pintores:

«Ví yo algunos modelos de cera y barro, para imitar en sus pinturas, y dibujos, y no sólo en pequeño, la historia y figura de lápiz negro, y rojo, pero cartones grandes para las pinturas al olio de que doy fe, debujados muy diestramente de carbón, y muchas cabezas coloridas a olio del natural, para copiarlas en sus obras. Y Antonio Mohedano hacía la mismo, y los paños por un maniquí, y los desnudos manos y pies, en dibujos por el natural. Dominico Greco me mostró el año 1611 una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras. Y lo que excede toda admiración los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados a olio en lienzos más pequeños, en una cuadra que por su mandado me mostró su hijo».

Y aprovecha este momento para dirigirse a los pintores facilones y sin preparación, dirigiéndoles la siguiente admonición:

«¿Qué dirán a esto los presumidos y flojos, cómo no se caen muertos oyendo estos ejemplos? ¿Cómo alegan facilidades y prestezas los Enanos, viendo estas diligencias en los Gigantes? Bien he visto y conocido algunos que sin pensamiento, sin dibujos, ni cartones, hacían sus obras a olio y fresco, pero ¿qué importa? Si no los hemos de seguir, ni imitar, y ellas mismas manifiestan la poca noticia, y arte con que se hicieron».

Recomienda después el dibujo del natural, poniendo como ejemplo a su yerno, que sólo dibujaba de él, teniendo como modelo a un muchacho, al que colocaba en los más diversos perfiles y escorzos.

Además, no cesa nunca en hacer ver la importancia de la formación intelectual del pintor y trae en su auxilio la frase de Leonardo: «La práctica debe ser edificada sobre la buena teoría».

Complemento importantísimo de todo esto, son sus observaciones sobre los distintos procedimientos pictóricos que debe conocer el pintor perfecto, describiendo en forma minuciosa, con lujo de fórmulas y pormenores, los diversos procedimientos para pintar: al temple y al aguazo; de la iluminación de pergaminos y la preparación del oro molido; del

estofado de las imágenes; de la pintura al fresco y a la encáustica, de aquella dice: «es la más magistral, de mayor destreza y expedición... Es la pintura más varonil, y más eterna; y así a los que la ejercitan bien se les debe mayor reverencia, y estima, como a mayores maestros». Sigue con la pintura al óleo, en la que hace un estudio detenido de los colores y su preparación; de las encarnaciones, en sus dos formas, bruniada y mate, atribuyéndose la paternidad de este último procedimiento; y de la preparación de los barnices, con una variedad notable de ellos.

Si consideramos que en esta relación de procedimientos pictóricos, en las que incluye también al dorado, no sólo estudia el procedimiento en sí, sino que llega a exponer la forma de preparación de los materiales más diversos —desde el muro al lienzo, tabla, pergamino o papel—, acompañado con multitud de ejemplos sobre obras conocidas unas y desaparecidas otras, puede calcularse el interés de todo ello.

No para aquí el esfuerzo didáctico del tratadista; continúa exponiendo la forma de realizar la pintura de frutas, de países, de animales y aves, terminando con la del retrato. Para éste exige dos condiciones fundamentales: parecido con el original, y bien dibujado y pintado con fuerza y relieve; y, como siempre, consejos minuciosos sobre cómo iluminar al modelo, mejor hora para pintarlo, desarrollo del dibujo, colocación y temple de los colores, etc., cualidades y observaciones dignas del más atento estudio, por proceder de quien en el retrato fué precisamente un maestro notable.

Para no dejar ningún punto que tocar en su libro, nos ha transmitido también una serie de normas para la ejecución de las pinturas sagradas, en cuya materia su formación religiosa y su contacto cotidiano con especialistas le convirtieron en otro, único entre los tratadistas de su época. Su honradez profesional le lleva a explicar su intervención en este asunto con la franqueza que caracteriza a toda su obra:

«Servirán mis avisos —dice— de saludables consejos en 70 años de edad; y lo mejor y más acertado de ellos se deberá principalmente a la Sagrada Religión de la Compañía de Jesús, que los ha perfeccionado. Hallome a la sazón rico de apuntamientos y observaciones consultadas y aprobadas de los más sabios, desde el año 1605, y así no parecerá ajeno de mi profesión advertir a los pintores cristianos el acierto con que deben proceder; y más hallándome honrado con particular licencia por el Santo Tribunal de la Inquisición».

A través de su obra Pacheco deja sentado bien claro su ideal estético, que fué expuesto en un acabado análisis por el gran polígrafo Menéndez y Pelayo en el tomo II de su *Historia de las Ideas Estéticas*.

Pacheco se desenvuelve dentro de un idealismo platónico, debía saberse de memoria el *Diálogo de la República* del gran filósofo griego. Y tras el ideal maravilloso de la perfección y bella manera, discurre

por las páginas de su libro en compañía de todo un mundo clásico dirigido por Platón, quien con Aristóteles, Horacio y Cicerón, o Zeusis y Apeles, van dejando en la obra los rastros de sus credos estéticos, en los que moldea el suyo Pacheco tras haberlo saturado en la linfa de las ideas renacentistas italianas.

Hasta tal extremo lleva esta convivencia con el mundo clásico, que él, pintor cristiano hasta la médula, cuando es llamado para decorar las estancias de la casa del marqués de Tarifa, hace descender del techo de ellas a todo un Olimpo que, entre nubes, presencia las justas literarias que en aquella sala tenían lugar.

En este idealismo, que a primera vista se nos presenta con tantos ribetes paganos, se opera una notable transformación al acomodarlo al ideal cristiano para realizar sus obras pictóricas. Su profunda formación religiosa —casi la de un teólogo— le lleva a aplicar al tema sagrado este concepto idealista de perfección, que hace a su obra pictórica algo fría y convencional.

Pero por otra parte, en cuanto a su técnica, el estudio de obras tan diversas a las suyas, como las de Tiziano o el Greco, modifican sus rígidos cánones estéticos, haciéndole derivar hacia un naturalismo más realista.

Sus noventa años de vida le hicieron alcanzar uno de esos momentos en que las ideas estéticas evolucionan notablemente de concepto, y él vió cómo aquellos principios idealistas del Renacimiento —en los que se había formado— eran arrinconados por otro movimiento artístico que tenía por meta el realismo barroco. Pacheco, con su gran erudición, que le proporcionaba un amplio criterio para valorar las cosas justamente, percibió con claridad este nuevo sentir estético, y de ahí la defensa constante de su manera pictórica, pero reconociendo al mismo tiempo lo que era excelente en los nuevos derroteros de la Pintura. Por ello muestra abiertamente su entusiasmo por los colores del Tiziano y acude a visitar al Greco, cuya obra le llamaba poderosamente su atención, pese al concepto tan distinto que en técnica pictórica representaba aquél en relación con la suya.

No podía por menos que calificar de opinión original la que mantenía el pintor toledano de ser mejor el colorido que el dibujo, o de lamentarse de sus «cruces borrones» con que terminaba sus obras; pero no escatima el calificarlo de «gran filósofo, de agudos dichos y escribió de la Pintura, Escultura y Arquitectura»; y en otro pasaje de su libro se refiere a él con mayor admiración, declarando noblemente la bondad de la obra del gran cretense. Al hablar de la última cualidad del colorido, el relieve, dice después de citar a los más grandes pintores por él conocidos: «y aún podemos poner en este número a Dominico Greco, porque aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones, y paradojas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas

cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera) que igualan a las de los mayores hombres». Vean cómo Pacheco no era tan enemigo del Greco y cómo supo valorar su técnica pictórica.

La de su yerno debió hacerle comprender también cómo se podía dibujar —su constante preocupación— con una sabia distribución del color y de la luz.

Su obra, pues, nos lo presenta como un auténtico humanista a la par que investigador de amplísimos conocimientos, manejando copiosa y selecta bibliografía.

Historiador y crítico de arte que nos ha conservado un centón de preciosas noticias sobre artistas y obras de arte, como un Vasari español; maestro que tras adoctrinar en los principios fundamentales de la estética, desciende hasta dar a conocer las fórmulas más diversas para la preparación de los materiales, verificadas por la larga experiencia de su fecunda vida; y teólogo con la suficiente preparación para permitirle exponer su criterio sobre la Inmaculada Concepción en su opúsculo «Conversación entre un Tomista y un Congregado», o en la respuesta a Francisco de Quevedo sobre el Patronato de Santa Teresa de Jesús.

Además, a toda esta labor, hay que agregar sus dotes de biógrafo, su interesantísima correspondencia con Pablo de Céspedes, Francisco de Rioja y otros, y su producción poética, sin carácter propio, pero elegante y noble unas veces —como dijo Menéndez y Pelayo— y otras donairoso y epigramático.

Y todo ello expuesto con un castellano claro y sencillo, sin mezcla del conceptismo gongorino, que ya hacía presa en nuestra literatura, lo que hace más agradable la lectura de su nutrido texto.

El *Arte de la Pintura*, que fué utilizado por generaciones sucesivas de artistas, hoy se consulta por un escaso número de eruditos, y es totalmente desconocido por las modernas generaciones de artistas; quizás debido a la dificultad de encontrar fácilmente un ejemplar, por ello se hace necesaria su reedición. Pero es indudable también que influye mucho el carácter poco reflexivo de la juventud actual inclinada a llamar rápidamente la atención con lo que ella cree chispazos de genial originalidad.

Si se les preguntase ¿querriais ser unos nuevos Velázquez?, es posible que alguno respondiese que sí. Pues bien, unos y otros, ¿no tenéis interés en conocer cómo fué enseñado a pintar y qué métodos seguía aquel pintor que aún hoy día no ha sido superado en muchos aspectos? Si con cariño y atención leéis la obra de Pacheco, en ella encontraréis la respuesta.

IV

EL LIBRO DE RETRATOS DE ILUSTRES VARONES

La otra gran obra de Pacheco, el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos, de Ilustres y Memorables varones*, si no tiene la importancia didáctica que el anterior, la tiene y mucha como colección iconográfica y biográfica de sevillanos y personajes contemporáneos del pintor, que más destacaron en el campo de las diversas ramas del saber y del arte.

Es extraordinaria la importancia de una colección de 63 retratos de personajes de nuestro Siglo de Oro —unos, conocidos por sus obras de índole diversa o a través de simples referencias, y otros, sólo por este libro—, realizados la mayor parte del natural, con la pulcritud y meticulosidad en el detalle característico en nuestro pintor, y por si esto era poco acompañados casi todos con una extensa biografía cuajada de datos preciosos.

La historia de este libro es curiosa; creíase perdido, cuando a principios del siglo pasado se comenzó a tener noticias de su existencia hasta su localización en Fuentes de Andalucía, terminando por ser adquirido en 1864 por el erudito sevillano don José María Asensio y Toledo, quien nos hace cumplida relación del hecho en su obra, dedicada principalmente al estudio de la colección, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, citada ya al principio de estas páginas.

Al publicar Asensio el *Libro de Retratos*, utilizó también los siete que poseía la Biblioteca Real por donación de F. W. Cosens al rey Alfonso XII, reuniendo así los 63 que hoy se conocen, de los que hace cumplida relación en su obra.

Que fueron muchos más nos lo dice el propio Pacheco en su *Arte de la Pintura* al tratar del retrato: «Haré memoria de los míos —dice—, de lápiz negro y rojo (si es permitido), tomando por principal intento entresacar de todos hasta ciento, eminentes en todas facultades... bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mugeres. De su calidad podrán hablar otros cuando desaparezcan estas vanas sombras».

Entre los sesenta y tres retratos no hay ninguno de mujer, pero alguno de los que él cita debió causar sensación, pues incluye una poesía que dedicó «un ilustre poeta sevillano» a su retrato de Cintia, cuya identidad se desconoce.

El siglo XVI proporcionó a Pacheco ejemplos numerosos donde inspirarse para realizar esta obra; su viaje a Flandes en 1581-82 debió sugerirle la idea de reunir su colección de retratos al contemplar los de los maestros flamencos y quizás los de Durero y Holbein el Mozo.

Su más inmediato precedente y de mayores analogías con su obra

es el Libro de Retratos de Jean Cousin, que el gran dibujante francés dió a luz en 1593, dispuestos en forma parecida a la que le dió Pacheco para contener el texto en el interior del pliego, y que éste pudo conocer en parte.

La preparación del *Libro de Retratos* exigió a Pacheco mucho tiempo; la gran cartela con el título de la obra está fechada en 1599 (Fig. 3) y en muchas de las biografías contenidas se hace alusión a hechos ocurridos avanzado ya el segundo cuarto del siglo XVII; varios de los retratados sólo ostentan sus nombres y cinco carecen de ellos y de biografía. El señor Asensio hizo un intento de identificación de tres de ellos: Quedo (bastante expresivo), Rodrigo Caro y Alonso Cano (éste, creo con Hernández Díaz que representa a Martínez Montañés) (Fig. 8), y además incluyó en su obra una relación de los que indudablemente realizó también Pacheco, por hacer referencia expresa a ellos en su *Arte de la Pintura*.

A estos retratos hay que agregar otros cuatro que posiblemente llegaría a realizar; a tres de ellos hace referencia en su carta a Valentín Díaz de febrero de 1634. En ella le agradecía el envío de tres retratos, uno de Martínez, otro del pintor Felipe de Liaño y el tercero de Berruguete, de quien le solicitaba también noticias biográficas, pues las que había pedido a Carducho eran tan breves que no servían para su cometido.

También en la otra carta al pintor vallisoletano, de octubre de 1637, le pide el cuarto: «una cabeza de Fray Gregorio de Pedrosa, de la Orden de San Gerónimo, obispo de Valladolid, para juntar a los demás».

Martí y Monzó, al comentar las cartas antes citadas, identifica aquel retrato de Martínez con un Juan Martínez, pintor vecino de Valladolid y contemporáneo de Diego Valentín Díaz.

La nota que destaca en esta colección de retratos es su notable realismo; en ellos hace resaltar claramente las dos cualidades que el tratadista exigía para un buen retrato: parecido con el original y fuerte dibujo. Este se aprecia sin duda, es preciso y rotundo, y si la primera cualidad no es posible verificarla, es tanta la personalidad de cada una de las imágenes, que no precisa del original para sospechar en un fiel parecido.

Muchos de ellos fueron realizados del natural, pero algunos copiando otros retratos, indicando entonces quiénes fueron sus autores, lo que tiene el interés de identificarnos obras de diversos artistas, como sucede con los de Pedro de Campaña, hecho de un autorretrato; el del licenciado Carlos Negrón, de otro de Sánchez Coello; y el de Melchor del Alcázar (Fig. 5), de uno de Mateo Pérez de Alesio.

No se preocupó Pacheco de perpetuar con sus dibujos sólo los retratos de personajes de mayor relieve dentro de un círculo más o menos amplio de sus amistades o de una actividad determinada, las Bellas Artes

o la Literatura, sino que recogió a toda aquella persona que destacó en cualquier aspecto en Sevilla o en la nación. Así, además de los ya citados y otros de personajes muy conocidos, surgen de su lápiz poetas como Fernando de Herrera, Juan de Mal-Lara y Gutierre de Cetina; filósofos y humanistas como Arias Montano y Luciano de Negrón; historiadores como Gonzalo Argote de Molina; el arquitecto y escultor Juan de Oviedo; médicos como Bartolomé Hidalgo, famoso cirujano del Hospital del Cardenal; militares como Luis Ponce de León; el platero Sancho Hernández; el fundidor Francisco Ballesteros (Fig. 7); el matemático y médico Florentino de Pancorbo, diestro en la daga sola contra espada; el músico Francisco Guerrero, maestro de capilla de la Catedral hispalense (Fig. 9); Antonio de Vera Busto, músico y poeta, pero más famoso por sus trabajos ortopédicos en marfil y cristal; Pero de Mesa diestro en la danza; el ciego Pedro de Madrid, gran tañedor de vihuela; Juan Márquez de Aroche, el más diestro en Sevilla en tirar de espada y daga; etc.

Tan interesante obra, joya de otro Museo madrileño, el Lázaro Galdiano, merece su divulgación reproduciéndolo con los métodos tan perfectos de hoy, ya que la obra de Asensio, rarísima, si bien es aceptable para la época en que se hizo, sus reproducciones no son muy felices.

ANTONIO SANCHO CORBACHO

BIBLIOGRAFIA

- Francisco Pacheco.—*Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649.
- Francisco Pacheco.—*Libro de Descripción de verdaderos Retratos*. Sevilla, 1599. Edición de Asensio y Toledo.
- José M. Asensio y Toledo.—*Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias*. Sevilla, 1886.
- Francisco Rodríguez Marín.—*Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*. Madrid, 1923.
- F. J. Sánchez Cantón.—*Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Tomo II.
- M. Menéndez y Pelayo.—*Historia de las Ideas Estéticas en España*. T. II.
- C. López Martínez.—*Arquitectos y escultores vecinos de Sevilla*.
- C. López Martínez.—*Desde Jerónimo Hernández a Martínez Montañés*.
- C. López Martínez.—*Desde M. Montañés a Pedro Roldán*.
- C. López Martínez.—*El Licenciado Francisco Pacheco*. «El Liberal», 22 de noviembre de 1934.
- J. Hernández Díaz.—*Martínez Montañés y la ideología de su tiempo*. «Archivo Hispalense» núm. 33, 1949.

Ceán Bermúdez.—*Diccionario... de las Bellas Artes*. Madrid, 1800.

Dolores Salazar.—*El testamento de Pacheco*. Rev. Arch. Esp. Arte y Arqueología. 1928.

José Martí y Monzó.—*Dos cartas de Francisco Pacheco*. Valladolid, 1898.
Actas de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría,
del año 1911.

Este trabajo, presentado con el lema: Pacheco Hispalense, fué premiado en el concurso de monografías de la Excma. Diputación Provincial del año 1954.