

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2 . º É P O C A

Año 1955 - Núms. 72-73



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

086

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

18

EJEMPLAR NÚM. **529**



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 Época
Año 1955



Tomo XXIII
Núms. 72-73

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

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1955

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE - OCTUBRE

Núms. 72-73

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. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. José Rubio Rivas.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Federico Villanova Hoppe.—Director, Don Luis Toro Buiza.—Secretario, D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

ARTICULOS ORIGINALES

José de las Cuevas.— <i>Francisco Pacheco y «El arte de la Pintura»</i> . (Dos ilustraciones fuera de texto).....	9
María Josefa Cordero Ovejero.— <i>Calcidio, arcediano de Córdoba. Primer traductor de Platón en España</i>	67
Carlos Schlatter Márquez.— <i>Juan de Cervantes y Salazar, poeta lírico del siglo XVII</i>	89
Brígido Ponce de León Almazán.— <i>La Química en la Real Sociedad de Medicina de Sevilla.—II, Documentos</i>	103

MISCELANEA

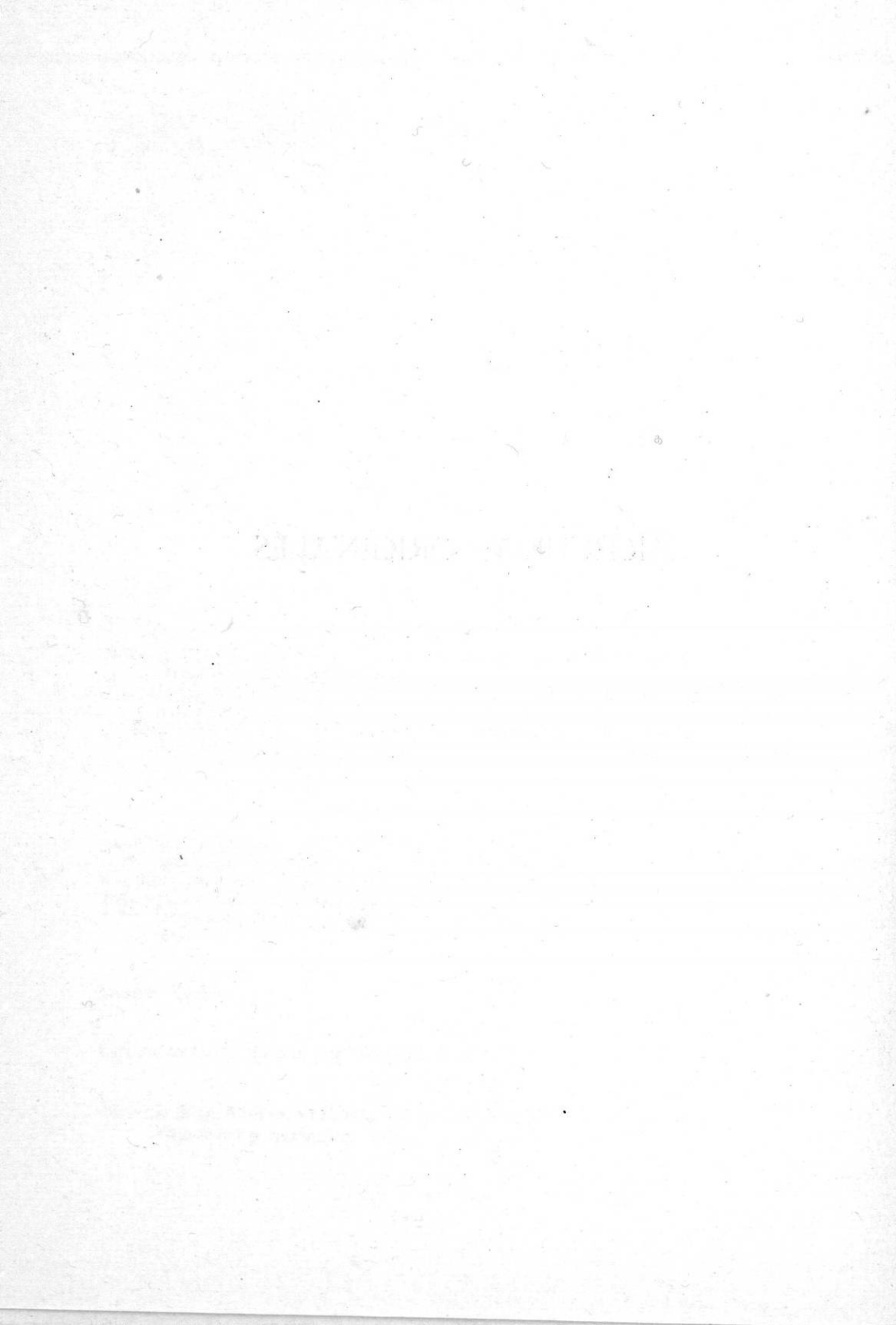
José Hernández Díaz.— <i>Nuevos datos de Arte Sacro</i> . (Tres ilustraciones fuera de texto).....	115
Francisco Márquez Villanueva.— <i>Sobre Ercilla y su épica</i>	117
José Andrés Vázquez.— <i>Rodríguez Marín, Presidente del Ateneo</i>	121
* * * <i>Premios y Becas de la Excm. Diputación</i> (Patronato de Cultura).....	125

LIBROS: Varios.....	127
---------------------	-----

CRÍTICA DE ARTE: <i>Música</i> , por Norberto Almandoz.....	135
---	-----

CRÓNICA: José Andrés Vázquez.— <i>Cronista Oficial de la Provincia.—Noviembre y diciembre, 1947</i>	143
---	-----

ARTICULOS ORIGINALES



FRANCISCO PACHECO

Y

«EL ARTE DE LA PINTURA»

I

FRANCISCO PACHECO, como buen renacentista, fué un talento polifacético. Rara vez se da en un hombre un muestrario tan completo de virtudes y de facultades intelectivas. Palomino, hacia 1724, en el «Parnaso Español Pintoresco Laureado» (1), aparte de señalar su destreza pictórica —tanto práctica, como teórica y especulativa— anota que Pacheco fué «filósofo, docto, erudito, modesto, poeta, escritor y maestro de Velázquez...» Pero, a medida que va pasando el tiempo, todavía se estira y se agiganta aún más su personalidad. «Biógrafo» y «arqueólogo», amén de «preceptista», señala, recientemente, Justí (2). Es en este último aspecto —como preceptista y tratadista de Arte— tal como vamos, ahora, a examinar a Pacheco.

Hay que tener en cuenta —antes de seguir adelante— que Pacheco fué el pintor más docto de su tiempo en nuestro país. O sea, el que mejor y más hondo discernía de su profesión y sabía, por tanto, de pintura. Al menos, en ensalzar esas cualidades doctorales, la crítica aparece unánime en cualquier época. Así, de «pintor docto y estudioso» lo califica un contemporáneo suyo, Quevedo, en 1631 (3), y «docto profesor» lo llama Ponz (4), cerca de siglo y medio más tarde.

Sólo que lo que distingue sobremanera a Pacheco, es su esfuerzo constante para que el cuerpo de esa doctrina, de esa inmensa experiencia que atesoraba, terminara conocida por todos. Hombre muy cordial, de un carácter buenísimo —como después veremos—, toda su larga vida fué una continua lección de modestia, de sabiduría y de ejemplar enseñanza. Porque Pacheco no sólo ejerció su noble maestría en el taller, sino que, a cada paso, a través de sus mismas palabras, dogmatizaba y velaba por la dignidad y la pureza del arte.

A este punto, son muy reveladoras unas líneas de don Tomás Ta-

mayo de Vargas, cronista de Indias —a quien Pacheco tenía por hombre «no de mucha sustancia, si bien docto y leído y al uso de la corte»— en una carta dirigida a Rodrigo Caro: «El señor Francisco Pacheco ha querido, no sólo dignarse de honrarme con su enseñanza, que así puedo llamar a su comunicación, pues personas tales siempre que hablan enseñan...» (5).

Pero el mejor fruto que dió Pacheco para extender sus amplísimos conocimientos al servicio de los demás, fué, sin duda alguna, la impresión de su obra «El Arte de la Pintura», hecha en Sevilla, en 1649 (6), cuando el pintor contaba ya ochenta y un años, fecha capital para la historia de las ideas estéticas en España.

En esta obra, Pacheco condensó todo su caudal teórico y práctico, recogido después de múltiples lecturas, meditaciones y experiencias. En realidad, fué —como señala Justí— «la obra de su vida entera». Porque desde muy joven, a Pacheco le entusiasma profundizar sobre los principios y fundamentos de la pintura y conocer las vidas y milagros de los pintores célebres, a través, sobre todo, de libros italianos y flamencos. De este modo, muy sintomático me parece que en el memorial de cosas que lleva Pacheco a su casamiento, en 1593., con veinticinco años, figuren ya unos libros de arte —«que son viñola en francés, dos libros de pintura y jorge basari»—, así como «veinte papeles de diferentes pensamientos en que ay muchas y diferentes cosas», «un libro de estampas de Alberto y de Lucas», «veintidós papeles de Italia», «otros veinticuatro papeles de Italia...», etc... (7).

Más que en la redacción y corrección de su libro «El Arte de la Pintura» trabajase Pacheco durante muchos años —en 1605, recogía ya notas para los capítulos de imágenes sagradas— hay buenas y definitivas pruebas. En 1622, a los cincuenta y cuatro años, al terciar en el sempiterno diálogo sobre quién es más antigua y noble, si la Pintura o la Escultura (8), Pacheco declara: «lo cual yo excusara de haber publicado mi libro». Once años más tarde —1633— publica el capítulo XII (9) al objeto de conocer la opinión de los entendidos, con la siguiente nota:

«Francisco Pacheco: Al lector:

«Determiné comunicar a algunos curiosos de la Arte de la Pintura este capítulo de mi libro, antes de sacarlo a luz, porque el intento que trata no depende de otro, y por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión».

Como véis, Pacheco deseaba tantear, previamente, la crítica. Es una señal de la prudencia y de la importancia que daba Pacheco a su obra, pensada y repensada, limada y corregida muchas veces. Sin embargo, aunque se asegura que el manuscrito estaba totalmente listo diez años antes, no se imprimía hasta 1649 —cinco años antes de su muerte— y sin

el prólogo, que no fué conocido hasta 1800, al incluirlo Cean Bermúdez en su «Diccionario» (10).

En verdad parece algo extraño que el viejo Pacheco —que llevaba siete años sin pintar (11)— se olvidara de enviar a la imprenta de Faxardo, nada menos que el prólogo de una obra tan lentamente preparada. Lo cierto es que «El Arte de la Pintura» se hizo, pronto, un libro raro. «La lástima es que se ha hecho muy raro y convendría reimprimirle...» —anota Cean Bermúdez, en 1800 (12). Hay que esperar, luego, hasta 1866, para ver una segunda edición: la que dirige Cruzada Villaamil (13). Unos años después, en 1871, aparece otra: se trata, ahora, de un extracto, al cual se añade un «Tratado de Restauración» (14). «El Arte de la Pintura» seguía siendo, por lo visto, una obra muy útil, «de sumo interés para los pintores» —según se lee en el prólogo de esta última edición. «Para que los jóvenes aprendan con leyes fijas, dadas por los grandes hombres de la antigüedad, y no se extravíen en la progresión de sus estudios». Al parecer, era necesario este extracto, de fácil difusión, «posible a todos», ya que la edición anterior de Villaamil resultaba a un precio muy alto.

Ultimamente, Hernández Díaz (15) propugnaba por una «reimpresión total, cuidadosa, pulcra» de la obra de Pacheco, «convencido del magnífico servicio que con ello se prestaría». No hay que olvidar que el «Arte de la Pintura» de Pacheco —uno de los monumentos que nos legara el siglo XVII— escribe muy bella y acertadamente dicho señor Hernández Díaz— no se le había prestado —en especial, en el XIX— la suficiente atención que merecía. Menéndez y Pelayo declaró —cuando escribía su «Historia de las Ideas Estéticas»— que apenas si era hojeado, a excepción de algún curioso investigador que iba a buscar en él alguna noticia de Velázquez o Rubens. Y para don Marcelino también este libro «fué un positivo servicio hecho a nuestra cultura del siglo XVII» (16). Y añade, con una definición muy aguda, que «El Arte de la Pintura de Pacheco fué el código de los pintores andaluces». Es decir, el conjunto de reglas y leyes para llevar adelante y por buen camino, cualquier tentativa artística que se hiciera por estas tierras. Ya Cean Bermúdez (17) la consideraba de una forma semejante, al enunciar que «los pintores de la Andalucía la consideraron como indispensable para su instrucción y adelantamientos; y los demás de España siempre la respetaron como la mejor obra de pintura en nuestro idioma».

VALORACION DE "EL ARTE DE LA PINTURA"

¿Pero qué es, en suma, esta obra de Pacheco, en la cual se afana —como hemos visto— durante toda su vida, y va a salir a luz unos años antes de su muerte? Nadie mejor para contestar a esta pregunta que el

señor Hernández Díaz (18), quien la define y resume, muy felizmente, de la siguiente forma: «un conjunto de recetas relativas a los diversos procedimientos y técnicas pictóricas, tanto desde el punto de vista del arte puro como en sus aplicaciones; un centón de ejemplos tomados de la historia de las artes plásticas que son citados en torno a sus aseveraciones y doctrinas; numerosísimas citas eruditas», «un vademecum curiosísimo para conocer el estado de las Bellas Artes» en la primera mitad del siglo XVII, y «un verdadero tratado de iconografía sagrada de inestimable valor doctrinal y docente».

Por su parte, el profesor Camón Aznar estima que en las páginas de «El Arte de la Pintura» se valoran las fórmulas estéticas, religiosas, representativas y aún técnicas de la pintura que recoge el espíritu tridentino. De ahí, la importancia capital que tiene «El Arte de la Pintura» para la comprensión total del arte pictórico de su tiempo, porque no hay posibilidad de iniciar ningún estudio serio y completo de ese arte, sin consultarle a cada paso, y sólo después de su lectura, se comprenden —desde un plano superior y católico— las claves espirituales que movieron los pinceles de toda una época.

Lo triste del caso ha sido la pretendida desvalorización de una obra tan fundamental, por críticos aferrados a una triste miopía, faltos de una visión amplia y sincera, empeñados en querer buscarle pequeños sumandos negativos y superficiales al libro de Pacheco, sin meditar en su alteza de miras, en su afirmación ortodoxa, en su esfuerzo compendiador, en su generosidad crítica, en el bagaje cultural y humanístico que representa, en el inmenso arsenal de experiencias prácticas que supone, ni tampoco en sus cualidades, puramente, literarias.

Uno de esos críticos, por ejemplo, Stirling enjuicia con demasiada dureza «El Arte de la Pintura», y Sentenach —que siempre miró muy mal a Pacheco— llega a escribir: «desdichado libro» (19). Madrazo también la llamaba «obra tan docta como inútil». «Dura» le parecía a Menéndez y Pelayo esta frase de Madrazo y la crítica como se merece: «El Arte de la Pintura» está muy lejos de ser inútil. Por el contrario, para don Marcelino el esfuerzo de Pacheco fué «muy loable» y reconoce que «en conocimientos teóricos e históricos de las artes plásticas, y en aptitud para comprender sus bellezas y hacerlas perceptibles a los demás, así como en generoso entusiasmo por todas las manifestaciones del ingenio humano, y en deseo de honrar y sublimar la fama de los que en ellas se aventajaron, ningún español de su tiempo puede ponerse delante» (20). Por su parte, a continuación, señala cuatro rasgos fundamentales que habrá que reconocer siempre en el libro de Pacheco y sirven para elevarlo sobre todos los demás conocidos hasta entonces: «el elevado concepto del arte que todo el libro infunde», «las copiosas noticias de pintores españoles, flamencos e italianos», «los fragmentos poéticos que intercala y el mérito de haber salvado los de Céspedes» y, final-

mente «la corrección y limpieza de su prosa, exenta, a pesar de la fecha del libro, de todo resabio de mal gusto».

Veamos, ahora, lo que el propio Pacheco confiesa que son sus intenciones al ponerse a escribir «El Arte de la Pintura»: «me determiné a manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí» (21). Pacheco se duele al ver lo poco que se ha escrito y se escribe sobre la pintura en España —«este loable empeño»— y la culpa a que la «mayor parte de los que tratan de ella», «la tienen reducida sólo a la mayor ganancia sin aspirar al glorioso fin que ella promete».

Estas palabras de Pacheco, por la amplitud y la pureza de sus ideales, pintan un carácter amante del arte hasta el infinito. ¿Conocéis, por ventura, a nadie como Pacheco, tan enamorado y orgulloso de su profesión de pintor y tan ennoblecido por ejercerla?

Nos atrae, además, esa innata sencillez, esa modestia de Pacheco que se trasluce en todas sus líneas. Tan sólo con que su trabajo —«este humilde principio», asegura— quite el temor a otros artistas para con «mayor ingenio y más aventajado caudal» descubran nuevos rayos de luz en esta tarea (22), admite que ya no será en vano su libro. El, no ha sido el primero en escribir sobre la Pintura, pero —y nos gustaría subrayar esta frase de Pacheco, por la importancia que encierra para una comprensión de nuestro hombre como tratadista de Arte— «de intento ninguno hasta ahora ha entrado en este profundo piélago con ánimo de enseñar».

He ahí, una afirmación contundente: Pacheco quiere, pretende enseñar —ese es su «ánimo»— y con ese propósito escribe su libro. Anteriormente —señala Pacheco— en España, Juan de Arfe —a imitación de Durero— y Gaspar Gutiérrez de los Ríos (23), escribieron sobre arte. Y aunque el primero no tratara «más que lo perteneciente a su profesión», sí el segundo «descubrió muchas grandezas y excelencias de la pintura bien doctamente». Sin embargo —y volvemos a Menéndez y Pelayo, máxima autoridad en estas cuestiones (24)—, la impresión de conjunto es bien pobre: «se limitaban a glosar de mil modos, como quien repite una lección aprendida» lo que habían leído en los libros italianos. Se consigna a Juan de Butrón, con sus «Discursos Apologéticos» —1626— y Felipe de Guevara, pasando por los «Diálogos de la Pintura» de Carducho (25), en 1633, el código de los pintores madrileños, como el de Pacheco lo fué el de los andaluces —según don Marcelino— y tan sólo restan ya esas cincuenta páginas de «oro puro» de Pablo de Céspedes, salvadas del olvido gracias a Pacheco. Y, ahora, es necesario señalar en unas líneas la gran amistad de Céspedes y Pacheco y la influencia que éste recibió de aquél, antes de seguir adelante.

CESPEDES Y PACHECO

A Pacheco se deben, pues, entre otros grandes merecimientos, el habernos dado a conocer a Céspedes como poeta y como «crítico estético de raza» —«con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas, describe y juzga una obra de arte» —escribía Menéndez y Pelayo—, gracias a la inserción en su obra de las octavas reales del maestro de Córdoba, de tan alto valor literario que, como decía Marchena, «lo poco que de él poseemos será materia de eterno desconsuelo por lo que de él hemos perdido».

Ese «Poema de la Pintura» de Céspedes —no sabemos si compuesto del todo o dejado a medio escribir (26)— entusiasmó a Pacheco. Vió cómo Céspedes restituía a la pintura «a su primera dignidad y estima» (27) y declara que aquel Poema «en verso heroico», «pudiera haber colmado» sus deseos, «pero con su muerte perdió España la felicidad en tan lucidos trabajos».

Pablo de Céspedes muere el 26 de julio de 1608. Unos meses antes escribe a Pacheco una doctísima carta de pintura. Porque entre aquellos dos hombres se enlaza una estrecha, una ferviente amistad, y una mutua y profunda admiración (28). Cuando Céspedes venía a Sevilla era huésped en casa de Pacheco. Precisamente, en una de esas venidas, Pacheco aprovechó para retratarlo y hacerle un soneto. Había muchas cosas en común entre ellos. Ambos ensalzaban a Miguel Angel, y para Céspedes, sobre todo, Rafael era su ídolo (29). Alababa, de continuo, «la simplicísima hermosura» de Rafael. Además, Céspedes fué persona «a quien estimó mucho F. de Herrera» y esto para Pacheco era una especie de garantía para su amistad. A la muerte de Herrera, Céspedes le envía un fragmento en elogio del poeta, que Pacheco inserta en su «Libro de Retratos» (30) y del cual entresacamos estos versos:

«Tú, Pacheco, en la sombra opaca y fría
Enseñas sosegado al monte, al llano,
El nombre a resonar, que en ti confía
Vivir. y el tiempo no resiste en vano...»

A su vez, Pacheco le dedica a Céspedes una epístola:

«¡Céspedes divino!
Vos podéis la ignorancia y noche mía
Más que Apeles y Apolo ilustremente
Volver en agradable y claro día...»

A Pacheco le encanta la «elegante brevedad» de Céspedes en esas «eternas cartas y sagradas», gracias a las cuales se extendía la pintura

a naciones remotas. («De la poca duración y fin de las cosas humanas—argumento común de los poetas, —escribe— de lo mejor que he visto es lo que escribió en su libro Pablo de Céspedes, tratando de la eternidad de la tinta...»). Pero sólo con repasar «El Arte de la Pintura», se da uno cuenta de toda la admiración que sentía Pacheco por su amigo de Córdoba. El adjetivo «maravillosamente» lo emplea con profusión: «Maravillosamente describe el Racionero cómo se debe comenzar por las cosas pequeñas y fáciles...» (cap. XII, lib. I). «Maravillosamente dicho...», repite (cap. V, lib. II) al copiar sus «estanzas» sobre el «Juicio Final» de Miguel Angel. Y en el capítulo VIII, libro II, al tratar del caballo que pinta Céspedes: «Píntolo maravillosamente...» En otras ocasiones (cap. VIII, lib. II) anota que el maestro de Córdoba lo había ya escrito antes, «con su acostumbrada grandeza...» o «habló al Racionero con tanta gracia y claridad como de las demás cosas».

Algunas de esas estancias las conoce Pacheco, después de la muerte de Céspedes, y piensa «esparcir las» en su obra «para ilustrarla», porque aquellas letras «honran asaz nuestros libros» (cap. II, lib. III). Es más, Céspedes será la luz, el incentivo, para proseguir en su empeño:

«Ahora yo a la luz de vuestra llama
Sigo el intento y fin de mi deseo,
Encendido del zelo que me inflama...»

Pero Pacheco no sólo admira la gracia literaria y la agudeza crítica de Céspedes, sino también sus buenas maneras de pintor: «uno de los mayores coloridores de España, a quien puedo decir con razón que le debe la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes». (Cap. IX, lib. II).

Por último, gracias a Pacheco —que salva a Céspedes para la eternidad— conocemos unos deliciosos datos sobre su carácter, trazados de mano maestra, al pie de su retrato, como pinceladas definitivas:

«Fué muí filósofo en sus costumbres, no estimando las onras vanas.»

«Havía tan poco caso de la hazienda que perdía mucho entre año de su renta por entretenerse en pintar, i apenas sabía contar un real. No supo jugar, ni jurar.»

FUENTES DEL "ARTE DE LA PINTURA"

Junto a esa llama de belleza incitante que fueron para Pacheco las octavas reales de Céspedes, de su «Poema de la Pintura», se unieron los tratadistas de arte, italianos y flamencos, que conocía a fondo. En especial, a dos de ellos: Giorgio Vasari, citado tantas veces en su libro—«a cuya inteligencia son deudores todos los que profesan estas artes»—y Carlo Vanmander, a quien sigue, fielmente, por ejemplo, al tratar de

Juan van Eyck. (Que tiene un libro de los famosos pintores de Flandes, lo dice en el cap. IX, lib. III). Pero al lado de esos dos autores que llamaríamos fundamentales, Pacheco cita también a otros muchos y, además, con pruebas fehacientes de conocerlos muy a fondo. Asombra así su cultura de perfecto humanista, su extraordinario conocimiento de clásicos y de escritores del Renacimiento. Simplemente, en el capítulo primero de su obra cita a Lomazo, Galeno, a Plinio, Séneca y Aristóteles; maneja al par, con frecuencia, a Epifanio, Josepho, Jacobo Tirino, Vitrubio, al «profundísimo Alberto Durero», Cicerón —«padre de la elocuencia»—, Boecio, Santo Tomás, San Juan de Avila, en su *Audí Filia* y, en general, a toda la patrística, que se sabe al dedillo. Como gran humanista, pues, gusta de las ediciones antiguas y originales. Verbigracia, al citar a Diodoro, añade al margen: de la edición de Claudio Marnio. Y al copiar a León Bautista Alberti lo hace en italiano. Buen latinista —como su tío, el conónigo (31), de quien, seguramente, lo aprendió de niño— añade cinco versos latinos— sin darle importancia— a dos versos de Marcial, o hace una versión original de un madrigal de Marino sobre la «Piedad» de Miguel Angel. Y es que toda su educación y su juventud fueron las de un renacentista a carta cabal, y no creemos que haya un foco del Renacimiento más vivo en España —un poco tardío ya, como es todo nuestro Renacimiento— que el que forman Pacheco y sus amigos en esa «Atenas española» que fué Sevilla, son una muestra las tertulias, los espíritus cultivados, la adoración por la antigüedad —«ni mejores maestros que las reliquias antiguas y el natural»—, el culto a la belleza, los regalos que se intercambiaban. Un día, Pacheco, amigo del duque de Alcalá, recibe de éste la descripción de una pintura hallada en Roma; otro, manda Pacheco al duque un soneto con un lienzo. Luego, los viajes, el afán de visitar Italia y de ver las pinturas flamencas. Pacheco también siente este afán y creo cada vez más seguro su viaje fuera de España. Palomino lo afirma; Ceán lo niega; Asensio duda, pero Rodríguez Marín (32) lo atribuye hacia 1591 y 92. Al menos, del 1589 al 92 no hay noticias de Pacheco en la ciudad. Se ha aducido también en prueba de ese posible viaje de Pacheco, unas líneas escritas por él: «Yo ví un retrato pequeño (de van Eyck) en casa de mi maestro Lucas de Here, en la ciudad de Gante». Pero si releemos, muy despacio, «El Arte de la Pintura», será posible aportar otros fundamentos a esa pretendida salida de Pacheco. Así, al hablar de la duración de las tablas pintadas, escribe: «porque yo he visto alguna de Cimabue bien conservada.» «Cuando vi esta pintura.» —un cuadro que pintó en Roma Cipión Gaetano, el año de 1581— y al referirse —cap. IX, lib. III— al retablo de Quintín Matsy, en la iglesia mayor de Amberes, apunta: «porque desde afuera muy acabado, aunque de cerca no lo es tanto.» Por otra parte, la descripción que hace de «La Piedad» de Miguel Angel es tan detallada, que no parece sino que haya sido vista por él. Más tarde, emprende otro viaje a Madrid. Es en 1611. Baja, enton-

ces, a Toledo y conoce a El Greco. Ve retratar a Alfonso Sánchez y observa, con detenimiento, dibujos de Federico Zucaro (33) y de Durero—«yo alcancé uno de su mano, de un libro que fué de S. M. Felipe II, digno de suma veneración— y, en El Escorial, el Cristo de mármol de Cellini, en el altar del trascoro, el que cuentan que cubrió el Rey con un pañuelo para que no lo vieran desnudo las Infantas.

Finalmente, esta intensa preocupación por cuanto fuera bello, se enriquecía en las conversaciones y los diálogos de los graves y sabios señores que rodearon, primero, a su tío, y, luego, a él (34). De entre todos ellos, me gustaría resaltar al maestro Francisco de Medina, que —según decía el propio Pacheco— «hablaba y conocía de la pintura como valiente artífice della (de que puedo testificar como quien tanto le comunicó) sobrando a cuantos yo e conocido.» «Parece que precedía a cada palabra meditación eterna.»

Tampoco podemos olvidar la aportación para los capítulos de la pintura sagrada, que supuso el discurso del P. Diego Meléndez, de la Compañía de Jesús. Pero por mucho que el P. Villoslada (35) afirme que «siguió a la letra» estas apuntes del P. Meléndez, no hay que considerarlo «sin originalidad». La originalidad de Pacheco consistió en saber amalgamar cuanto se había escrito de valor hasta entonces de arte, y darle una finalidad práctica, impregnada de un profundo sentido religioso. Porque Pacheco dijo cuanto había que hacer en la pintura —según los patrones clásicos y tridentinos— y lo que no se podía hacer de ninguna forma. Aunque, luego, también sabía contemporizar con los avances del arte realista, que vio nacer, por vez primera, a su lado, nada menos que de la mano de su yerno y discípulo Diego Velázquez.

PACHECO, CRITICO DE ARTE

Hora es ya, pues, de presentaros una impresión, lo más completa posible, de Pacheco como crítico. De espigar en toda su obra, sus opiniones sobre los pintores más notables. Entonces, veréis resplandecer una faceta singular de Pacheco: la innata bondad. Muy raro será de quien no hable bien o deje de señalar la principal virtud de sus pinceles. En otros casos, cuando la forma de pintar se le aparezca extravagante, no por eso dejará de reconocer la genialidad que encierra. Esta fué su reacción —como veremos— con El Greco.

Señalemos, en primer lugar, lo que pensaba Pacheco sobre los pintores italianos y, en especial, de Miguel Angel.

Ya sabéis, que —para aquellos hombres— Miguel Angel era muy superior a todos. La luz de su arte alumbró al mundo, «ciego por tantos años en las tinieblas de la ignorancia». Para Pacheco, Miguel Angel estaba muy por encima de los demás: «cuán superior era a los presentes

y a los pasados» (cap. VI). Era la excepción, el único e inimitable: «Saco siempre de este número a Micael Angel.» «Más ¿a dó hallaremos otro Micael Angel —se pregunta Pacheco— con quien se exceden las leyes de Naturaleza?» Le llama «divino» y lo considera, sobre las mezquindades de la tierra, «volando como ángel superior» (cap. VIII, lib. III). «Las manos e ingenio de Micael Angel desde 15 a 90 años nunca cesaron de enriquecer el mundo» (cap. VII). Por ello, es preciso seguirlo en lo posible, porque es «gloria imitar en el arte». Miguel Angel, «con quien el cielo anduvo tan liberal», «tan virtuoso y pío», «dió eterna luz y estudio» (cap. V, lib. II). Pacheco confiesa que ha bebido en esa catarata de belleza miguelangelesca. Sobre todo en su «Juicio Final». Aquí —además de la concepción grandiosa— pintó una figura, «cuya postura del medio cuerpo arriba yo seguí (de Miguel Angel) por honrar mi pintura con algo de tan valiente hombre».

El «Juicio» de Miguel Angel «ha sido y será —según Pacheco— la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo», «porque la gran manera, certeza de escorzos, valentía de perfiles y movimientos, y trabazón de músculos, ninguno lo alcanzó como él, en la perfección del cuerpo humano desnudo: que es la parte más difícil de la pintura».

En «El Arte de la Pintura» describe también, meticulosamente, el túmulo de Miguel Angel, los frescos de la Sixtina, la «Piedad» en mármol, «en la cual se descubre todo el valor del arte» (cap. VII). Cristo está muerto, «desnudo, hermosísimo», «con aire dulce en la cabeza, y en todo él, movimiento y gran concordia en las partes y la Sagrada Madre con gravísimo sentimiento.»

En Sevilla, Pacheco admira un crucifijo de una tercia con cuatro clavos de Miguel Angel —vaciado en bronce por J. D. Franconio— y que llevó colgado a su cuello Pablo de Céspedes.

Después de Miguel Angel, la vista de Pacheco se detiene en otros nombres italianos. Alaba a Leonardo por su clarividencia: «díjolo antes» —escribe— con su «acostumbrada viveza»; al Ticiano por su «colorido y propiedad». («Fuente del colorido, cuyos pinceles son otra naturaleza» se lee en el cap. VIII, lib. III). Al Corregio «por su belleza y dulzura». De Peregriní dice que él sólo es el «dueño de su arte», y al Rasano lo enjuicia con estas líneas: «gran pintor, ¿quién lo duda? más de cosas pastoriles, de animales. Excelente hombre. Todas sus figuras siguen un traje y este es moderno y sirve en todas las historias.» Por último, declara que también ha querido seguir a Rafael: «A quien (por oculta fuerza de naturaleza) desde mis tiernos años he procurado siempre imitar». Rafael dió a sus imágenes «divina sencillez y majestad incomparable».

Respecto a los flamencos, Pacheco cita a Juan van Eyck, quien «levantó una luz tan famosa y clara, que la ilustre Italia admirada, volvió la cabeza a ver y seguir sus pisadas». En su «Retablo del Cordero».

«todos los colores están tan vivos, que parecen recién pintados», «se ven las diferencias en todos los árboles, en todas las yerbas». Se pueden hasta contar los pelos «de los cabellos de las figuras y de los caballos». Es tan bello este Retablo que acude mucha gente a verlo «como las abejas a la dulzura de la miel».

De Rubens gusta de la «grandeza, hermosura y caudal de su ingenio», «de su destreza y facilidad». Más no le agrada el Bosco (cap. VIII, lib. III) «con la variedad de guisados que hizo de los demonios». «Pero (a mi ver) —continúa— hónralo demasiado el padre Fray José de Sigüenza, haciendo misterios aquellas licenciosas fantasías, a que no convidamos a los pintores.»

PACHECO Y LA PINTURA ESPAÑOLA

Aquí, la visión es más completa y acabada. De Berruguete dice que fué «pintor y escultor insigne». De Becerra: «valiente español que tanta luz dió de la buena manera en España». A Sánchez Coello lo tiene por «singular retratador». «Nuestro Apeles» llama a Fernández de Navarrete, el Mudo, y de su cabeza del San José escribe: «no sé yo si después del mismo Santo, hizo la naturaleza tan linda cosa» (cap. VIII, lib. III). De Juan Roelas: «ducho en el colorido, aunque falto en el decoro.» (cap. XI, lib. III). Morales y sus discípulos pintaron muy «dulcemente» pero «sin dibujo» y para ver muy cerca sus cuadros. Ribera, «que en Nápoles acredita con famosas obras la nación española», «tiene el primado en pie en la práctica de los colores.» (cap. V, lib. III) A Pedro de Campaña y Luis de Vargas los dibuja en su «Libro de Retratos». De allí, pueden sacarse sus elogios. A Campaña le alaba «la admirable fuerza de su caudal i debuxo». De Luis de Vargas declara que es «luz de la pintura i padre dignísimo della». «Fué el primero que traxó a esta ciudad la manera italiana i nueva de pintar a fresco.» «Maravillosas obras las que pintó Vargas, exclama Pacheco. «Más yo confieso que entre todas me arrebató i suspende la istoria del Cristo que lleva la Cruz a cuestas.» «Valentísimo retratador», «dudo que se le pueda anteponer alguno, del más aventajado en esta profesión.» «Tuvo suma gracia en las rasguños e intentos, con la pluma: i fué igual en el debuxo i colorido, en todas las diferencias de pintar.» A Vargas —«pintor cristiano digno de ser imitado»— lo admiró mucho Pacheco. «¡Vargas divino!», se lee en uno de los versos que le dedicó. «Diste ser, vida, efecto a la figura.» «Y tu pincel se dexa atrás lo umano, venciendo a cuantos pintan en el suelo».

Del Greco, Pacheco escribe, en varias ocasiones, en su libro. En 1611 lo visita en Toledo. Quería conocerle porque le obsesionaba su extraña manera de pintar, su concepción sorprendente del Arte, tan distinta a la suya. «Acaso no hayan existido dos artistas de genio más opuesto»,

anota J. O. Picón (36) y Camón Aznar apunta que Pacheco viene a ser el que mejor «encarne la oposición a la técnica y al espíritu del Greco», el que quizá muestre una mayor aversión a la genialidad grequiana (37). A pesar de ello — y transcribimos de Camón Aznar— Pacheco, «indulgente, en el fondo, con todas las tendencias», por mucha «perturbación» que le causara Domingo Theotocopuli (38), «su honradez de crítico y su gran conocimiento de la técnica pictórica, le obliga a conceder atención a la personalidad del Greco y hasta a alabarle entre los maestros más excelsos».

Cuando el Greco le dijera que consideraba más difícil el colorido que el dibujo y le oyó hablar «con tan poco aprecio de Micael Angel (siendo el padre de la pintura), diciendo que era un buen hombre y que no supo pintar», figuráos el efecto que causaría en Pacheco estas palabras de Domingo, a quien ya consideraba «en todo singular como lo fué en la pintura» (cap. V, lib. II). En efecto, al verlo retocar sus cuadros, hasta dejar los colores desunidos, y «dar aquellos crueles borrones para afectar valentía», Pacheco no puede por menos de escribir: «A esto llamo yo trabajar para ser pobre». (Cap. V, lib. III). Sin embargo, Pacheco supo dar a El Greco —«que fué gran filósofo, de agudos dichos, y escribió de la pintura, la escultura y arquitectura» (cap. IX, lib. III)— el sitio que le correspondía. Con su agudeza con ese instinto que parece tener Pacheco para calar lo genial, aunque no le gustase, consideró a El Greco el mejor pintor de San Francisco —«dejemos esta gloria a Domingo Greco»— y aún lo situó entre los mejores artistas de su tiempo: «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.» (Cap. XI, lib. II).

Por último, quedan esas noticias preciosas que consigna Pacheco sobre la vida de los pintores que conoce. Así, por ejemplo, que Vargas tocaba el laud, y El Greco —tres años antes de su muerte, viviendo como un gran señor en Toledo, rodeado de músicos mientras comía— guardaba una alacena con modelos de barro y los originales, en lienzos más pequeños, de todos sus cuadros.

Tocante a Diego Velazquez, dejemos las opiniones que tenía sobre él su suegro, para cuando lo veamos como maestro suyo.

SINTESIS DEL IDEARIO ESTETICO DE PACHECO

NOBLEZA Y DIGNIDAD DE LA PINTURA

Intentaremos un breve resumen de las ideas principales expuestas por Pacheco en su libro *«El Arte de la Pintura»*.

En primer lugar, se plantea la siguiente cuestión: «¿Qué cosa sea pintada y cómo es arte liberal?». «Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores» —define Pacheco. Estas líneas «han de ser proporcionadas» —«así en la largueza, como en la anchura, corpulencia...»— y «los colores semejantes a la propiedad de las cosas que imita».

En la antigüedad, los griegos —las gentes más «doctas» «de cuantas ha habido en el mundo»— ya consideraban un arte liberal a la pintura y por ley no se enseñaba a los esclavos. En el mismo capítulo primero, Pacheco señala que, a pesar de que el pintor ha de necesitar de su mano y pincel, «en este ejercicio se halla tan poco trabajo y fatiga corporal que no hay hombre libre a quien tal arte no agrade y deleite» (39). Nada tiene, por tanto, el pintar de servil y mecánico, y sí de libre y noble. Los príncipes se ejercitaron en la pintura. Porque «¿quién habrá en el mundo que no tome gusto de imitar con el pincel a la naturaleza y al mismo Dios en cuanto sea posible?»

Vemos a Pacheco enamorado y consciente de la dignidad, de la nobleza de su profesión. «¡Oh cuán grande, oh cuán noble, oh cuán ilustre es este arte!» —escribe, luego (Cap. X, lib. III). Es tan digna la pintura, que cuantos tratan con ella «se les pega a el ánimo un término honroso y noble». Se hacen más bondadosos, y esta espiritualidad de Pacheco ennoblece y eleva su arte como ninguno. Sabe que trabajar —tal él lo hace— es como rezar una oración a Dios cada mañana y engrandecer a su patria con los pinceles. De ahí, ese entusiasmo que no le abandonó ni en la vejez. En una carta de Moreno Vilches, cosmógrafo de S. M., en 1625, a Rodrigo Caro, se lee de Pacheco: «...porque lo veo trabajador y celoso de la honrra de España».

A renglón seguido, Pacheco se enfrenta con el tan debatido tema de la preeminencia entre la pintura y la escultura (40). ¿Cuál de las dos artes es más antigua y noble? Pacheco habrá de inclinarse y defender a la pintura, «como hijo suyo», pero no, por eso, hará «apasionada» la

contienda, ni tampoco dejará de aducir —«porque no parezca que juego las armas solo, sin atender a repararme»— las razones que tiene en su haber la escultura. Verbigracia: el mayor número de pintores que de escultores, la dificultad de enmendar los yerros, mantenerse y conservarse más las estatuas, verse en los «cuatro perfiles», y hacerse con más facilidad pintor el escultor que lo contrario: «que el que pinta relieves».

Pero la pintura, que «es vida de la escultura», «es más dispuesta a el uso de los hombres», «por la quietud del ánimo, limpieza y deleite que hallaron en ella», aunque lo que importe no es el número de los pintores, sino «la calidad». También la pintura es más antigua que la escultura.

Lo inicial fué la «adumbración», la sombra, el perfil y el dibujo. A continuación, Pacheco contrarresta las virtudes de la Escultura con otras, más importantes aún, de la Pintura. La materia «no da alabanza al arte». «Es tanto más noble la forma que la materia, cuanto lo es el alma respecto del cuerpo». No olvidemos que en la pintura al temple y al fresco, sólo «desencalando» se puede enmendar el yerro. La pintura abraza, por su parte, tal número de cosas que «bajo su jurisdicción, se podría hacer un libro y no pequeño». Tampoco la permanencia, la duración de la obra, «da nobleza» a la misma. En ese caso, las rocas, los árboles, aventajarían a los hombres. Y si miramos a las pinturas de Mérida o Itálica, los «colores están fresquíssimos». Además, los cuatro perfiles de la escultura sólo se pueden ver en cuatro tiempos; hay que «andar a la redonda». En la pintura se consigue el «relieve» mediante sombras y escorzos. A su vez, la pintura tiene «la razón de la perspectiva» (de la que está excusado el escultor) y los mismos escultores confiesan «ser más dificultoso y requerir más ingenio la historia que la figura suelta».

Pero más vale no seguir. La relación sería interminable. Pacheco, «libre de la forzada obligación de responder por orden a tantas razones», prefiere «respirar un poco y espaciarnos por este agradable campo de la pintura». Pacheco comprende que los escultores se darían por satisfechos si él declarara que las dos artes eran hermanas. No puede hacerlo. La escultura es «pobre, oscura y muerta», junto a la pintura «generosa, rica y fecunda». «La forma y materia de la pintura, como principio universal, abraza y comprende por imitación todas las cosas posibles, a semejanza del entendimiento». De ahí, que sus partes esenciales sean «mucho mayores en potestad y excelencia, porque son sin término ni límite», que las de la escultura, «cortas y limitadas».

ESQUEMA GENERAL

Con la misma sinceridad de siempre, confiesa Pacheco que inicia sus disquisiciones teóricas valiéndose «de la autoridad de los escritores toscanos». Ellos le proporcionarán el esquema, el sistema constructivo a se-

guir. Para León Bautista Alberti el orden temático será el siguiente: lineamientos o dibujo, orden o composición y recibimiento de la luz. Más breve y sustancial le parece a Pacheco el que aconseja Ludovico Dolce: invención, diseño y colorido. Este seguirá, pues, dilatándolo convenientemente, pero sin perder nunca el orden ni la claridad; por el contrario, dividiéndolo y haciéndolo aún más programático y gradual, hasta conseguir un esquema completo y exhaustivo de los fundamentos de la pintura.

Veamos un cuadro sinóptico de dichos fundamentos de la materia, tal los expone Pacheco en «El Arte de la Pintura»:

	(noticia
Invención	(caudal
	(decoro
	(buena manera
	(proporción
Dibujo	(anatomía
	(perspectiva
	(hermosura
Colorido	(suavidad
	(relieve

LA INVENCION PARA PACHECO

En el capítulo I del libro II, Pacheco considera que «no es justo» que los pintores excluyan el parecer de los escritores y de los bien entendidos, puesto que ellos pueden ofrecer excelentes noticias sobre las fábulas, historias o misterios antes de ser trasladados al lienzo.

«Yo, desde mis tiernos años — escribe Pacheco—, siempre procuré, con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones devotos, muchas cosas para la noticia de la verdad y puntualidad de las fábulas o historias...»

El interés que pone, pues, Pacheco, para que las historias y las figuras de sus cuadros sean veraces y ciertas, es admirable por su minuciosidad. Hay en este aspecto un ejemplo muy gráfico: Pacheco consulta a Francisco de Rioja, su amigo, sobre el color de Andrómeda, virgen negra en un terceto de Petrarca. Y así cree ha de pintarse, en contra de quienes la pintan blanquísima. Y si este respeto por la verdad se da en él en los asuntos profanos, en los religiosos se exagera todavía. Las mentiras, las falsedades, «no se pueden tolerar» en las historias o misterios de nuestra fe, donde hay que documentarse a fondo y conocer la opinión de

los sabios doctores y padres de la Iglesia, antes de ponerse a pintar cualquier cuadro. Pacheco, simplemente, para un dibujo en vitela sobre la degollación de San Pablo, comunicó a Fray Juan de Espinosa, quien le remite a una pintura al fresco que estaba en el claustro de mano de Vasco Pereira; pero no satisfecho todavía Pacheco, consulta sobre lo mismo al P. Juan de Soria, de la Cía. de Jesús, y éste le recomienda un libro de César Beronio, junto con lo que dice el doctor Villegas y anotó Francisco de Medrano. Y por si fuera poco, Pacheco lee también la descripción física de San Pablo por Aicéforo Calixto... ¡Y todo para un dibujo!

Además, en el decoro que ha de tener la noticia, se ha de procurar «hermosura, orden y decente atavío». Respecto al orden, el pintor ha de ir disponiendo el suceso de la historia, «con tanta propiedad, que los que la vieren juzguen que no pudo suceder de otra manera de como él la pintó». «Ni ponga lo que fué antes después, ni lo que fué después antes, sino ordenadamente las cosas como pasaron».

Para todo ello, el pintor ha de tener «florido ingenio» e imaginar con realidad edificios y países. «Que no se duerma en propiedad» —aconsejaba Pacheco. Ha de «acomodarse» a la verdad (41) en todo. Las figuras han de ser naturales y reales: «que la que está sentada, parezca que lo está cómodamente, y si está en pie, se planta con tal firmeza que no parezca que se cae...». «Y si se mueve, sea el movimiento fácil...»

El «buen juicio» del pintor se ha de completar con los consejos de los hombres «entendidos», para no caer en «los descuidos o cuidados inconsiderados» que cometen algunos profesores de arte. Verbigracia: pintar a Nuestra Señora con los pies desnudos, a Nuestro Señor atado a la columna «con movimiento impaciente» —«siendo el espejo y dechado de toda mansedumbre y humildad»— y cubrirlo de sangre —«con que se borra la pintura o cubren sus defectos».

Pacheco es tan cuidadoso, tan preciso en sus cuadros, que para pintar los azotes con los que martirizaban a Nuestro Señor, recomienda copiar aquellos que dibujó el Arzobispo Alfonso Paleoto en su «Stigmatibus sacris». El, para hacer su cuadro del «Juicio Final», en 1614, en el Convento de Santa Isabel, nos dice: «observé y vi todas las invenciones que yo pude y andan en estampa». De las impropiedades de los pintores anteriores procura alejarse —«de todo lo cual yo me aparté»— «con el parecer y asentimiento de los hombres doctos». Pero para que os hagáis una idea de cómo aquilataba Pacheco lo que él llamó «enterarse de cómo se ha de pintar» (lib. III, cap. I), para su «Juicio Final», consultó al P. Gaspar de Zamora (42), al doctor Sebastián de Acosta, al doctor Gonzalo Sánchez Lucero, canónigo de la Catedral de Granada, al doctor Gabriel de Torres, de la de Badajoz, al P. Fray Damián de Lugones, de la Seráfica Orden, a don Alonso de la Serna, racionero de Sevilla, y a don Francisco de Rioja. Y no termina aquí tampoco la lista:

El Soneto que yo hize a su Retrato es este

Céspedes peregrino, mi atrevida
mano, intentò imitar vuestra figura:
justa empresa, gran bien, alta ventura,
si alcanzára la gloria pretendida;
Al que os iguale, solo concedida;
si puede averlo, en verso, o en pintura,
o en raras partes; que en la edad futura
daran a vuestro nombre eterna vida.
Vos ilustrais del Betis la corriente,
i ami dexais en mi ardimiento ufano,
manifestando lo que el mundo admira:
Mientras la Fama va de gente en gente,
con vuestra imagen de mi ruda mano
por cuánto el claro eterno Olimpo mira.»

Soneto en alabanza de Pablo de Céspedes, huésped de Pacheco en su casa de Sevilla, y a quien admiró mucho. «¡Céspedes divino!» — dijo de él en una epístola.

del licenciado
Cristoval De Mesa.

<i>A los que dió fama antes</i>	<i>Su pínzel vence el Cuaderno</i>
<i>el canro, el coturno, el sueco,</i>	<i>de los perpetuos Annales,</i>
<i>les da nuevo ser Pacheco,</i>	<i>í los que haze inmortales</i>
<i>nuestro moderno Tímantides.</i>	<i>ellos le hazen eterno</i>

<i>Por que con su ingenio solo</i>	<i>Por el sabio, í el fuerte,</i>
<i>í la gran fuerza del Arte,</i>	<i>defiende el Noble apellido,</i>
<i>les da mas gloria q̃ Marte,</i>	<i>de la invidia, í del olvido,</i>
<i>í mayor lumbré que Apolo.</i>	<i>í del Tiempo, í de la Muerte</i>

fin.

Unos versos del Licenciado Cristóbal de Mesa dedicados a Pacheco — «moderno Apeles» le llama Mesa en otro poema—, en uno de los elogios del *Libro de los Retratos*.

para la pintura de los ángeles en este cuadro, intervienen con su opinión el maestro Francisco de Medina y el P. Cornelio, de la Cía. de Jesús, a los cuales les pareció perfecto el haber pintado Pacheco al Ángel de la Justicia, vestido a lo romano, vuelto hacia el Juez. Asimismo, el padre Bernardino de los Angeles aprobó en un largo discurso —y lo rectifica el licenciado Antonio de Santiago, capellán mayor de San Clemente el Real— el haber puesto Pacheco dos ángeles con el ramo de olivas y la espada. De la otra novedad —los cuatro ángeles con las cuatro trompetas— se disculpa Pacheco al escribir que se limita a seguir, fielmente, en este punto, el Evangelio de San Mateo.

De este modo, con razón el canónigo Alonso Gómez de Rojas pudo decir de Pacheco que apuraba «verdades en su arte». En su «Juicio Final» pinta Pacheco a todos los justos sin defecto alguno, en estado de edad perfecta, con el mismo rostro que tenían —«cuán justa cosa es pintar a los Santos en el cielo con el aspecto que tuvieron viviendo»— y le satisface el declarar que tuvo total aprobación su pensamiento entre los críticos que le rodeaban.

Porque es siempre sana la crítica cuando quien la realice tenga méritos para ejercerla. «El zapatero no debe juzgar más que del calzado» —apunta Pacheco en una frase feliz (43).

A él, por mucha admiración que tenga por Miguel Ángel y su «Juicio Final» —«la mejor pintura conocida»— no le gusta ver los condenados en el aire, que no tendrán agilidad, ni ligereza, ni contemplar aquellos desnudos, donde, por no faltar a la perfección, Miguel Ángel «faltó a la modestia y decoro que pide la piedad cristiana, y el fin de las imágenes sagradas: que es mover el ánimo a la compostura y devoción». Rafael fué «divino en esta parte de la decencia y propiedad». Hay otros que alcanzan «fama y nombre», gracias a la lascivia y a la «viveza» de los desnudos —cap. VII, lib. II—, pero a esos no los envidia Pacheco: «Que yo (séame lícito hablar así) en ninguna manera les envidio tal honra y aprovechamiento».

He aquí, pues, el resumen de lo más valioso que escribe sobre la invención de las pinturas Francisco Pacheco, uno de los pintores más cristianos y honestos que hayan existido nunca.

SU EXALTACION DEL DIBUJO

De Pacheco dijo Palomino (44) que era «muy diligente y observante en el dibujo». Pero es sólo cuando se lee su «Arte de la Pintura», cuando se comprende todo el intenso amor que sentía Pacheco por el dibujo y cómo lo consideraba «la parte esencial de la pintura». «Es alma y vida della, sin la cual estaría muerta». «El dibujo es el alma, y el colorido, el cuerpo.» No es la «materia sustancial» —como decía Lomazo—, sino la «for-

ma sustancial», y sólo cuando se une el perfecto dibujo al color «semejante» se le da «la última forma a la figura» y se sabe de ella si está alegre o triste: «que ama o que teme.»

Para Pacheco, la pintura son «los perfiles» —la «circunscripción», el dibujo, según León Bautista Alberti— de tal manera, que por mucho que los pintores sean «excelentes y milagrosos en colorir, si no tienen dibujo, no tienen la forma de la pintura y consiguientemente son privados de la parte sustancial de ella». De ahí, la justa indignación de Pacheco ante esos «hijos bastardos de la pintura» que dicen que para ser pintores no han menester estudiar en el dibujo. Serán «oficiales» —clama Pacheco— «manchantes», «empastadores», pero no «artistas», «porque proceden sin razón ni arte». Más tarde, en otro capítulo —en el XI, del libro II— insiste sobre lo mismo y asegura que los maestros que no manden dibujar a sus discípulos cometen una «miserable negligencia.»

Pacheco, modestamente, se considera «aficionado al dibujo» (cap. I, lib. III). En otra parte (cap. VII, lib. II) escribe que no está «arrepentido» de no haber ilustrado su libro con figuras, sobre todo después de mirar los dibujos que puso Alberto Durero en su obra, donde tan solo con «los perfiles, sin sombras» aparece «una figura redonda y de carne», y nadie al verlas se atrevería a dibujar otras, a excepción de Becerra y para demostración de los músculos. Sin embargo, por su «lengua experiencia», su «continuado ejercicio» y «lo observado en varios autores», Pacheco se atreverá a teorizar sobre el dibujo: «Diré algo de lo mucho que su grandeza pide».

Lo primero a estudiar en el dibujo es la «buena manera», «el estilo», que permite que «por un rasguño se conozcan los valientes hombres (como por la uña al león)». Para Pacheco el primer estilista en el dibujo será Miguel Angel. Lo segundo es la proporción, la «correspondencia y consonancia de las partes entre sí mismas con el todo». Esto ha de ser primordial. Antes de pintar a un hombre —escribe Pacheco unas páginas antes, en su libro— es necesario saber «su cantidad y estatura» y «qué proporción tiene la frente con la nariz, y la nariz con la boca y barba, y todo el rostro con el cuello, y así en todo lo demás». Porque «todas las cosas creadas tienen sus medidas y tamaños». Pero para estudiar a estas medidas, Pacheco dirige al lector a Becerra y a Miguel Angel, como para las perspectivas a Durero y Alberti. Aquí —cap. V, lib. II— hay unas nuevas líneas muy expresivas de la sinceridad y de la sencillez con que escribía Pacheco su obra: «teniendo por más seguro encaminar a la luz de tan ilustres varones, que osar contender con sus gloriosos trabajos, y aunque parezca este retiro a muchos ignorancia o temor, importará poco, si a los pocos pareciere cordura y cortesía justa».

¡Preciosas palabras las de Pacheco, modestas y ejemplares!

A continuación, pasemos por encima este capítulo —el VI del libro II— dedicado a la simetría y a las proporciones. Pacheco atestigua

saberse todas las medidas, por muy pequeñas que sean. Comienza con las de un niño de un año, y lo de menos será decirnos que ha de ser de largo la tercera parte de la altura de su madre, sino relatarnos la anchura de la rodilla —medio rostro— o la largura de la oreja: como del fin de la nariz al de la barba. Del niño de tres años, por no tener sus medidas ni Durero, ni Arfe, «fué forzoso —confiesa Pacheco— acudir al natural, buscando un niño de esa edad bien proporcionado...»

Así llegamos a las proporciones de un varón de treinta años, «la más importante y más usada de los artifices». Pacheco, como Céspedes y Durero, toma el rostro y no el pie como medida, y sigue a Vitrubio cuando asegura que el rostro es la décima parte de la altura. En realidad, Pacheco agota las medidas, por mínimas que parezcan —«mirándolas más menudamente —escribe— tiene el ojo de altura medio tercio»— y aporta también una nueva medida de la boca. Arfe le daba un tercio, Durero el largo de la barba, y «entre estos dos extremos, con autoridad da antiguo y hermoso natural, le doy lo que hay del fin de la barba a la abertura y división de la boca, que es menos que el uno y más que el otro». Pero no termina aquí la valiosa contribución de Pacheco al capítulo de las proporciones, puesto que nos deja también otra nueva medida: la del pie. Este no ha de ser el de Vitrubio —la sexta parte de la altura de un hombre—, sino de «una cabeza», o sea, «un rostro y un tercio»: la séptima parte. «Esta medida tengo ajustada —aclara Pacheco— en lindos naturales de mancebos nobles, muy bien hechos, y la aprueban hoy muy grandes sujetos». En la mujer hay que mirar la integridad de miembros, la proporción en sus partes y lo hermoso y agradable del color, «ni muy blanco, ni muy rojo, sino de color de rosa, y que la tez eche de sí lustre y claridad». La proporción de la mujer que elige Pacheco y su amigo Martínez Montañés, «famoso escultor», es la segunda que pone Alberto Durero. O sea, de altura: once rostros menos medio tercio. Pacheco continúa con sus medidas. El brazo de la mujer, por ejemplo, ha de tener de largo cuatro rostros y un tercio. Las manos de la muchacha deben pintarse más pequeñas —«quitándole medio tercio de largo»— y su pie será igual al del varón.

Finalmente, describe las proporciones de los cuatro animales más usados (que toma de Juan de Arfe): el león, el toro, el águila y el caballo. Para los demás se aprovecharán las del Basano, «que los pintó excelentísimamente». «Yo con esos cuatro me desembarazo y paso a cosas mayores...» (cap. VIII, lib. II). Pero a mí me gustaría —rebasadas las medidas particulares— que viérais la fuerza descriptiva de Pacheco, su soberbia condición de escritor, en unas pinceladas insuperables que da para cada uno de esos cuatro animales citados anteriormente. Del león dice que tiene «envedejado y oscuro el pelo», «las uñas largas»; del toro: «no hay animal más aparejado»; el águila real posee «tal fuerza en la vista que mira al sol sin que le ofenda», y del caballo apura el retrato

—espoleado por el maravilloso ejemplo de Céspedes— con unos adjetivos perfectos: «...brioso, alegre, vivo y firme de cuerpo», de «orejas cortas y agudas», «ojos grandes», «narices anchas», «cuello alto», «crines largas» «y la cola redonda y que llegue al suelo...»

Es tan justa la descripción, que el caballo velazqueño se enorgullecería con este retrato de Pacheco, dueño y señor de una pluma bien cortada.

Por último, veamos cuanto dice Pacheco sobre la anatomía, a base —como siempre— de una absoluta información. Salen así a relucir Vasalio, Valverde, Becerra, Juan de Bolonia, Próspero Brejano, los desnudos —«los más ciertos músculos y la más segura anatomía»— de Miguel Angel, algunos «excelentes trozos de J. Fernández, o cuanto trabajó —«de verdad, en la materia»— Juan de Arfe.

Para la perspectiva se apoya en Leonardo —«si bien yo le añado algo de más claridad»— y Jáuregui. Con la perspectiva han de aparecer las formas y figuras visibles «según su postura, sitio, movimiento y distancia».

Respecto a la luz, a través de las líneas escritas por Pacheco, se trasluce el claro oscuro. Es preciso una «grandísima discreción en el fingir y situar la luz, para que los cuerpos descubran sus golpes y sentidos con suavidad y hermosura». Los distintos e infinitos cuerpos, «por ser variamente tocados e iluminados de la luz y colores, causan unos con otros varias interposiciones y oscuraciones, reflejos y reverberaciones...» (45).

Pero quien quiera conocer más de todo ello, que acuda a Alberti, a Durero, a Viñola... Y «últimamente» —y ya véis cómo Pacheco está al tanto de cuanto se publica sobre Arte en Europa— «a Vredeman Frisio, en sus doctos libros impresos año 1604...» Se trata —como conocéis— de los Preceptos generales escritos en lengua flamenca por Carlo Von Mander, en Harlem.

EL COLORIDO

El pintor ha de ser, a su vez, «valiente coloridor, porque en esto consiste la última perfección del arte...». Ser «valiente coloridor» concierne a quienes dominan «el colorir o temple, que es de pocos; el labrar al fresco, cosa tan difícil» y «la dulcísima invención de pintar a olio». Los colores son la vida del relieve y para que haya «relieve» hay que saber de la luz y de las sombras —el último paso de la pintura— y que los colores se levanten y aviven entre sí. Saber del claro oscuro, puesto que «con los colores declara el pintor dos cosas: la primera, el color de lo natural o artificial; la otra, la luz del sol, o de otra luz». «Sea peritísimo —añade— en los efectos que hace la luz cuando da en los colores».

Como véis, Pacheco demuestra, cumplidamente, conocer el claro oscuro. El Ticiano mezclaba claro en donde daba la luz y oscuro en las sombras. Procuremos también, que donde alcance más la luz que esté más cerca de nosotros; de este modo, «las primeras partes del cuerpo salen afuera, y las últimas huyen adentro...

El colorido, en general, precisa de hermosura —aquí cita una frase de León Bautista Alberti: «amamos las cosas claras y vividas»— y de unión y suavidad. Los colores deben ir unidos, sin «discordancia, o desunión desapacible», «con dulzura», procurando situar los colores claros, «más alegres, deleitables y hermosos», en primer término y en las figuras principales, y los más oscuros detrás. «Grandísima advertencia» es la anterior —dice Pacheco. «En la pintura dulce y unida se conocerá la inteligencia del artífice». A Pacheco le desagradan las disonancias, los contrapuntos, las intensidades hirientes en el color y, por todo eso, le chocaría tanto El Greco. Como las «orejas» se ofenden con una música de estruendo, «así quedan los ojos ofendidos de los colores muy cargados, o muy crudos, porque siendo muy encendidos o muy vivos ofenden el dibujo, como lo demasadamente soplado parece cosa vieja y muerta...» (cap. IX, lib. II). Lo mejor es caminar en el colorido por el justo medio, «usando de dulzura y fuerza». El secreto no está en la elección de hermosos colores, sino en «saberlos manejar convenientemente».

Pero la parte más importante del colorido es el relieve. Aunque la pintura carezca de hermosura y suavidad, si tiene «fuerza y relieve» y parece «redonda como el bulto y como el natural» y engaña a la vista «saliendo del cuadro», «se le perdonarán las otras dos partes: las cuales no son de tanta obligación como ésta».

«Comienzan, pues —escribe Pacheco en este punto— a autorizar nuestra doctrina los valientes nombres de Italia...». Entre otros, Alberti con su «maravilloso medio del espejo» —ver la pintura en un espejo puesto delante de ella— y Leonardo de Vinci, con sus sabos consejos sobre el colorido. Delante del sol, se harán oscuras las sombras; nubloso, poca diferencia entre luz y sombras; dentro de las casas, gran diferencia... «Atiéndase a este documento, que es maravilloso» —exclama Pacheco. También Leonardo aconsejaba recordar en la cama: «cuando te halles solo a oscuras en tu cama, andar con la imaginación repitiendo los lineamientos superficiales de las formas estudiadas, para confirmar las cosas más en la memoria». Pacheco lo lleva a los colores: «Yo paso este laudable consejo también al colorido, y digo: piensa atentamente en las famosas pinturas que has visto, y en las cosas naturales, cotejando lo uno con lo otro: inquiriendo y buscando en aquella retirada quietud lo más perfecto, hermoso, dulce y elevado. Porque haciendo la imaginación este sabroso ejercicio, se retiene, guarda, y confirma en tu memoria mucha variedad de cosas de las que has visto».

Emociona saber de los desvelos de Pacheco, a vueltas siempre con

su Arte. Repetimos que no hay otro caso parecido en el celo por enterarse de cuanto se relaciona con su profesión. No se olvida ni del menor detalle. Cuando los libros italianos o su propia experiencia no le basten, acude a los preceptos de Van Mander, meticulosos, pero muy prácticos. Verbigracia: «en la figura que camina no ha de haber más que un pie claro entre los dos».

«Pienso —anota Pacheco seguidamente— que algunos me agradecerán el haberles comunicado estos preceptos, que aunque parecen fáciles y vulgares, tienen (a mi ver) viveza y espíritu como de hombre advertido...»

En la práctica de la pintura —libro III, cap. I— recomienda Pacheco no dejarse llevar por el consejo licencioso que permite al pintor «comenzar a pintar lo que ha pensado sin más prevención» (opinión seguida por el venerable monje cartujo D. Luis Pascual). «Seguiré empero el seguro camino» —«el tomar una cabeza de uno, media figura de otro, una o dos de otro»— y de tantas cosas ajenas hacer «un buen todo»— pero «dejando a cada uno en su libertad y opinión para elegir lo que quisiere...»

Lo mejor será hacer los «primeros intentos» en papeles con lápices, carbón, aguada, y tener a la mano modelos de barro para estudiar las sombras. Esto es lo que hacía El Greco —según vimos— y mostró su hijo a Pacheco: los originales en pequeño de sus cuaderos. «¿Qué dirán a esto los presumidos y flojos?» —se pregunta Pacheco—. «¿Cómo no se caen muertos oyendo estos ejemplos? ¿Cómo alegan facilidades y prestezas los enanos, siendo estas diligencias en los gigantes?»

Lo que hace Pacheco de cuarenta años a esta parte, es pintar al óleo, en papeles o lienzos imprimados, las cabezas que le «vienen a cuento en el natural para mi historia»; manos, brazos, piernas y desnudos, en dibujo, «del natural, en papeles teñidos con el carbón, o lápiz negro y rojo, realzando con ocreones blancos hechos de yeso blanco y albayalde en seco...» y las ropas «vistiendo el natural con túnicas y capas». Hace el todo sin cuadrícula «por tener alguna facilidad ganada en esta parte...»

Pacheco reconoce la genial facilidad de algunos pintores. Verbigracia: Tintoreto pintando al óleo —en la prueba de la sala del Cabildo— realizó la obra total, en su tamaño, en el mismo tiempo que los otros la hacían, en pequeño, en dibujo y en cartonajes. «El pintor que se hallare con iguales fuerzas, podrá imitar la osadía...». «Yo no me hallo con caudal para poderlo ejecutar ni aconsejar...»

Respecto a la pintura al temple, Pacheco declara que le tiene «mucha veneración y respeto». Fué la primera que se usó en el mundo. Después, vino y se extendió la pintura al óleo, lo que permite el mayor número de pintores malos. Miguel Angel se dolía del abandono del temple. «La causa (a mi ver) —prosigue Pacheco— cap. II, lib. III— de este justo sentimiento era, porque lo varonil y esforzado de la pintura, la resolución

y uso del dibujo decaía, con la comodidad de poder quitar y poner fácilmente como en óleo sucede, porque el temple es como la piedra, que si se yerra no tiene enmienda...»

El primer temple que vió Pacheco, y el más usado y común, lo ejercitaba su maestro Luis Fernández (46). Pero lo que será preciso resaltar, ahora, es la utilidad de las recomendaciones de Pacheco —unas positivas, otras negativas— de poca importancia a primera vista, más de un gran valor práctico, como hombre que ha probado infinidad de veces cuanto aconseja.

Por ejemplo, el calentar al fuego los colores guardados en cazuelas pequeñas. Algunas —para evitarse esta molestia— echaban en la templa del engrudo un poco de estiércol de palomas. «Yo lo he hecho, pero no se deja de helar» —avisa Pacheco—. Si la pared donde ha de pintarse es antigua, y no muy limpia, que se mezcle con la templa— es otra apuntación de Pacheco— «una poca de hiel de vaca, o unos dientes de ajo molidos con agua, contra la grasa de la pared...»

En 1603, Céspedes vino a Sevilla a ver cómo Pacheco manejaba el temple, que era el usado por los antiguos, en el camarín del duque de Alcalá. Céspedes se acomodaba más al que había aprendido en Italia llamado aguazo, usado por los flamencos —«se vale el maestro de ir humedeciendo el lienzo por detrás en lo que va haciendo»— (77) y a la que un italiano bautizó como de «casta de patos», «porque todo es agua y más agua, y con ella se sujeta la sequedad de la materia y hace el pintor lo que quiere...». «Y aunque oy no he experimentado este modo, me parece bien y lo venero».

Más tarde afirma Pacheco, con todo detalle, su manera de pintar al temple. Su procedimiento en la templa ahorra la importunidad de calentar los colores. Pacheco prepara, celosamente, estos colores con poco cuerpo: el amarillo con azafrán y unas gotas de aguardiente; granillo, por verde; sombra de Italia y encorza —«que se muele con zumo de limón»—. Su modo de moler los colores —«ni el más breve, ni el más costoso»— será simple y sencillo. A unos, no hay que molerlos: las cenizas finas y delgadas de azul, el genulí alegre; a otros habrá que molerlos en la losa con la goma: azul de cabeza, bermellón y verde tierno. Pacheco alaba el almagre de Levante («que es admirable para sombras y para todo») y el albayalde de Venecia...

En resumen: que la más larga experiencia de Pacheco al temple fué la pintura del camarín del duque, y que allí le sirvieron de mucho los consejos de Medina. Su manera de «hacerlo» y de pintarlo, luego, no quiere darla por regla a los demás pintores, «porque podría haber otras maneras que por ventura consiguiesen mejor este fin, que es pintar suavemente al temple y muy parecido al óleo».

En la iluminación, el mejor que se ha visto es Julio Clovio. Pero el racionero Diego Vidal tiene un retrato pequeño de un muchacho inglés,

«guarnecido en marfil», «ovado en campo azul, con unas letricas en oro molido», hecho con tanta «destreza, fuerza y suavidad» que —en opinión de Pacheco— no hay otro que se le pueda poner por delante «y se acabó allí el arte».

Pacheco repasa las iluminaciones de la Cartuja —el 31 de marzo de 1622—. Hay dos modos de iluminar, más «la contenta a su estilo» se la brinda, en especial, un libro de historias y parábolas del Evangelio. «Y así lo seguí una vez que se me ofreció hacer dos planas en precio 80 ducados» (48). Luego, anota su forma de preparar la vitela, sus tres modos de moler el oro. Nada se deja atrás este hombre tan generoso en esparcir su sabiduría.

En el estofado —«bizarra fué la invención que hallaron los pintores viejos para adornar las figuras de relieve»— se encontrarán dos tendencias: la del «grutesco», que reviste de este «género de follaje» hasta a las figuras de bulto y sus ropas, y aquella otra cuyo estofado es todo «catalufas, flores, arabescos y grabados: huyendo de lo que tiene estudio, invención y dibujo». «Esto hacen los de Castilla y yo lo he visto en Madrid (aquellos dos años que viví allí), donde se tiene muy poca noticia de las cosas de Granada».

Pacheco dará un medio de lo que se debe seguir para estofar, «dejando en libertad a cada uno» —añade como casi siempre—. Veamos algunos de sus avisos en esta materia: los colores han de ser escogidos y se han de moler al agua; en lugar de la templa de la goma, la del huevo fresco, con medio cascarón de agua dulce y clara; no se debe huir de los grabados y grutescos, «aunque se debe guardar el decoro no pintando mascaronas, sátiros, ni bichos, en los templos ni en las casas sagradas»; en los camarines, Casas Reales y de campo vienen muy bien los serafines, niños, pájaros y frutas; no ser muy pródigos de los grutescos «y punta de pincel» en las ropas de los santos, donde pueden combinarse también «flores, y primaveras naturales que engañen».

«Así lo he hecho yo...» —escribe Pacheco—. Verbigracia: en Olivares, en la imagen de Nuestra Señora de la Expectación. El manto es de azul, con sus cogollos, y entre ellos «a trechos, salían de unas flores todas las virtudes que resplandecieron en la Virgen». «La azenefa» era ancha. Cada mano estaba pintada «de por sí toda en redondo», y los cabellos «realzados y peleteados de oro molido con mucha paciencia y distinción...»

Pasemos a la pintura al fresco, «una especie de temple particular». «Quiere gran certeza y resolución, sus yerros no son remediables, si no se vuelve a desencalar y derribar lo hecho». «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...».

La pared ha de estar muy seca: «xaharrada» de muchos días, y la cal «muy muerta», en agua dulce de dos años, mezclada con arena del-

gada. Se ha de encalar lo que se pinte en el día. Los colores son de tierras naturales. El blanco, de linda cal, de Portugal, o de Marchena; el ocre «de mucho cuerpo», de Flandes o de Portugal. «De junto a Castilleja de la Cuesta lo gastaba Luis de Vargas», quien a «ninguno debe nada en el tratado de los colores». El ocre claro envuelto con la cal sirve en lugar de genulí para los amarillos, la almagra para el bermellón y el albines, que es el azul, «por ser de vidrio», se abraza a la cal. De ninguna manera admite Pacheco retocar al temple, después del fresco: «Yo en ninguna manera lo apruebo, antes digo que el fresco sea fresco y el temple temple».

De esta forma, llegamos —cap. IV, lib. III— a la pintura al óleo —«olio»— como escribía Pacheco—, esa «maravillosa invención» que tanta comodidad y honor ha dado a la arte de la pintura, y tanta utilidad ha traído al mundo...». Pacheco da noticia por extenso de quien descubrió el óleo —«aunque no nos obligamos a escribir vidas»—, para lo que abandona el Vasari, por preferir a Carlos Van Mander, que escribió cosas más particulares de Van Eyck y corrigió, en cuanto al tiempo, al Vasari, más dado a las noticias italianas.

El elogio de Van Eyck es sumamente interesante: «Y como era tan sabio (en la opinión de todos) en cosas varias, y curioso y diligente, en buscar secretos y experiencias para hacer colores», «halló diferentes modos de barnices hechos de aceites». «Y lo que más de contentó fué que los colores a olio se dejaban unir entre sí y envolver mucho mejor que los colores a temple, y que no era menester que la pintura fuese tan perfilada». Esto pasó hacia 1410. Antonio de Mesina fué a Brujas, aprendió «tan cómodo, útil y hermoso secreto» y lo llevó a Italia.

El capítulo V de dicho libro III trata del «modo de pintar a óleo en pared, tablas y lienzos y sobre otras cosas». No se le va aquí un detalle a Pacheco —«y para que no nos quede nada que desear»— tanto en la preparación de los aparejos como en la de los colores. «Pero la experiencia me ha enseñado...» —se lee con frecuencia—. Gracias a Pacheco sabemos que la mejor imprimación y más suave es de un barro que «se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la cola con aceite de linaza». Con este aparejo de barro, las obras no le temen «al cuchillo del tiempo» —como decía Céspedes— y la prueba está —comenta Pacheco— en sus lienzos del claustro de la Merced, que siguen «sin haber hecho quiebra ni señal de saltar desde el año de 1600...»

A continuación, estudia los bosquejos y los dibujos iniciales. «En los perfiles de afuera consiste toda la dificultad de la pintura». Se puede bosquejar con blanco o negro, pero Pacheco juzga más acertado (habiendo certeza y estando ya digerido lo que se ha de obrar) comenzar a bosquejar de todos los colores, por las cabezas y carnes de las figuras...». En los cuadros se ha de acabar, primero, los cielos, edificios y campos, «y todo

lo que es ornato de las figuras», dejando para lo último, acabar rostros y carnes.

Los colores que usa Pacheco son los siguientes: De blanco, el albayalde de Venecia; de amarillos, el genulí —«yo gasto genulí (por buena suerte), que deja atrás al color del mejor talde en viveza y hermosura»; de los verdes: «yo no uso del cardenillo sino con cenizas de azul delgadas y alegres: con buena encorza hago el verde oscuro...» «y para los claros me valgo de buen genulí, con un poquito de blanco, y hago verde muy gracioso...» «y se une dulcemente»; el carmín mejor es el de Florencia —superior a los de las Indias—, más seguro y durable, «aunque no es malo el de Honduras»; azul, el de Santo Domingo, «no el ultramarino, que ni se usa en España, ni tienen los pintores de ella caudal para usarlo» y es más delicado, difícil de gastar «y a muchísimos pintores se les muere. «Yo soy de la opinión que los azules se labren claros». El azul con el tiempo se oscurece y tira a negro. Los azules de Pacheco se hicieron notables. Los italianos procuraron ver con qué secreto los gastaba. Y lo que más admiraba era no ver en sus azules, ni en sus blancos, el aceite de nueces, «tan reverenciado de todos», «porque nunca lo uso, o muy pocas veces». («E de linaza no me huele mal», ni tiene por malo mojar el pincel —suave y de punta— en el aceite de espliego, «cuando se van pintando»). Céspedes —confiesa Pacheco— se quejaba muchas veces que no le iban los azules y estimaba «más que debía» los de Pacheco. Los morados, para que queden alegres, conviene bañarlos..., etc....

Al margen, Pacheco explica cómo se purifica el aceite de linaza, cómo se limpian las pinturas viejas. (Los lienzos al sol medio día; las tablas «al sereno, dos noches»). Los óleos sobre otras materias se estudian en el capítulo VI. Algunas pinturas en jaspe declara Pacheco que «han venido» a sus manos. En el Sagrario del Colegio de San Hermenegildo, de la Compañía de Jesús, están las dos primeras piedras «que pinté y —confiesa Pacheco— es «de lo mejor que he hecho en mi vida». «Que el estar en público me excusa de exageraciones» —añade a renglón seguido—. Sobre seda, tafetán, raso o damasco —«que lucen de noche admirablemente»— también da cuenta detallada de cómo ha de pintarse. Y en banderas y estandartes «daré razón del estilo que guardé en ellos». Como sabréis, Pacheco pintó cinco estandartes, de damasco carmesí, para la flota real.

Y he aquí, que rozamos ya el tema de las encarnaciones. «De las encarnaciones de las figuras de bulto hay mucho que decir...» —asegura Pacheco—. Por lo pronto, hay que desterrar las «encarnaciones de polimento». «Quiso Dios por su misericordia desterrar del mundo estos platos vidriados...». El buen camino son las encarnaciones mates. Y él, Pacheco, ha sido uno de los que contribuyeron a su resurgir, «si no el primero desde el año 1600 a esta parte, poco más a lo menos en Sevilla», dado que el crucifijo de Miguel Angel, que vació Franconio, «lo pinté yo de mate en 17 de enero de dicho año».

Porque «es cosa cierta, que de la manera que se imita el natural en una cabeza de un retrato bien hecho, y se hacen las tintas y primores en los ojos y bocas, y dulzura del pelo, se puede sobre la buena escultura hacer lo mismo con admiración, como lo confiesan todos en las que ven de mi mano pintadas en mate». (Por una vez, deja Pacheco de ser tan modesto como de costumbre; pero es una excepción en la regla). Después, aclara las «manos», la preparación precisa en la figura antes de encarnar —«sin un granito y liso al pasar de la mano»—. En este aspecto, transcribimos algunos de sus consejos: «Háse de comenzar siempre por la frente y ojos, bosquejándolo todo suavemente; las cejas se han de manchar primero en fresco...». «Yo no uso de pestañas porque encrudecen la escultura, sino de manchas unidas dulcemente...». «No sólo en las ropas, sino también en las carnes mates he usado de sombras...». «Y en esta parte (según mi opinión) soy también el primero». «Así convoqué a los pintores la primera vez que lo ejecuté, que fué en las historias de mediorrelieve del retablo de San Juan Bautista de San Clemente»; «...viene bien con un barniz de sombra muy claro barnizar los ojos solamente; es seguro el barniz de clara de huevo para esto, dado dos veces, porque como todo lo restante está mate, parecen vivas las figuras y luce lo cristalino de ellas».

Finalmente, trata «de varias suertes de barnices y cómo se hacen...» (49) y del «dorado» —«para que no falte nada a nuestro intento»—. En las encarnaciones declaró Pacheco no usar de oro en nada, «pudiendo con colores imitar lo que quiero»; ahora se nos muestra como un consumado dorador. Sus noticias siguen siendo, en extremo, curiosas y precisas. En Castilla «doran en tiempo de invierno con vino tinto en vez de agua, porque se les cuaja y hiela». «En Andalucía, el temple de «bol» es más «suave y amoroso» que el de Castilla. «En el verano es bueno dorar con agua de pozo, porque se refresca el aparejo, y en tal tiempo lo que se dora por la mañana se bruñe por la tarde...». Sus advertencias y prevenciones se multiplican. Desde la de usar agua dulce para el engrudo, no dañar un poco de yeso en la gíscola, hasta tener cuidado con las ollas del aparejo, que no se asiente el grueso o mate porque se suele quemar, y llevar cuidado con los aprendices.

Como véis, está en todo Pacheco y no hay el más mínimo pormenor técnico que se le olvide.

SOBRE OTROS GENEROS DE PINTURAS

Pacheco escribe sobre la pintura de flores. «Es muy entretenida la pintura de las flores imitadas del natural en tiempo de primavera...» (cap. VII, lib. III). La pintura a óleo es la más acomodada para ello, porque se puede «subir con la fineza de los colores a la verdadera imita-

ción de las flores naturales». La pintura de las frutas, «pide más caudal y tiene más dificultad su imitación». Pacheco ha probado pintarlas —así como las flores— y juzga «no ser muy difícil» el «ejercicio». «Van Deramen» las hizo «extremadamente» y Blas de Prado, Mohedano y A. Vázquez.

Los «países» —los paisajes— es parte «que no se debe despreciar». Los cuadros se pueden repartir en «tres o cuatro distancias o suelos». En el primero, se pone la figura del santo, se hacen los árboles y peñas mayores; en el segundo, los árboles y cosas menores; en el tercero, aún de menor tamaño, y en el cuarto, donde se juntan las sierras en el cielo, se remata en mayor disminución.

Los colores, a su vez, del cielo, se irán repartiendo así: «en el horizonte arrimado a las sierras la templa de ocre y blanco, y de allí hacia arriba se arrimará a esta templa la del rosado»; tras ésta «seguirá la del azul». Después, habrá que unir todas «con grande suavidad». «En este cielo podrá haber nubes alegres». La tierra será «siempre más oscura que el cielo», y los árboles, «de color verde, hecho con cenizas o costras». En el primer plano, los árboles —de negro y sombra, cardenillo y ancorza y sus claros, «no haciendo formas de hojas», (pero si pareciesen a las hojas naturales, de árboles conocidos, será mucho mejor...». «Y que las yerbas del suelo sean naturales en este lugar por ser más cerca...»

«Algunas veces se pinta una tormenta en el mar» (50) y se «hacen incendios de ciudades, como Troya, y luces en mar y tierra y en las naves, que requiere gran destreza y observancia...». «Los países nevados» —árboles sin hojas, trancos secos, los techos de las casas «realzados» de nieve— y las sierras «de esmalte blanco».

En las pinturas de animales y aves, «el diligente maestro» ha de tenerlos estudiados del natural en pedazos de lienzos, «para las ocasiones que se le puedan ofrecer», «porque por pintar un cordero no pinte (como algunos) un gato o un perro...»

Pero más seguro que copiarlos del natural, es imitar los animales del Basano, que los tiene «reducidos a una manera fácil y práctica». El Basano era un maestro en esto. Pacheco siempre recordará los seis lienzos suyos, que tuvo en Sevilla don Melchor Maldonado, «donde me acuerdo de un gato maullando sobre las aguas del diluvio».

Lo que resulta más difícil es hacer los «movimientos naturales» de los animales: «los caballos corriendo y relinchando, los perros anhelando con la espuma y acometiendo a las cabezas de ternera (como hace un nuevo pintor flamenco aficionado a estas cosas)...» y todos «tan afezurrados y propios». (He aquí a un adjetivo poco frecuente empleado por Pacheco: «afezurrados», iracundos, furiosos, según el diccionario, aunque más bien creemos que Pacheco lo utilizó con otro sentido).

Las «pescaderías», los bodegones son más fáciles, pero no, por eso, han de descuidarse en su ejecución. «Pues que ¿los bodegones no se deben

estimar? Claro está que sí...». Pacheco hace mención de una perdiz en un cuadro del Mudo, «que si llegamos a cogerla ha de volar»... Ahora bien, que no se olviden por «las niñerías de lo principal». Mucho cuidado con esto. Pacheco recuerda otra perdiz famosa: la de un cuadro del Parrasio, tan real, que todo el mundo tan sólo la miraba y no tenía ojos para el resto. Algo parecido ocurre con el vaso que pintó Céspedes en una Sagrada Cena. Las miradas se iban a esa «impertinencia» «y no reparaban ni en las manos, ni en las cabezas».

III

LA "IDEA PICTORICA" EN PACHECO

Muy agudamente ha visto el profesor Lafuente Ferrari (51) esa postura de compromiso en que se encuentra Pacheco entre los «principios teóricos atenidos a la tradición italiana y la práctica aceptación gustosa de las novedades del naturalismo».

Teóricamente, Pacheco se nos presenta como un dogmatizador más rígido aún que Carducho. Lafuente llega a llamarlo el definidor del «idealismo pictórico», el autor de la «formación más clara y precisa del platonismo artístico», lograda mediante sugerencias clásicas, a través de sus lecturas, e influencias de amigos humanistas, en especial del padre jesuita Meléndez.

Ya Carducho, en 1633 (52), condenaba a los meros «retratadores» que se limitaban a la imitación del objeto, «bueno o malo», «sin más discurrir ni saber» y sin tener en cuenta los «desaciertos de la naturaleza». El pintor ha de recurrir a «las ideas dormidas y amortiguadas» que le den una imagen perfecta. En los griegos, Lisipo «formaba los hombres como habían de ser y no como ellos eran...». «Cuerda y docta sentencia» —asegura Carducho, e «imperfecta e indocta pintura» la naturalista, que copia las realidades tal como son, cuando la mayor excelencia de la pintura es dar —en verso de Lope— «cuerpo visible a la incorpórea esencia». «Que se estudie el natural y no se copie...» —pedía Carducho.

Todo este idealismo nos venía de Italia. La pintura italiana renacentista, a excepción de Venecia, pintaba deseos —en frase de Ortega y Gasset (53)—. O sea, pintaba «ideas», «ideales». No lo que las cosas eran, «sino lo que debían ser...»

«Pacheco —escribía Menéndez y Pelayo— nos dice expresamente que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas...»

Para mover la mano del artista, se necesita, previamente, de una idea, de un concepto o imagen; entonces, la traslada al lienzo, «mirando como dechado esa imagen que tiene en el entendimiento». Esta ideología platónica es la que lleva Pacheco a su libro, convencido, en teoría, de la «objetividad realísima de la idea pictórica».

El pintor —según Pacheco— ha de comenzar por «el dibujo o la idea». (Cap. V, lib. I). Cuando faltare el modelo «viene admirablemente valerse de las hermosas ideas que tiene adquiridas el valiente artifice» (Cap. XII, lib. I). Para Pacheco el exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista; «el interior es la imagen que hace la imaginativa, y el concepto que forma el entendimiento», que es «pintor por naturaleza», retratando en sus conceptos lo que percibe tan al natural» (Cap. I, lib. II).

Las imágenes de los ojos pasan al sentido común, que hace imágenes tal como son, o formadas por «quimeras», hasta conseguir un todo, y de aquí suben al entendimiento. «El arte es un hábito del entendimiento» —ha llegado a escribir Pacheco (Cap. XII, lib. II). «Que con destrísimos pinceles hurta a su entendimiento los conceptos» —poetizaba Pedro de Espinosa, refiriéndose a Pacheco.

Y Ortiz Melgarejo, en una silva en alabanza del «Juicio Final, exclama:

«Tales, pintor divino,
cuales los figuraste,
en tu capaz idea los pintaste...»

Y Baltasar de Alcázar: «...allí sujetó la idea».

Es, pues, Pacheco, la más brillante muestra, dentro de la estética española, de ese fervor platónico, que tanta trascendencia tuvo, teóricamente, en nuestro país, hasta bien entrado el XVIII. Verbigracia, con Mengs (54). Y que aún nos llevaría a encontrar ejemplos, a finales de nuestro XIX. Así, en un discurso leído por Garnelo, en 1912, aún se podría oír frases como la siguiente: «...las cosas en arte no son como se ven, sino como se recuerdan...» (55).

Pero esta tradición neoplatónica, idealista, hay que considerarla, solamente, en la teoría —a través de las enseñanzas y de la bibliografía estética—, ya que estaba en pugna —como escribía Lafuente Ferrari— «con nuestro auténtico modo de ser», el país «más penetrado quizá en toda Europa de individualismo trascendental, de áspero e insobornable realismo».

El realismo disgustaba a Pacheco. (Algunas pinturas de «maese Pedro» de Campaña, le producían «pavor y miedo», temiendo estar solo en una capilla oscura viendo un descendimiento de la Cruz de este famoso hombre» (Cap. V, lib. I). Lo que pasa es que este disgusto fué más que nada teórico, y aún ese mismo fervor idealista en su libro se contradecía con frecuencia, porque, en el fondo, todos estos teóricos «de una época

ya barroca» —como apunta muy bien, otra vez, Lafuente— sentían un complejo de inferioridad al censurar el arte de sus contemporáneos con el de los antiguos griegos y se hallaban contagiados ya, de una manera irremediable, por el realismo pujante y avasallador, tan compenetrado, además, con nuestro carácter. De ahí, lo que Lafuente llamó esa «feliz inconsecuencia de Pacheco, que tan simpática nos hace su figura» y hace que nos encontremos con páginas opuestas, por su fidelidad a lo natural —«yo me atengo al natural en todo»— a aquellas otras, escritas antes, sobre el predominio de la imaginativa, y que se explica, quizá, como una nota triste de estos humanistas, incapaces de llegar al supremo y verdadero arte de la antigüedad griega. Lo cierto es que nuestros naturalismo no tiene doctores entre nosotros en el siglo XVI, ni en el XVII. «Cuando los escritores de aquella época quieren escribir el código de su arte —escribía Menéndez y Pelayo— cierran los ojos a sus propios cuadros y a los de sus contemporáneos, y se van a buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino».

CRITICA A LAS ESCUELAS DE PINTURA

Aferrado a ese «idealismo pictórico» —el dibujo no es otra cosa «que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la idea»— (Cap. I, lib. II) Pacheco critica a la pintura flamenca: «si no abraza y sigue el buen camino de los italianos...» «se debe huir y aborrecer».

Pacheco escribe también sobre la «pintura a borrones de Ticiano». El, confiesa que todavía no ha comprendido del todo, ni alcanzado esta pintura: «Yo no lo he hasta ahora alcanzado...». Es preciso «labrar», «acabar» las obras. Que no les falte nada de lo esencial y haya correspondencia entre la perfección y proporción y «una manera de dulzura y asiento de colores...». La pintura «de cerca» debe ser más alabada que la otra, porque «sus partes sufren mayor prueba». Además, los que conozcan y ejecuten esta clase de pintura, le será más fácil pasar a la otra— a la de lejos— y no lo contrario. Lo fundamental —y son muy interesantes estas líneas de Pacheco para una total comprensión de su valoración crítica— es que «sea la pintura semejante a lo natural, acabadísima de cerca y de lejos revelada, y que salga del cuadro; y lejos y cerca parezca viva, y que se mueve. Porque si una pintura engaña de lejos, y otra de lejos y cerca, será ésta mejor que la otra».

No hay que olvidar que «la mejor pintura y más digna de alabar y estima, es la que no lo parece, porque dejando de ser pintura es viva». (Cap. XI, lib. II).

A lo largo de toda su obra, Pacheco sufre también una transformación que le lleva desde una parte inicial, perfecta en cuanto al dibujo,

pero dura de color, hasta una segunda época en que aparece ya libre de esos defectos. Lo malo es que casi todos sus cuadros conocidos pertenecen a esa primera época. De eso se quejaba Asensio (56) —«se ha juzgado mal a Francisco Pacheco porque no se conocen sus cuadros»— a finales del XIX, en la buenísima edición que hizo del «Libro de los Retratos».

Para Asensio, la primera época de Pacheco —formado a fuerza de estudio y de trabajo— se distinguía por la corrección del dibujo, el estudio del natural y «la buena imitación del antiguo», aunque aparecían —como dijimos— con alguna «dureza de color, poca riqueza en las tintas y algún amaneramiento en la ejecución». Fué a su vuelta de Madrid —según Asensio— cuando Pacheco comenzó a modificar su estilo, preocupándose más del color, dándole mayor importancia, y procurando otra variedad y riqueza en las tintas. Es posible que la visita de El Greco y el contacto con otros pintores —y sobre todo, la contemplación de sus obras— motivara ese cambio. A estos años pertenecen sus mejores lienzos: el «Juicio Final» —se lo llevó Soult a París, en 1810—, su «San Miguel» y su «Concepción», de San Lorenzo.

De esa época primera, de ese color duro y seco que vemos, sólo, a veces, en sus cuadros, la fama que tuvo Pacheco de pintor «desabrido». Palomino censura su «sequedad», en especial en un Cristo desnudo (57). Para Cean Bermúdez (58) «si hubiera sido más suave en el colorido y más franco en la ejecución, aventajaría a los mejores pintores de Andalucía...». Sin embargo, aparte de revelarse Pacheco —según veremos luego— como uno de los grandes «retratistas» de España, hasta hace muy poco tiempo no se ha comenzado a valorar su obra como, en realidad, se merece.

Hay que insistir sobre ello. Sobre las calidades —tanto de concepción como de realización— de su «Juicio Final», uno de los cuadros más interesantes que se han pintado en España; por su sentido del «relievo» trazado de mano maestra, en algunas figuras; por verse en él, en suma, «los fenómenos preparatorios de un nuevo estilo» —como señala Lafuente Ferrari, y que podría iniciarse en la «Concepción» de la Sacristía de los Cálices, de la Catedral de Sevilla, donde se empieza a alejar de todo idealismo, y continúa en su serie de la Merced, en el «Embarque de San Pedro Nolasco», un gran intento «de concebir la pintura religiosa en ese plano de llaneza cotidiana tan característico del siglo XVII».

Esta llaneza, este realismo, este «andalucismo» llamaríamos, culmina en su «San Sebastián atendido por Lucina», en la iglesia de Alcalá de Guadaira. En una cama, muy limpia, yace el Santo, barbudo, con su ropa al pie, mientras la Santa le atiende con una taza de caldo en su mano. Al fondo, por la ventana abierta, se divisa la escena del martirio.

Si Pacheco con sus «Concepciones» abre la puerta a esa corriente tan honda, tan entrañable, tan religiosa, de nuestra pintura sevillana, y con sus retratos anticipa los de su yerno Velázquez, en este cuadro de

«San Sebastián» aporta la mayor contribución de su época para una realización sencilla, popular, muy andaluza, del martirologio.

Pero habremos de dejar este examen obligado, tan por encima, de la pintura de Pacheco, para ceñirnos a nuestro objeto principal en este estudio: Pacheco como teorizador de Arte, como preceptista... Quienes quieran profundizar más sobre el tema, le remitiremos a las excelentes páginas de Mayer, en su «Historia de la Pintura Española» (59).

IV

PACHECO Y LA JERARQUIA EN EL ARTE

«¿Es justo que se quebranten por él las leyes, o que se hagan leyes nuevas contra el bien común?» —pregunta Pacheco de Martínez Montañés (60). No, no lo es. Para Pacheco en el arte hay una jerarquía, una reglamentación, unas leyes en suma, que hay que respetar sobre todo. En la pintura —que no es «cosa hecha acaso, sino por elección y arte del maestro»— (ca. I, lib. II), pueden considerarse tres escalones perfectamente delimitados: los principiantes o aprendices, aprovechados y perfectos. Para cada uno de ellos tiene Pacheco muy acertadas líneas.

En primer lugar, los principiantes o aprendices. Estos son los que están «sujetos al dibujo del maestro, que se les pone por dechado» y «trabajan con todas sus fuerzas por imitar lo que ven». En el taller deben de comenzar por hacer las partes de un todo. Por ejemplo, copiar bocas, orejas, ojos, enseñándoles el maestro la manera de hacerlo. O sea, «contrahacer la figura por sus partes, para que mejor las comprenda el principiante...»

En este aspecto, Pacheco sigue «la doctrina más común» del aprendizaje, aquella que definió en verso el racionero de Córdoba:

«...comienza de un perfil sencillo y puro
por los ojos y partes figurando
la faz...»

Los aprendices, pues, han de empezar «por la práctica o ejercicio de la mano». El maestro ha de estar encima de ellos, para corregirles los defectos y procurar que vayan adelantando, poco a poco. Algunos maestros pintores se preocupan poco de los aprendices, y si tienen «defectos los originales, no tienen fuerzas para corregirlos». Además, los atan «a contrahacer lienzos ordinarios por perfiles perdidos, sin aspirar a

cosa que tenga camino». De ahí, el gran cuidado que se ha de tener en la elección del maestro. «Conviene arrimarse —escribe Pacheco a los principiantes— a cosas determinadas y bien entendidas y buenos artífices: por evitar la infelicidad de nuestros tiempos y la miserable servidumbre de los aprendices de él». Esta «miserable servidumbre» de los que comienzan, le duele a Pacheco, uno de los mejores maestros de pintura y preceptistas de arte que hayan existido nunca. «¿Pero de qué sirve hablar de lo que no puede tener enmienda?»—escribe con resignación. El maestro, por su parte, ha de procurar que el principiante adelante por sus pasos contados y no acometa empeños por encima de sus fuerzas. Sobre todo, no «inventar y hacer de suyo lo que ve a los maestros, que están en otro más alto grado; y engañados de su presunción, mueren a la estima de los hombres cuerdos». Los pasos iniciales han de ser, pues, de carácter práctico y sencillo. Luego, cuando el principiante tenga «enriquecida la memoria y llena la imaginación de buenas formas que de la imitación ha criado», puede pasar al segundo grado: a los «aprovechados». Entonces, ya se «alarga» a componer «de varias cosas de diferentes artífices un buen todo». Es decir, cuando ya sea capaz de realizar una labor de síntesis, componiendo en una sola figura, en un conjunto, las partes que hizo, antes, aisladamente.

Por último, entrará en el grado superior: en el de los perfectos. Ahora, con su propio caudal, viene a inventar y disponer la figura o historia que se le pide. Pacheco —cap. XII— resume las condiciones necesarias para llamar «perfecto» —maestro, diríamos— a un pintor. Cuando «con solo su ingenio y mano, tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente, y lleva sus bienes consigo, sin aparato de cosas exteriores». Este maestro ha de tener «destreza» para cumplir los encargos. Pacheco recuerda el tûmulo que tuvo que hacer en Sevilla, en 1598, y llevó a cabo la cuarta parte de él en sólo cincuenta días. La «gran prontitud que es una singular ventaja», siempre que no, por ella, se precipite la obra.

Lo esencial, sin embargo, en quien aprende es saber escoger su propio camino. En este punto, Pacheco se nos presenta como un maestro irreprochable, consciente, incapaz de desvirtuar, de entorpecer, por un academicismo frío e inflexible, las naturales aptitudes de quien estudia con él. La manera, el estilo, ha de adoptarlo cada uno de por sí, según «su natural y afición», «con la manera o modo a que se han aficionado y seguido».

El maestro ha de ser teórico y práctico —«debiera saber muy bien la teórica, como fundamento que enseña la práctica»—. Pero puesto a elegir, el maestro ante sus alumnos deberá escoger de los preceptos prácticos con preferencia a los principios teóricos. Lo mismo ha de pasarle a los principiantes y aprovechados. ¡Cuántos hay, que «contentos con saberlo hablar, aborrecen el trabajo y ejercicio de la mano, y son molestos

a los artifices» El maestro será honrado por encima de todo y procurará siempre lo mejor para sus alumnos, sin pensar en su propio provecho. Y obligará a dibujar imitando. Pacheco declara haber conocido a un sugeto» que ordenó no dibujaran así, sino que «debujasen los disparates que les venían a cuento (peregrino modo de enseñar»). Han de inculcar, además, a quienes aprendan con ellos, la dignidad, la nobleza del arte de la pintura. Huir de quienes «atendiendo más el provecho de la ganancia que al honor de la ciencia» (cap. XI, lib. II) tienden a pintar mucho, sin mirarse en la calidad. La pintura de borrones, de «dejos», se presta precisamente, a ello, y de aquí, sea seguida por tantos. Pero «lo que es usado de los más, no es lo mejor» y no por hacer muchos cuadros» en el tiempo que se debe dar a uno» se glorifica a la pintura.

Pacheco recomienda —con ese primor por el detalle, por no dejarse nada olvidado, por muy vulgar que parezca— mucho cuidado a los maestros en las ollas de los aparejos: «y se guarden de los aprendices que no hagan en ellas de las suyas». (Cap. VII, lib. II).

Pero lo fundamental será encontrar el maestro bondadoso, serio, atento con sus aprendices y las condiciones de cada uno, y dispuesto a sacarlos adelante y a honrar siempre a la pintura. «El que priva a la pintura de la honra (podemos decir que) es falto de razón»—escribe Pacheco (cap. X, lib. III). Y más tarde insiste sobre lo mismo: «el alimento propio suyo es la honra».

Entrañar estos preceptos en sus discípulos, hacerlos amantes de su arte y de su dignidad, será la labor esencial y callada de los maestros, de los profesores. Para conseguirlo, habrán de ser «honrados y generosos, de buena y suave condición».

De este modo fué Pacheco, respetado y querido de todos, modesto y sencillo, dispuesto a escuchar el parecer de los amigos sobre sus cuadros y a seguir los consejos de quienes lo merecieran y supieran «juzgar por entero de lo dificultoso y misterioso de la pintura». Claro está que encontrar críticos de este porte es muy difícil —«se hallan dificultosamente»—, pero cuando se conozcan es preciso hacer caso de sus recomendaciones.

Uno de ellos —el mejor— fué Francisco de Medina —«el hombre de mayor conocimiento y buen juicio en la pintura de cuantos he conocido y comunicado»— y Pacheco confiesa: «sujetaba mi parecer al suyo seguramente». Ni Arias Montano, ni Herrera, por el contrario, entendían mucho de pintura. «Saco de aquí que no dan las letras —escribe Pacheco— el cabal conocimiento de este arte, si no se frecuenta la comunicación de un grande artífice; en cuya presencia es cordura moderar sus pareceres y estar sugetos a ellos, y no tener a todos los pintores por ignorantes». Fray Juan Farfán y el duque de Alcalá sabían de pintura y eran buenos críticos. Sin embargo, algunos «presumidos» dicen «solemnísimos disparates». Pero Pacheco era tan bondadoso que tenía pacien-

cia para sufrirlos. «Llega a tanto tal vez su confianza, que se ha atrevido algún docto a quitarme el pincel de la mano, para manifestar su sentimiento, y yó he tenido flema para sufrirlos».

El carácter excelente de Pacheco se trasluce en su «Libro de Retratos». Comentando el carácter de sus amigos, se adivina también el suyo propio. Su sentido de la amistad, su admiración por los clásicos —cita con frecuencia a Salustio— que moldeó su propia manera de ser, su acrecentada piedad, el saber perdonar siempre, el confesar sus defectos y callar las virtudes. En el «Elogio de Melchor de Alcázar» escribe así, por ejemplo, que tenía la virtud de perdonar a los amigos («señal cierta de predestinación»), y añade Pacheco: «A esta eroica virtud (que es la más dificultosa)...» (61).

Quiere decir que no era sólo «flema» suya, sino también, muchas veces, «eroica virtud» —como él mismo dice.

Con estas condiciones de carácter, a nadie extrañará el extraordinario papel reservado a Pacheco para vigilar, cuidar y honrar la jerarquía del arte. Su rectitud, su prudencia, lleváronle al cargo de censor de la Inquisición, de examinador en las distintas materias de su oficio. Verbigracia —por no citar otros ejemplos— en 1634, examina a los oficiales de la pintura del dorado y otorga los oportunos certificados que prueban que el examinante es «oficial examinado de arte de pintor de ymaginería al olio». Pero es como maestro, simplemente, en su taller, como más nos gusta contemplar a Pacheco. Una a una, repaso aquellas instancias de los aprendices para aprender a su lado. «Y me a de dar enseñado su oficio bien y cumplidamente según y como él sabe...». Esta era la fórmula de ritual. Pero con nadie como Pacheco para saber que esa fórmula iría a cumplirse honradamente.

Al menos, a Pacheco se debe la gloria de haber tenido entre sus discípulos al inmortal Velázquez y de haberlo formado entre sus manos. Este título eterniza su recuerdo como maestro y lo eleva a un lugar inaccesible.

PACHECO, MAESTRO DE VELAZQUEZ

Velázquez tenía doce años cuando su padre lo sacó del taller de Herrera y lo llevó al de Pacheco. La diferencia entre los dos talleres era extrema. Velázquez —en frase de Ortega y Gasset— pasó de un taller a otro, como quien cambia de polo, tan completamente opuestas eran las condiciones de los dos maestros.

Velázquez entró de aprendiz con Pacheco el primero de diciembre de 1610, según escritura encontrada por Rodríguez Jurado, fechada en 22 de septiembre, publicada por Rodríguez Marín, como apéndice de su

conferencia en el Museo del Prado, sobre «Francisco Pacheco, Maestro de Velázquez» (62).

En esta escritura se lee: «I vos le enseñeys el dicho vuestro arte bien e cumplidamente, según e como vos lo sabeys, sin le encubrir de cosa alguna, no quedando por el dicho mi hijo de lo deprender i no quedando por vos de se lo enseñar...». En otra parte, Pacheco se comprometía «a dar de comer e beber e vestir e calzar» «e casa e cama» y curarle las «enfermedades que tuviere» a Velázquez.

Para Rodríguez Marín, Velázquez «aún no pintaba cuando entró a aprender con Pacheco» (63). Muy pronto, Velázquez —al decir de Palomino— pintaba ya bodegones a lo «valentón». O sea, llenos de fuerza, de realismo, de naturalidad. Pacheco comprendió, desde el primer momento —y ésta es su principal virtud—, que aquel alumno que se salía afuera de sus prevenciones y consejos y en lugar de refugiarse en su propia imaginativa, se iba a copiar lechugas y sardinas, panes y pobres —«fealdades»—, lo hacía todo con tal genialidad, tal frescura, tal vida, que, de seguro, iría a llegar muy lejos.

Pacheco reconoce la valía de aquellos bodegones: «si son pintados como mi yerno los pintó (cap. VIII, lib. III, (alzándose con esta parte, sin dejar lugar a otro), merecen estimación grandísima...»

Rodríguez Marín escribe que Velázquez recibió de Pacheco una enseñanza más teórica que práctica. En cuanto al color, Pacheco le comunicó cuanto sabía por experiencia. «...Y quizá en «El Arte de la Pintura», libro desdeñado por muchos críticos de hoy —y son palabras también de Rodríguez Marín— «están la base y el principal fundamento de ciertas veladuras misteriosas que se notan en los mejores lienzos de Velázquez y ponen a estudiar hasta a los técnicos más avisados...»

En la inmensa cuenta del debe de Velázquez a su maestro y suegro, están, aparte de la buena y sabia enseñanza práctica, desde el dibujo a la perspectiva, su apego a la cultura, «acrecentada de día en día por la constante comunicación de entrambos» (64), su preparación documental antes de ponerse a pintar, su preocupación por el estudio de los principios de la pintura —dejó Velázquez 150 libros estrechamente relacionados con esta materia—, el caudal de sabiduría y de inquietud humanista que representaban los amigos de Pacheco —los amigos de Velázquez eran «los amigos» de su suegro (Ortega)— su información verbal sobre los grandes pintores de su época —así, Pacheco le hablaría —como anota Havelock Ellis (65)— por primera vez a Velázquez, del Greco —y otros muchos más detalles de importancia, derivados «des vertres sociales et privés de Pacheco»—, según anota Berruguete (66).

Sin embargo, aún queda más: las influencias pictóricas dejadas en el genio de Velázquez por su maestro. A mi parecer, estas influencias son mucho mayores de las que se han querido ver hasta ahora. En la casa de Velázquez había pinturas de Pacheco (67). Rickelles observa que en

el cuadro de Velázquez —«Jesús en la casa de Marta»— se ve la influencia de Pacheco, y Diego Angulo Íñiguez las señala, concretamente, en San Juan y la Inmaculada (68). A las relaciones estilísticas entre ambos al pintar San Juan, se une las de la Inmaculada; en especial, en una «Concepción» pintada por Pacheco en 1630 (69), cuyas «coincidencias en la disposición de la túnica y del manto y en los pliegues fundamentales» «es verdaderamente extraordinaria». «Tales analogías no son pura coincidencia».

Pero pensemos, ahora en la alegría de Pacheco al ver los triunfos de su discípulo predilecto. Cruzada Villaamil, con aquella expresividad tan de finales de siglo, escribe: «Cuáles fueron el gozo, la satisfacción, el noble orgullo que sintiera el honrado Pacheco al contemplar los progresos inusitados» de Velázquez (70). ¡Cómo recordaría aquellos días primeros en su taller, cuando «le hacía clavar en los bastidores los lienzos y sentarles las costuras; preparar los aparejos, imprimaciones, colas, aceites, barnices y secantes; disponer lápices, carbones, astas para brochas o cañones para pinceles; moler colores, distinguiendo los permanentes de los falsos, conservándolos en salserillas, zurruncillos y vejigas...» —tal leemos— y no he podido resistir la tentación de transcribiros tan bello párrafo— en la biografía sobre Velázquez de Octavio Picón (71).

Ahora, a lo largo de su libro «El Arte de la Pintura», espiguemos unas citas de Pacheco de su yerno, en realidad la primera biografía detallada y cierta de una gran época de la vida de Velázquez: «...caselo con mi hija, movido de su virtud, limpieza y buenas partes, y de las esperanzas de su natural y grande ingenio...». Pacheco comenta también «la liberalidad y el agrado» con que el Rey trata a Velázquez: «lo que excede de todo encarecimiento es que, cuando lo retrató a caballo, lo tuviese tres horas de una vez sentado, suspendido de tanto brío y tanta grandeza». «¡Vuela, oh joven valiente...!», le dijo Pacheco en un soneto Y helo aquí ya, «alentando los ánimos de muchos con su poderoso ejemplo». Pacheco —por una vez más, tan sólo—, se limita a escribir: «y yo, a quien cabe tanta parte de su felicidad».

EL SEVILLANISMO DE PACHECO

Rodrigo Caro —a quien mucho estimaba Pacheco: «así fueran todos los amigos» (72)— en sus «Varones Insignes en Letras...», al tratar de Pacheco dice: «célebre pintor en esta ciudad, cuya oficina era academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros».

Pacheco se arraiga, se enraíza, pues, en Sevilla, donde fué uno de los primeros varones de su tiempo. Aquí vivió, pintó, escribió, dogmatizó, enseñó y alcanzó gloria y honores. En esta «Atenas española» —en

frase de Rodríguez Marín— muere también hace trescientos y un años, en 1654 (73).

Pacheco, nacido en Sanlúcar (74), fué un andaluz por los cuatro costados. «En nuestra Andalucía...» —escribe en su libro: cap. VI, lib. III. Y cuando sube a Castilla, en 1611, le agradó poco la vida y trato de la Corte. Echaba de menos a su Sevilla. «En esta Babilonia, donde extraño soy...» —confiesa Pacheco en un soneto famoso (75).

«Un vecino de Sevilla» —declaraba Pacheco en el título de su libro. Su primer cuadro, en 1589, —con 25 años— representa a una calle de Sevilla: la de la Amargura, una tabla, que copia de Luis de Vargas. En 1592 vive ya en la collación de San Martín. Con 19 años figura como nazareno en la Hermandad de la Santa Cruz de Jerusalén..., etc.

Pero sería demasiado prolijo —y fuera de la intención de este trabajo— enumerar noticias sobre este sevillanismo de Pacheco. Sevilla era, entonces, muy rica, «...y la pintura se aprecia y estima donde hay riquezas» —escribía Pacheco (cap. IV, lib. III).

Era tan sevillano Pacheco que no puede por menos de cantar al Guadalquivir —una patente del sevillanismo de nuestros poetas— y su paseo junto a la «orilla fría», «entre los frescos álamos sentado». Y no puede por menos tampoco —como a buen andaluz corresponde— que humanizar a su río, y hacerlo «sacro», amigo, confidente:

«Solo viera delante claramente
al sacro Betis, viejo venerable...»
«...i alzando l'alta frente coronada
de verdes ovas, dixo en voz sonora...» (76).

Pero Pacheco comprende que, por mucho que quiera al Betis y a Sevilla, glorifica aún más a la ciudad pintando o escribiendo sobre Arte:

«No sigas con furor ageno oficio
Pues me llama la suerte a otro exercicio».

V

PRECEPTOS DE PACHECO SOBRE EL RETRATO

«A la gustosa materia de los retratos...» —dedica Pacheco unas páginas de su libro. Todo lo que escriba Pacheco sobre el retrato tiene una importancia extrema. Los dibujos de Pacheco, en los que retrata a

sus amigos, son —en opinión de Asensio— «superiores a cuanto se conoce de nuestros artistas... de todos, sin exceptuar a ninguno».

Pacheco declara que para escribir sobre el retrato hay que cortar «más delgada la pluma; pues hallaríamos bien en qué emplearla» (cap. VIII, lib. III). No es esencial —reconoce— en un gran pintor el ser «retratador», aunque el retratar sea parte «tan agradable a la pintura». El «retratador» nace como el poeta, y enriquece al Arte: «le hace lugar entre los mayores Monarcas del mundo...»

En general, a dos cosas se obliga el que retrata: una, a que sea el retrato parecido con el original; otra, a que el retrato esté bien dibujado y pintado con buena manera de colorido, fuerza y relieve (77). Un buen retrato ha de tener las dos cosas unidas, pero puestos a escoger, es preferible, sobre todo, que tenga parecido. «Este es el fin del retrato» —asegura Pacheco—. Y nos habla de algunos retratos que él vió, a los que «sólo faltaba lá voz». «Mas en delgadeza que se pierde de vista, callen todos con el retrato del conde Fuentes», de mano de un pintor flamenco, a quien el conde daba un escudo de oro todas las horas que dibujaba. «Estuvo esta joya más de veinte años en mi poder» —anota Pacheco.

También los de su yerno, Velázquez, son dignos de resaltar por encima de los demás. Velázquez «granjeó la certeza en el retratar». El, vió trabajar en el retrato a Alonso Sánchez. Y alaba, en este punto, a Luis de Vargas.

Respecto al modo de cómo se ha de retratar, Pacheco se inclina a que se haga por la mañana. El, al menos, así lo hace, «no habiendo precedido otra ocupación alguna que divierta el entendimiento». «De nueve a doce» son las horas mejores. Luego, lo primero que hay que hacer es tomar «el largo del rostro con un compás» y observar con atención si tira ese rostro a «largo o redondo, y qué forma guarda el todo o sus partes».

«A mí me suele darlo a conocer en las líneas solas, mas ¿cómo hará esto quien no dibuja en todo el año?». Tampoco debe retratarse por oficio, pues se pierde «puntualidad». Más bien, buscan un todo de él, como si dijéramos «el aire».

Acabada la cabeza, se hará el cuerpo, teniendo en cuenta la diferencia en el plantado «de los varones, de las hembras y de los niños». Finalmente, aclara: «Las faltas no se han de disimular en el retrato...». Una máxima, sin duda, muy española, muy realista. Y tengamos en cuenta que, precisamente, por ser tan realista nuestro arte, todo él es un puro retrato, un hermoso retrato inolvidable.

LA TERTULIA ETERNIZADA

Hacia 1599, Pacheco, con treinta y cinco años, quiere eternizar a sus amigos. Ya sabéis que la casa de Pacheco —«cárcel dorada del Arte» la llamaba Asensio— era frecuentada por los grandes hombres de su época. Posiblemente, la visitan Lope, Cervantes, Espinel, entre otros muchos. A lo mejor, Cervantes lee allí la primera versión de su «Rinconete» y Espinel alguno de sus «Descansos». Céspedes era huésped también de ella, cuando venía a Sevilla. Y Espinosa, cuyo primer amigo fué Pacheco. Y, claro está, todos los varones ilustres de Sevilla. Pacheco conoció y trató a Herrera, a Medina, a Alcázar, de los que fué muy amigo a pesar de que eran más viejos que él; además, casi de la misma edad —más o menos— (78) son Arguijo, Rioja, Caro, Góngora...

Pacheco, por confesión propia, hizo más de ciento cincuenta retratos de colores: «diez de ellos enteros, y más de la mitad chicos, diez de Marqueses, tres de Condes, si bien el mejor de todos es el de mi mujer, frontero en una tabla redonda». Copio estas líneas del mismo Pacheco, para que viérais la enorme práctica que tenía de retratista.

Pues bien, hacia 1599 —joven aún— pensó «entresacar» hasta un ciento de retratos de amigos suyos, todos notables, y encerrarlos en un libro para la posteridad. Gracias a esa idea conservamos los «perfiles» de algunos hombres célebres. Por ejemplo, el «único retrato auténtico de Fray Luis» —según anota Ludwig Pfandl (79). Para eso, Pacheco hurtó el tiempo que otros daban a «recreaciones» y puso mano a la tarea «como entretenimiento libre de obligación». Quizá de los primeros que hiciera, fuera el de Rodrigo Caro. Pacheco los dibujaba en un papel muy fino de 8 pulgadas españolas de alto por 6 de ancho; corregía y repetía muchas veces; los pegaba en una hoja, los adornaba con una orla y a su pie escribía el nombre y su elogio. A algunos los conocía a fondo; iban a su casa casi a diario; a otros, aprovechó su paso por Sevilla, como a la monja Alférez, en 1630. Lo cierto es que eternizó esos hombres, y aunque la tertulia se deshiciera con la muerte, quedó su recuerdo perdurable en su famoso «Libro». (Para no privar a ciertos nombres de conservarse en su retrato, se valió también de copias y otros procedimientos. Verbigracia: de una copia de Pérez de Alesio de Melchor de Alcázar saca su dibujo del rostro; para Luis de Vargas utilizó un retrato de escultura de medio relieve y un hijo suyo, muy semejante a él, «por donde conseguí mi intento...» Este inciso sirve para demostrarlos los esfuerzos, el empeño de Pacheco para que no se perdieran en el olvido y quedaran para siempre bajo su mano). El éxito le acompañó en pugna con las dificultades de «luces y perfiles». Pero Pacheco prefiere no hablar de la bondad de sus retratos; ya lo harán otros —escribía— cuando desaparezcan «estas vanas sombras».

Y, en efecto, se marcharon esas «vanas sombras», y he aquí su re-

cuerdo físico, su rostro, donde brilló la luz de la inteligencia. Han pasado más de tres siglos y la tertulia ha quedado eternizada. Al cabo de los años pudo encontrarse el Libro, después de una búsqueda singular. Según Caro, Pacheco envió sus retratos, en un tomo encuadernado, al Conde Duque, quien lo puso en su librería. (Gracias al Duque de Alba sabemos cómo Pacheco retrató al Conde Duque de Olivares, ya que encontró un recibo firmado y autógrafo de Pacheco de cincuenta ducados por hacerle dicho retrato, fechado en Sevilla en 1610 (80). De todas maneras, aunque fuera amigo de Olivares, para Asensio era falsa esa atribución de que le enviara su «Libro de Retratos»; mejor se atiene a lo dicho por Ortiz de Zúñiga, de que lo dividiera entre varios amigos, o lo guardara un religioso en su convento. Sacado a la luz en el último tercio del XIX, lo publica Asensio en una edición esmerada, con reproducciones de los dibujos de Pacheco. La aparición de este libro causó general asombro e hizo subir muchos enteros la valoración de Pacheco, un tanto decaída y desvirtuada. Pacheco había salvado de la muerte —«cuán insidiosa sea la muerte con los ombres estudiosos, pues antes que lleguen al deseado fin los ataja el paso...»— a sus amigos y a quienes enaltecían y honraban el nombre de España, «domadora del mundo i ardiente espada contra los enemigos de la Iglesia» —como escribe en el Elogio de Felipe II (81).

Porque en estos «Elogios» se transparenta también el carácter del personaje retratado, su íntima manera de ser, que, más arriba, merced a los prodigiosos dedos de Pacheco, se traslucía en su semblante. Conocemos así, preciosos datos sobre ciertas figuras, desde escritores, filósofos, doctores, a maestros de esgrima, inteligentes «de la tecla», oradores. Todo cuanto brilló en su tiempo —repetimos— lo eternizó Pacheco.

Estos datos son de un valor inestimable para el conocimiento de algunas figuras. De este modo, por Pacheco, sabemos que Pero Mexía, el distinguido caballero, no salió al sereno durante 15 años, dormía cuatro horas —«las noches eran todas de los libros»— o Benito Arias Montano, amaba su huerto y las flores (82).

Pacheco se acercaba a estos grandes hombres en su «loable trabajo» —como él mismo dijo— con modestia, con sencillez. Nunca se vanaglorió de la bondad de su obra. Sacaba «a segunda vida» (23) a sus amigos y él se honraba a su vez al retratarlos. «Que onre mi mano en el retrato vuestro» —decía en su soneto a Céspedes.

«Por esto fué dichosa la osadía
que tuve, en intentar con rustiqueza
Lo que no se concede a ingenio humano...»

declaraba Pacheco en otros versos (84). «Osada mano» —la suya— repite luego. Pero también reconoce que, aunque sin voz, hizo hablar a aquella figura: al maestro Fray Juan Farfán. Y que

«no es pequeña vitoria
aver con l'Arte podido
vencer del tiempo el olvido» (85).

Aquellos ojos «hablan todavía» —escribía Latour. Y es verdad (86).

Nos miran desde el pasado, y si aquellos labios rompieran a hablar (87), lo harían en alabanza de Pacheco, que los inmortalizó con aquellos dibujos. En verdad, ya lo alabaron en vida, llamándole «Apeles nuestro» (Juan de la Cueva). De igual modo, lo califica el Padre Rodrigo Alvarez: «Apeles de nuestro siglo», y Cristóbal de Mesa: «Y Pacheco te da, moderno Apeles, —nueva vida, alto ser, lustre no visto» (88).

Para Pacheco «alabar a los varones excelentes en toda virtud, es obedecer a la Escritura Divina, los cuales, aunque muertos, viven, i a muchos resucitan a nueva vida con su memoria...». Es una alegría conseguir fijarlos en unas líneas, en un dibujo. Del Maestro Fray Juan de Bernal —quien «borraba el gusto muchas veces esparziendo acíbar en polvo sobre los manjares...»— dice Pacheco «I yo le retraté i es una de mis felicidades...»

LA PINTURA Y LA POESIA

Para Pacheco la pintura se asemeja «a la poesía en cierto modo». Según Aristóteles, los pintores debían imitar a los excelentes poetas. Y como la poesía «da ejemplo de buen vivir, que es su ejercicio de arte noble y moral...», toda relación que se tenga con ella y con los poetas, eleva el ánimo y afina el espíritu.

Carducho —«gentil ombre florentín», dijo de él Pacheco— fué el primero entre nosotros en notar las relaciones entre la poesía y la pintura. Estas relaciones se hermanaron en nuestro XVI y XVII, a tal punto que mientras los pintores poetizaban, los poetas pintaban con sus versos. El ejemplo más brillante lo tenemos en Góngora. El «Polifemo» y las «Soledades» son, por su color, dos modelos de perfectísima pintura.

Pacheco se encontraba en el primer caso: en el de los pintores escritores y poetas. Y hay que hacer constar que entre los buenos poetas y grandes escritores. Quien dude de ello, no tiene más que leer la descripción de Pacheco de Fray Luis de León, al pie de su retrato. Si su mano anduvo, milagrosamente, entre las líneas del semblante, no lo estuvo a menor altura el retratarlo con las palabras. Rara muestra de quien manejó el pincel, el lápiz y la pluma con tan sin igual maestría, y pudo pintar de las dos maneras: en prosa y en el dibujo. Doble vida, pues, la que regala a sus amigos, al retratarlos dos veces (89).

Ya el citado maestro Carducho —«nuestro íntimo amigo», escribe Pacheco— declaró «que siempre la poesía y la pintura se prestaron los

conceptos». De este modo, se puede poetizar con el pincel y pintar mediante la palabra. Y aunque Pacheco prefiriera hablar con la pintura —«la muda Poesía, i la elocuente Pintura...»— confiesa en un soneto dirigido por Pacheco a Jáuregui—, de haberse dedicado más de lleno a escribir, Pacheco contaría como uno de los mejores escritores de nuestro Siglo de Oro.

El maestro mercedario Fray Hernando de Rivera, «en la 5.^a Aprobación a los cuatro clavos de la Crucifixión», de Pacheco —comentando la contestación de éste al discurso que con ese motivo le enviara Rioja, escribe: «En igual grado me ha deleitado la respuesta de V. M. tan bien trabajada y tan fundada, que debiera por solo ella ser tan estimado V. M. por la pluma, cuanto lo es por su pincel».

El pintor «escritor» llamó D. Elías Tormo a Pacheco. «Pintor poeta» lo definía Cascales (90). «Artista, literato, poeta...» (Asensio). «Segundo Padre de escritores claros...», decía Quevedo de él (91).

Pero, aparte de sus aciertos poéticos —el asunto de uno de sus epigramas «ha quedado como proverbio» —según Adolfo de Castro (92)— lo que nos gustaría señalar es la gran influencia que ha ejercido Pacheco en nuestra Literatura. Muchas cosas, por ejemplo, de Baltasar de Alcázar se la debemos a la amistad que tuvo con Pacheco (93): «porque siempre que le visitaba, escribía algo de lo que tenía guardado en su felice memoria». Así, muchos versos suyos «viven por mi solicitud y diligencia» —tal declara el propio Pacheco, tan parco en querer buscar elogios para sí mismo—. Por Malara —según Fitzmaurice Kelly— se interesó —bajo el aspecto dramático.

Y Herrera se salvó del olvido, gracias a la publicación que hizo Pacheco de sus poesías, en 1619, y de su preocupación por extender su fama. Verbigracia: en 27 de marzo de 1627, hace Pacheco un poder a un alguacil y a un arquitecto del Perú, para que cobren el importe de «los cinquenta libros enquadernados que le envié y remití (a Cristóbal Pérez) al Perú y de mí recibió que se dicen los versos del divino Herrera...»

Sin embargo, para que veáis la modestia de Pacheco, un «soneto a un pintor» dedicado por Herrera, no lo incluye en su edición. ¿Fué, quizá, por la intimidad que se desprendían de estos versos del «divino», a quien tanto admiraba, la razón de no incluirlo en aquellas páginas? Porque siempre encontraréis la modestia de Pacheco, su sencillez, antes que nada. Y si esto le ocurría con los pinceles, y con su sabiduría pictórica, ¡figuráos lo que será, ahora, al tratarse con la Poesía! «Osaré poner un soneto que yo hice, seguro de sospecha de contienda, por ser muestra de mi voluntad y afición...» (cap. II, lib. II). «Después de tan ingeniosos versos, añadir algo padece atrevimiento, pero no satisfago a la obligación que tengo a tan ilustre varón sin ofrecerle este amilde soneto». Los ejemplos se multiplicarían.

Pero veamos, ahora, una simple muestra de aquellas composiciones poéticas de Pacheco, en las que, por tocar el tema pictórico, nos parecen interesantes, dada la índole de este trabajo, enfocado a mirar a Pacheco bajo el aspecto de tratadista y preceptista de Arte. Así, su «Enigma del Pincel»: «sin lengua, doy razón—de todo...», «otra naturaleza—hago al que me da la mano...», «...todo cuanto quiero hago—y lo vuelvo a deshacer». Al Duque de Alcalá ofreció también un soneto sobre sus pinturas al temple en el techo del camarín de su palacio y en el que trataba de la fábula de Dédalo y de Icaro, entregándole de esta forma dos obras maestras: la pintura y los versos. «Osé dar nueva vida al nuevo vuelo...». «El honor de volar por vuestro cielo. —Temo a mis alas, mi subir recelo...». La «cortedad» (94) de Pacheco se trasluce por doquier. Después, sus dos epigramas: —al conejo mal pintado, con un letrado grande, debajo, de mano de su autor, puesto que no era conocido, y el del gallo vivo que mató al pintor, por ser diferente del pintado por éste: «De suerte que murió el gallo —por sustentar la verdad». Y, por último, esas incitaciones plásticas, irremediables en el primer literato de los pintores. Por ejemplo, cuando escribe, en su Soneto VII: «Veo la bella imagen de tres diosas — Compuesta de oro, grana y nieve pura...». ¿A quién no le recuerda esto, el cuadro de Rubens?

Pacheco, además, aquilató, afinó, la crítica literaria. En el más alto pedestal de su admiración colocó a Herrera. «No sé cuál de los Poetas españoles se pueda con más razón leer como Maestro». De Lope de Vega también vuelca sus elogios: «ganó» y «posee» a la Poesía, redució en España a «método, orden y policía las comedias». «Sus Rimas» son «mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas».

De Baltasar de Alcázar confesó, donosamente, «que sólo el rodar de sus versos tiene donaire...». «Cisne, que al fin con canto más que humano — ilustra el suelo yspano...», llamaba a Juan de la Cueva. «Honra de la ciudad» a Rioja.

Pero ya que hablamos de Rioja, ¿quién se resiste a copiaros un par de versos de Pacheco, en los que habla de la brevedad de la hermosura, comparándola a la fragilidad de la belleza de la rosa, ese tema tan sevillano, tan de Rioja, y que Pacheco, a fuer de sevillano, hubo de tratar también? Dicen, pues, así:

«¿Quién no ve en esta flor el desengaño,
Que abre, cae, seca el sol, el viento, el hielo?»

VI

EL FIN DE LA PINTURA

La pintura ha de inducir a los hombres a la piedad «y llevarlos a Dios». Unirlos con El es el «fin altísimo» del Arte: «...formar y representar ante los ojos, personas dignas de merecimientos, que por su ejemplar vida, llena de toda virtud, han sido agradables a Dios. Lo cual viene maravillosamente a ilustrar la fatiga y la industria de esta profesión y todo el cuerpo de la obra».

Con tan hermosas palabras, transidas de religiosidad, se nos presenta Pacheco casi como un misionero de la pintura. Es preciso convencer a todos que la pintura tiene un fin mucho más alto que la simple vanidad de las cosas terrenas. El cristiano no ha de contentarse con mirar tan bajo, «atendiendo sólo al premio de los hombres y la comodidad temporal; antes levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas terrenas...». Pacheco espiritualiza a la pintura, la eleva a un plano sobrenatural, la hace pasar «al orden supremo de las virtudes». «Y esta arte es como medio e instrumento para volar más alto, y en esto consiste, principalmente, su dignidad». El pintor, como el orador sagrado, tiene la obligación de extender la doctrina con sus pinceles, de acrecentarla, de conmover el ánimo, de ganar verdaderos cristianos para Dios cada día. «La lengua habla a los oídos, la pintura habla a los ojos, mucho más persuade la pintura que la oración» (cap. XI, lib. II). Pacheco reza al pintar. Los cuadros han de entrar por las ventanas del alma, «encerrada en esta prisión» terrena. Han de ser los libros del pueblo, y que «el vulgo entienda por la pintura lo que los doctos leen en los libros sagrados» (Cap. X).

He ahí, pues en esas últimas palabras, el resumen del fin de la pintura para Pacheco. Su fin principal —«por medio de estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza»—, mucho más primordial que su fin secundario —«la ganancia y la opinión».

La pintura ha de levantarse a un fin supremo, «mirando a la eterna gloria, y procurando apartar los hombres de los vicios, los induce al verdadero culto de Dios Nuestro Señor».

Esta labor de apostolado, tiene grandes compensaciones. La alegría del bien hecho, de la conciencia tranquila, y «el no medido gozo» —escribe Pacheco— de tener a su Divina Majestad, «representada por la pintura», delante de los ojos, «y a todas horas, como a padre y Señor nuestro».

Menéndez y Pelayo señaló esta espiritualidad de Pacheco como pre-

decesora de Owerbeck (95) por su intenso sentido religioso. A mí me recuerda —por su hondura iluminada— a algunas páginas de nuestra mejor ascética.

PACHECO, HOMBRE RELIGIOSO

Naturalmente, quien escribe así, como hemos visto anteriormente, había de ser profundamente religioso. Pacheco lo fué, con una intensa piedad, durante una vida que puede considerarse como modelo.

En un poder que extiende a Juan Pérez, su hermano, Pacheco hace constar que viene de cristianos viejos (96) y en su testamento (97) se confiesa «como buen cristiano, de estrecha conciencia y de gran rectitud». Junto a «exquisitos sentimientos de justicia, por la declaración de sus deudas» —como apunta Concepción Salazar—, declara haber guardado el cilicio de la Cartuja y tener prevenida la cruz de ciprés para su entierro.

Si le faltase el alma al cuerpo, «no sería hombre, sino cadáver» —escribe en su libro (cap. IX). Y en otro lugar —cap. VIII— exclama: «¡oh breve gloria humana...!». Aquellos que ejercitan la pintura deben ser aventajados a los demás, «en virtud y pureza de vida» (cap. X, lib. III).

«Escrupulosísimo como era en todo lo tocante al alma...» —según anota Rodríguez Marín (98), cuando Pedro de Espinosa renuncia al mundo y se retira de ermitaño cerca de Archidona, Pacheco le escribe una carta (99) de la cual separamos estos dos párrafos: «...ahora con la mudanza de estado i vida que vmd. ha hecho, con mucha más razón le debo estimar, i ofrecerme de nuevo a servirle...» «...si la vocación es verdadera, i el Espíritu Santo (como padrino) es el que saca el hombre al desierto...» Y, a continuación, añade: «no me tenga por esto mejor de lo que soi».

A Espinosa le manda también unas estancias a la Virgen —«eterno deudor» de Ella, se dice Pacheco— (100). Porque muchas de sus poesías las hace «atendiendo más a la devoción que a la elegancia» (101). En realidad, toda su obra tiene un único sentido religioso. Entre cerca de 150 cuadros que pintó, habrá apenas una docena no religiosos. Pinta más de 10 Concepciones, 2 ó 3 Anunciaciones, y Santos, Coronaciones, el Juicio Final..., etc. (102). A los doce años se confiesa con el Padre Zamora; a los «quince es ya nazareno» y hermano en 1583 (103); figura como patrono de capellanías y obras pías; los libros que publica son sobre materias religiosas (104) y su «Arte de la Pintura» lleva licencia del ordinario, provisor y vicario general de Sevilla y su Arzobispado: «atento nos consta, no hay en él cosa contra nuestra Santa Fe, y buenas costumbres».

Pacheco es un hombre bueno, modesto, ejemplar. Escribe versos, pero él no se considera poeta —«que yo aunque no profeso ser poeta» (105) y todos sus libros están repletos de innumerables ejemplos de humildad.

«Con la sencillez cristiana bien podríamos hablar» —dice en uno de sus libros— (106). «Con la mayor modestia...» «Recíbase esto con más humildad que suenan las palabras...» (cap. XII, lib. II). «Conforme a nuestra pequeñez...» (cap. I, lib. III). «Soy principio por los pensamientos y rasguños...». «Esto se me ofrece a mí para sacar la verdad en limpio; otro podrá discurrir mejor y con más viveza» (cap. VI, lib. III). «Humanaremos el estilo en pro de los humildes...». Está, esta nuestra naturaleza, tan cercada y ceñida de errores...» «que ni los varones más sabios están libres de este contagio». «Y porque acabemos este capítulo dulcemente...» —escribe Pacheco, lleno de dulzura.

Con un carácter así, Pacheco era querido y respetado por todos. Recto, prudente, fué un magnífico señor de su época. Vivía con holgura (107) y generosidad.

PACHECO, PINTOR DE RETABLOS

A los 28 años, los jesuitas de Marchena encargan a Pacheco sus tres primeros grandes cuadros: San Miguel, Santa María Magdalena y San Vicente Ferrer. Desde entonces, le llueven los encargos. Apenas si daba abasto a cumplirlos. A los 35 años encarnaba y estofaba muchas esculturas. Tengo ante mi vista, copia de unas cuantas escrituras con encargos para Pacheco. Son unos encargos detallistas, en los que se apura el asunto del cuadro, sus figuras, y otros pormenores. «Sin perdonar dificultad alguna...» —se lee en alguno de ellos. En 1601, para San Miguel, se refiere a que las pinturas han de ser «hechas y acaubadas e pintadas y en toda perfección». La imagen de Nuestra Señora ha de tener «bara y media de alto y sinco cuartas en ancho...» En el Bautismo de San Juan ha de haber «buenos lejos». En 1610 interviene con Martínez Montañés en «la pintura, dorado y estofado» del retablo de Santa Isabel, y Pacheco pintó allí su obra cumbre: «El Juicio Final». En la escritura se especifica: «y en un tablero que viene sobre este juicio se a de pintar una figura de toda la grandeza que cupiere en proporción e correspondencia con las del juicio, la qual a de ser de Dios Padre con gran magestad hasta medio cuerpo y el Espíritu Santo en forma de paloma con sus resplandores, nubes y serafines y todo lo más conbiniente a esta pintura». A veces, las peticiones en los contratos son más graves: «...con los santos que pareciere al padre frai Gaspar de San Eliseo». «Es condición que toda esta obra se a de trazar a gusto i parecer» de ese Padre.

De 1605, escogemos una escritura de Montañés y Pacheco para dorar y estofar el retablo de la capilla del Angel de la Guarda, en los Descalzos Carmelitas. Ha de ser todo «dorado de oro fino bruñido» (banco, columnas, «motilos, cornijas, recuadros, remates, «aforro del arco» y las «caxas») y «mui bien resanado». «En todas las partes donde conbenga se

tiene de estofar de punta de pinzel i grabar de brutescos i labores con mucho primor...» y, además, dorar las esculturas y estofarlas a punta de pincel sobre el oro «cada uno conforme le conbenga con arte y variedad i los rostros, manos y carnes de encarnación mate con variedad, primor i hermosura...»

PACHECO Y LA PINTURA SAGRADA

Esto de la pintura sagrada es para Pacheco «la parte más grave y más honrosa de la pintura» (cap. X, lib. II) Los pintores católicos se diferencian de los gentiles «por estar de por medio la ley de Dios» «que nos prohíbe todo lo que nos puede provocar a mal...» (cap. VII, lib. II). Por eso, estos pintores católicos deben ser estimados, pues según escribe Pacheco en su cap. IX, lib. I, «toma Dios las obras de sus manos, por medio, para ser más conocido y reverenciado de los hombres...»

Pacheco —para Ceán Bermúdez (108)— era inestimable, en la pintura sagrada, para ceñirse a la representación de los asuntos religiosos: «Buscaba en el acto el instante más oportuno en la historia sagrada que se le encomendaba: sabía unir a la acción principal del héroe las accesorias de las figuras subalternas: la representaba con espíritu y nobleza; y sobre todo movía el corazón del espectador a la imitación de la virtud».

La rectitud de Pacheco en su manera de tratar estos temas, la alaba en el XVIII Fray Juan Interian de Ayala (109). «Como lo vió muy bien...» repite, de continuo Interian, de Pacheco. Al hablar del traje de Zacarías: «...gracias a Dios que esto lo notó Pacheco». «Debemos dar fe a un pintor juicioso, grave y erudito». Como veís, Pacheco se citaba en el XVIII. Era todavía la primera fuente de documentación, la más seria y sólida, la más conforme con las Sagradas Escrituras, y la más honesta y mesurada.

Pacheco pide, sobre todo, la puntualidad al pintar las imágenes sagradas. El, está honrado por el Santo Tribunal de la Inquisición para dar noticia de los descuidos cometidos en semejantes pinturas. Para pintar a la Santísima Trinidad no debe así pintarse a las tres figuras. Su Majestad se habrá de pintar siguiendo a la Sagrada Escritura, sentado, con túnica azul claro y el manto de morado alegre, con el cabello largo y venerable barba. Al Salvador, sin túnica y manifiesta la hermosura de las llagas. Respecto a los Angeles, Pacheco se indigna con aquellos que los pintan con rizos y trenzas femeninas. Son «varones» y no «hembras», exclama Pacheco. Han de tener de diez a veinte años, con «gallardos tales y gentil composición de miembros», libres de «toda pesadumbre corpórea», alas de hermosísimos colores, y nunca barbados.

Los demonios en «formas de bestias y animales crueles». También

en figuras humanas «de hombres desnudos, secos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águilas y colas de serpientes...»

A San Joaquín, de 68 años; a Santa Anda, de menos, «ya muerta la sangre y frío el calor natural...» Para la Purísima Concepción, Pacheco la prefiere sin niño. «Háse de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosetas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro, en fin cuanto fuera posible al humano pincel...» En general, con túnica blanca y manto azul—«vestida del sol...»—, la luna, al parecer de Luis del Alcázar, hacia abajo, el dragón, el demonio vencido a sus pies. «La verdad es que siempre lo pinto de mala gana...»—escribe Pacheco con una gracia muy andaluza. En la Natividad es mejor el Niño vestido. Santa Ana dando la lección a la Virgen tiene muchos «desaficionados»: es más puro y perfecto que la Virgen no necesitara del magisterio de los humanos. En la Presentación de Nuestro Señor en el Templo sigue a Rivadeneira y detalla una pintura suya de este género para un convento de monjas del Puerto de Santa María (San Joaquín ha de estar siempre destocado «en señal de reverencia»). En los Desposorios de la Virgen se han de dar los Esposos la mano derecha. Para la Anunciación, Pacheco sitúa a la Virgen al anochecer, de rodillas en un bufete, alumbrada con un candil—con «olio»— «así lo aprobó el padre Juan Gerónimo de la Compañía en una pintura de mi mano»— y el ángel las rodillas en tierra, la azucena en su mano. En la Visitación, la Virgen en una jumentilla y San José a pie. La Virgen «con sombrero de palma a las espaldas, para defensa del sol, hermosísima y sonrosada del camino». El Nacimiento de Jesús —según las estampas de P. Nadal, tan utilizadas por Pacheco, junto con Lira y el Cartusiano— será sencillo. El Niño entre los dos animales y nunca desnudo. Para la Adoración de los Reyes ninguno «a pie». «Yo he dicho y probado que fué en la cueva este misterio»—anota Pacheco. Y continúa con las reglas —todas bellísimas en su exposición— de la Huida a Egipto—la Virgen, otra vez, con su sombrero de palma —¡qué detalle más andaluz!— y el taller de San José. «Y para que se conozca ser en Egipto, parezcan en la calle casas y jitanas». A la vuelta de Egipto, otra vez han de salir las «jitanas y jitanillos», mientras San José anda «quitándose cortésmente el sombrero». En el Bautismo de Cristo, «el demonio aparece en figura de ermitaño anciano». Así lo pintó en San Clemente el Real en 1616. Un docto moderno se opone a que no fué la corona de espinas de juncos marinos. Cristo con la Cruz a Cuestas lleva dos túnicas. Por eso, no lo pintó bien Luis de Vargas, al vestirlo con una sola túnica. En la Resurrección, Cristo ha de vestir manto rojo, paño blanco, descubiertas y gloriosas sus llagas. (Cita a Juan Molano en su libro de Imágenes Sagradas). Nuestra Señora, en la Asunción, no sube asida de los ángeles (según estampas y doctrina del P. Lucas Pinelo y del P. Riva-

deneira) y no va tampoco —yerro que cometió el Mudo— «demasiado apretada de los ángeles que la llevaban...»

Luego, aconseja sobre San Miguel Arcángel, San Juan Bautista— mejor que mancebo, niño o varón perfecto, con un saco hasta la mitad de las piernas y de los brazos, y un cilicio tejido de pelo de camello, y tampoco pintarlo comiendo, ni descompuesto, San Pedro —nunca calvo y con dos llaves en las manos: una de oro y otra de plata—, San Pablo— el color de su rostro es más blanco que el de San Pedro—, San Juan Evangelista —«siempre se ha de pintar mozo»—, San Cristóbal —no hay fundamento para pintar al Niño Jesús en su hombro— y San Sebastián, de unos 40 años, por ser capitán de la primera cohorte del Emperador. Aquí, describe su cuadro de Alcalá de Guadaira—«la Santa Matrona tiene en la mano derecha un ramo de oliva con que aparta las moscas» (110). Prosigue con San Antonio Abad, San Jorge, San Jerónimo —no hay que reprender el vestirlo con los atributos de cardenal—. la descripción física de Santo Domingo, y San Francisco. Como ya dijimos, reconoce al Greco como el mejor pintor de San Francisco —«porque se conformó mejor con lo que dice la historia. Más aunque lo vistió ásperamente de jerga basta como recoleto, no fué éste su hábito». También Carducho pinta las puntas de los clavos en las palmas de las manos, debiendo pintar las cabezas, «conforme testifica la historia». «Cosa que si yo fuera su hermano hubiera reparado fácilmente por su reputación y por ser el cuadro tan valiente».

Las llagas de Santa Catalina de Sena se han de pintar exteriores— «yo las pinto así». San Ignacio, lo justo será pintarlo como doctísimamente se escribe en la historia por el P. Andrés Lucas. «Que a mi no me toca más que encaminar la pintura sobre este fundamento con el acierto y cortura debida». Y para su retrato, el P. Rivadeneira. Pacheco asegura alcanzó un retrato de yeso, vaciado sobre uno de cera que tenía el P. Rivadeneira, que, «por lo menos, conserva la perfecta forma de los perfiles». El mejor de todos es el San Ignacio de Alonso Sánchez; pero no quiere olvidar, uno que pintó para el Colegio de San Hermenegildo, en 1613. De la Santa Cruz da sus medidas «...que todo es bien que cuando se pinta se recurra a la verdad de la historia». (Cap. XIV, adiciones al libro III).

Pacheco es de la opinión de pintar cuatro clavos y Cristo en la Cruz. Todo el capítulo XV, del libro III, es una defensa de estos cuatro clavos. Rioja escribe a Pacheco, alabándole su pensamiento. Pacheco —en frase de Rioja— es «el más inteligente en la parte del decoro, de cuantos ejercitan el arte de la pintura». El, ha sido el «primero» en pintar a Cristo —«ajustándose en todo a los escritores antiguos»— sin tener los pies clavados uno sobre otro. Sino con cuatro clavos. los pies juntos, el «supedáneo» en la Cruz, «como si estuviera de pie». Y el rostro «con

majestad y decoro, sin torcimiento feo o descompuesto, así como convenía a la soberana grandeza de Cristo Nuestro Señor...» (111).

Pacheco, por su parte, expone sus razones. Con un solo clavo, se hubieran roto los huesos de los pies de Cristo—«(siendo de fe lo contrario)»—. No hay en las Memorias de todos los escritores antiguos y modernos —asegura Pacheco— señal de un clavo mayor. «No me culpe pareciéndole que me muevo livianamente». Ha visto casi cuarenta autores, «antes de sacar esta pintura que llama «nueva», «porque lo mismo es resucitar lo que ya con la antigüedad estaba olvidado, que si de nuevo se inventara...».

En este punto, Pacheco escribe unas líneas fundamentales. Si es lícito —viene a decir— que los doctos escriban, prediquen y enseñen con tanta aceptación «¿por qué no será lícito que conformándose con ellos los doctos pintores y escultores (aunque son pocos los que merecen ese nombre) pinten y esculpan para enseñanza del pueblo lo que parece más verdadero y autorizado?». Lo que es alabado en los buenos escritores, ¿por qué no lo será también de los artífices?

Las preguntas de Pacheco están cargadas de lógica y razón. Y, por eso, él seguirá fiel a su camino: pintando y escribiendo, en la teoría y en la práctica, hasta su muerte.

«A lo menos yo aspiraré siempre —y me gustaría que leyérais estas líneas de Pacheco, muy despacio—, a que se me pueda decir con verdad lo que dijo a otro propósito el Petrarca, hablando de Homero, en el tercer capítulo del Triunfo de la Fama: «Primo pittor delle memorie antiche...»

Se han cumplido trescientos años de su muerte y la memoria de Pacheco sigue en pie y seguirá por los siglos de los siglos. Es más, cada día, a medida que vayamos conociéndolo mejor, comprendiéndolo y amándolo (y hacia ese fin se dirige, humildemente, este trabajo), seremos más en ensalzar las glorias de Pacheco, ese gran tratadista de Arte, hombre cargado de virtudes, modesto y sencillo, bondadoso y amable, espléndido como más no cabe en repartir a sus semejantes su sabiduría, y de quien vaticinó, acertadamente, Rioja, cuando dijo que su

«nombre divino

El tiempo llevará sobre sus alas».

JESUS DE LAS CUEVAS.

(Trabajo premiado en el Concurso de Monografías convocado por el Patronato Provincial de Cultura, en 1955).

NOTAS

- (1) Aguilar, 1947, pág. 873.
- (2) «Velázquez y su siglo», Espasa Calpe, 1953, pág. 65.
- (3) «Prólogo a las obras del Bachiller Francisco de la Torre». Obras completas Aguilar, pág. 1.548.
- (4) Tomo IX, Carta III, Aguilar, pág. 782.
- (5) En 4 de agosto de 1625. Citado por Menéndez y Pelayo en el Prólogo a la edición de Rodrigo Caro de Bibliófilos Andaluces. Citado también por M. Morales, páginas 256-257, de su «Rodrigo Caro». Seilla, 1947. Edición del Excmo. Ayuntamiento de Utrera.
- (6) «Arte de la Pintura, su antigüedad y grandezas —Describe los hombres eminentes que ha havido en ella, assí antiguos como modernos; el dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones de polimento y de mate; del dorado bruñido y mate.— Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por F. Pacheco, vecino de Sevilla». Sevilla, Simón Faxardo, 1649, 4.º, 4 hojas preliminares, 641 páginas y una de índice.
- (7) Vid: «Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés», por C. López Martínez, 1929, págs. 181 y 182.
- (8) «Sobre la Antigüedad y honores de la Escultura y su comparación con la Pintura».
- (9) Capítulo que facilitó a Asensio, Fernán Caballero, que lo tenía de su padre.
- (10) Tomo 14, págs. 14 a 17.
- (11) Ninguno de sus cuadros aparece fechado después de 1642.
- (12) «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España». Ibarra, tomo 4.º, 1800.
- (13) «Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en Sevilla el año de 1649. Dirígela D. Gregorio Cruzada Villamil. II tomos. Madrid, 1886. Imprenta de Manuel Galiano».
- (14) Edición de Madrid, 1871. Lib. de D. León Pablo Vollaerde, calle de Carretas núm. 4. «Extractada y enriquecida con un Tratado nuevo para saber limpiar y restaurar las pinturas sobre lienzo, madera, cobre y piedra, por Mariano de la Roca y Delgado, pintor premiado en las Exposiciones Generales de Bellas Artes en 1858, 1860, 1862, 1866, y Caballero de la Real y Distinguida Orden de Carlos III en 1870». Dedicado por su autor a la Bib. Provincial de Sevilla.
- (15) «Martínez Montañés y la ideología de su tiempo». «Archivo Hispalense» número 34, Marzo y Abril de 1949, pág. 177.
- (16) «Historia de las ideas estéticas en España». Edición C. S. de I. C., 1947, cap. XI, tomo II, págs. 415 y 420.
- (17) En su «Diccionario» citado anteriormente.
- (18) En su trabajo cit. anteriormente: «Martínez Montañés y la ideología de su tiempo».
- (19) «La Pintura, en Sevilla. Estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días», por Narciso Sentenach y Cabañas. Sevilla. Gironés y Orduña, 1885, pág. 52.
- (20) En la cit. «H. de las ideas estéticas». T. II, cap. XI, pág. 412.
- (21) Prólogo de «El Arte de la Pintura». Edición de 1866. Publicalo, por vez primera, Cean Bermúdez, en 1800.
- (22) «...el hombre no debe ocultar su talento ni la luz que le fué comunicada...» Pacheco. Prólogo cit.
- (23) En su «Noticia General de las Artes». 1600.
- (24) «H. de las ideas estéticas». T. II, cap. XI, pág. 388.
- (25) «Diálogos de la Pintura, su defensa... definición, modos y diferencias». Madrid. Francisco Martínez. Año de 1633.
- (26) Apuntes biográficos de A. de Castro en B. A. E. XXXII. Rivadeneyra.
- (27) Cap. XI, lib. II de «El Arte de la Pintura».
- (28) Pacheco y Padomino reconocían a Céspedes «por uno de los maestros del buen gusto en Andalucía». Discurso leído en la R. A. de San Fernando en 14 de julio de 1781, por D. Gaspar Melchor de Jovellanos.
- (29) «Pablo de Céspedes», de D. Francisco M. Tubino. Madrid. Imp. de M. Tello.
- (30) Hallábase al fin de la vida de Herrera en el manuscrito. Sevilla, 1599. Se publica, por vez primera, en el «Semanario Pintoreco» núm. 38, 1845.
- (31) Autor de la oda a Garcilaso que comienza: «Natalis almo luminis candidus»; dejó manuscritos un «Vocabulario de los nombres dificultosos o peregrinos» y un «Memorial de los Arzobispos de Sevilla». Fué autor también de las inscripciones latinas de la Giralda. En su epitafio —muere el 10 de octubre de 1599— se lee: «Yace aquí Pacheco, gloria de la lengua latina, insigne en la elocuencia, claro en la poesía...»

- (32) «Pedro Espinosa. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico». Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1907, Madrid.
- (33) «Vi el David de la «Anunciata» de F. Zúcaro...». Lib. III, cap. 1.
- (34) Cervantes comienza por el tío de Pacheco el inentario de los ingenios sevillanos en el «Canto a Caliope». Su noticia en el ms. de D. Francisco de Borja Palomo: «Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla», que dejó sin concluir.
- (35) Ricardo G. Villoslada, S. I. «Renacimiento y Humanismo», en la «Historia General de las Literaturas Hispánicas», bajo la dirección de G. Díaz Plaja. Barna. Barcelona, 1951, pág. 394.
- (36) «Vida y obra de D. Diego Velázquez». Madrid, Renacimiento, 1925, pág. 52.
- (37) «Dominico Greco». E. Calpe, 1950, pág. 1.227.
- (38) «En el tranquilo lago de sus ideas estéticas, todas tan concertadas y justificadas por los ejemplos italianos, la presencia singular del Greco fué la piedra que removió las aguas donde espejaban tan bellas academias...», pág. 1.298, de la obra cit. anteriormente: «Dominico Greco», de Camón Aznar.
- (39) Con la escultura «se fatiga el ánimo con todas las partes del cuerpo», cosa gravísima, «comparada a la quieta y ligera obra del ánimo y de la mano del pintor», «Arte de la Pintura», pág. 33.
- (40) Cómo escribe Menéndez y Pelayo: «para encontrar excelencias en las que ellos cultivaban». Para D. Marcelino, quien en España planteó esta cuestión con más ingenio y agudeza fué Jáuregui, en unas quintillas. Vid: «H. de las ideas estéticas», cap. XI, tomo II, pág. 384.
- (41) Carta de Pacheco a D. F. de Córdoba. Lib. I, cap. II.
- (42) De la Cía. de Jesús. Muere en 1621. Pacheco declara que lo tuvo por «padre espiritual cuarenta años». El Padre Gaspar de Zamora escribió una Apología de la Resurrección, «ocasionada» de la contemplación de su pintura sobre el «Juicio Final».
- (43) También tenía admiración por Martínez Montañés, con quien trabaja en obras comunes, y, sin embargo, suyas son estas líneas, escritas en Sevilla en 16 de julio de 1622, en la «Diferencia entre la pintura y la escultura», una prueba más de lo comedido —con uno toques de fina ironía— que fué Pacheco como crítico: «Tampoco me meto en juzgar con los defectos de sus obras, aunque los bien entendidos de Sevilla los hallan en las que ha puesto más cuidado; porque estoy persuadido que es hombre como los demás, y no es maravilla que yerre como todos, y por eso aconsejaría a mis amigos que suspendiesen el alabar o vituperar sus obras, porque lo primero lo hace él mejor que todos, y lo segundo no falta quien lo haga, como hemos dichos».
- (44) En su «Parnaso Español Pintoresco Laureado», Obras completas. «Aguilar», página 872.
- (45) «Y en lo redondo se recibe la luz diversamente, que en la primera y más alta parte, hiere más la luz, y así queda más realzada que las otras, y en la segunda queda un poco más amortiguada, y en la tercera casi muerta» (pág. 20).
- (46) Los colores finos mezclados con óleo de linaza o de nueces, se molían con agua. El blanco estaba hecho con una «pella de yeso muertos», los amarillos de yalde, el negro era «carbón ordinario molido al agua». «En las buenas pinturas, a dos partes de yeso, una de albayalde».
- (47) «Bañando con agua la parte que quiere acabar», «va uniendo entre sí, fácil y dulcemente, cualquier género de pintura, sean cielos, paisajes, ropas o carnes...»
- (48) En una ejecutoria de Pedro López de Varástegui.
- (49) Por ejemplo, el cuarto modo: «...cualquier barniz de sombra; liquidarlo y aderezarlo con aceite de espliego al sol».
- (50) El cielo ha de ser triste, «con blanco y negro y nubes de lo mismo, las aguas azuladas, con azul bajo, y ondas muy crespas y levantadas, rematando en espumas, extendiéndose a las orillas, que suelen ser arenales, que se harán en sombra y blanco y a partes con negro, blanco y tierra roja, con algunas conchas o caracolas».
- (51) «La pintura del siglo XVI en España». Historia del Arte Labor, 1955, página 74 y siguientes.
- (52) En sus «Diálogos de la pintura», ya cit., Madrid, por Francisco Martínez.
- (53) «Papeles de Velázquez y Goya». R. de Occidente. Madrid, 1950.
- (54) «Lección epistolar de don Rafael Mengs dirigida a don Antonio Ponz». Allí se lee que el pintor en la imitación «depura el objeto de todo lo que es esencial al carácter elegido para la idea que quiere dar a los que miran las obras».
- (55) «El dibujo de memoria». Discurso leído en la R. A. de San Fernando por el Ilmo. Sr. D. José Garmelo y Alda, el día 14 de abril de 1912. En «Arte Español». Tomo I, pág. 81, 1912-13.
- (56) «El nombre de Asensio será inseparable del de Pacheco», escribe Cruzada Villamil, «El Arte en España», tomo VII, pág. 93. Desde luego, la aportación de Asensio, al encontrar su fabuloso «Libro de los Retratos» y publicarlo, luego, en una maravillosa edición, es inapreciable para el estudio de Pacheco.
- (57) «Notáronle de seco y desabrido en su manera de pintar...». Palomino publica también la copla que le pusieron a Pacheco, cuando pintó su «Cristo desnudo»: «¿Quién

os puso así, Señor — tan desabrido y tan seco? — Vos me diréis, que el amor, — mas yo digo, que Pacheco».

(58) Sus cuadros «tienen corrección de dibujo, actitudes sencillas, y están observadas las reglas de la composición, del decoro, de la costumbre, de la luz y de la distancia».

(59) Como una señal más de ese realismo, de ese naturalismo, que fué ganándole, poco a poco, a Pacheco, está ese «San Fernando» pintado por él, donde, además de bigote —como señala Mayer—, lleva la mosca de moda entonces. Vid: «Die Sevillaner Malerfchule», en Leipzig, 1911, el primer estudio de Mayer sobre Pacheco, con atinadas observaciones, muchas, casi todas —en la cuestión documental—, tomadas de Rodríguez Marín, de su «Pedro de Espinosa». Por último, las páginas que dedica a Pacheco en su «Historia de la Pintura Española». Madrid, Espasa Calpe, 1928, pág. 195 y sig.

(60) «Diferencias entre la pintura y la escultura».

(61) En el «Elogio» del P. Rodrigo Alvarez —«con el admirable don de distinguir los espíritus...» y en el de Francisco Peraça, del cual transcribimos: «Porque ninguna cosa hazen de mejor gana los buenos ingenios que confesar claramente lo que no alcanzan».

(62) «Francisco Pacheco, Maestro de Velázquez». Conf. dada el 29 de marzo de 1922 en la Sala de Velázquez, del Museo del Prado, ante S. A. R. el Príncipe de Asturias. Publicada por la «Revista de Arch. Bibl. y Museos», 1923.

(63) «Y cosa nada común entre maestros: Pacheco, lejos de mirar con ceño que aquel discípulo, como ave que ama su libertad natural, rompía la estrecha jaula de su enseñador, para ejercitar sus alas en la región del aire, toierábalo y aun lo aplaudía silenciosamente». R. Marín. Conf. cit., pág. 29.

(64) De la que hay buenas pruebas.

(65) «El Alma de España». Araluce, Barcelona, 1928.

(66) «Grande influence sur la vie entière de son eleve, car, outre ce qui a trait a l'enseignement de l'art, il contribuis, par ses conseils, son appui, ses relations, a la fortune de Velázquez...». A. de Beruete. «Velázquez». Henri Laurens, París, 1898.

(67) Vid: «Cómo vivía Velázquez». «Archivo Español de Artes», 1942, pág. 69 y sig.

(68) «Cinco nuevos cuadros de Zurbarán». «Archivo Español de Artes», 1944.

(69) «Archivo Español de Artes», 1950, pág. 354.

(70) «Anales de la vida y de la obra de Diego de Silva Velázquez». G. Cruzada Villamil. Madrid. Lib. de Miguel Guijarro, 1885.

(71) «Vida y obras de D. Diego Velázquez», escrito en 1889; impresa ese año en F. Fé. Posterior edición en «Renacimiento», 1923, pág. 56.

(72) En octubre de 1625, en carta a Moreno Vilches desde Madrid: «Recibí carta del señor Ldo. Rodrigo Caro, a quien estimo en mucho y me huelgo infinito de su buena memoria y correspondencia...». Pacheco se lo presentó a Rioja y le ruega que escribiera Rioja al Arzobispo recomendando a Caro: «y él, con muy buena gracia, me prometió que lo haría; ojalá estuviese en mi mano». Cit. por Asensio, pág. 81, en su «Pacheco y sus obras». Sevilla, 1880.

(73) Se sospecha que se enterró en la bóveda de San Antonio Abad.

(74) Nace en Sanlúcar de Barrameda, a fines de octubre o principios de noviembre de 1564. Cristianado el día 3 de noviembre (Archivo Parroquial de Nuestra Señora de la O. Vid: «Pedro de Espinosa». R. Marín, Madrid, 1907.

(75) Soneto recogido por don José Maldonado y Dávila, no publicado por Asensio en 1880, y sí citado por Rodríguez Marín en 1907, en su «Pedro de Espinosa» —de tanto interés para Pacheco—, pág. 117, y en su conferencia ya citada, publicada en 1923, en la página 28.

(76) En su «Elogio» al «Poema de la Conquista Bélica», de Juan de la Cueva. Sevilla, 1603.

(77) Sobre el relieve de Pacheco, copiamos estos versos de una silva de Ortiz Melgarejo: «En plana superficie el cuerpo entero —por virtud de las sombras relevado—, verás tan verdadero— que puede ser en torno rodeado—, con viveza y acción tal cual no ha sido— jamás a la escultura concedido».

(78) Arguijo —1560— es catorce años mayor. Rodrigo Caro nace en 1573; Rioja en 1583; Góngora —tres años mayor que Pacheco— en 1561.

(79) «Historia de la Literatura Española en el Siglo de Oro». Gilí, 1933, pág. 185.

(80) «Discursos leídos en la recepción pública del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Albax. Sucesores de Rivadeneyra. Madrid, 1924, págs. 23 y 24.

(81) Vid. sobre Pacheco a Francisco Sánchez Cantón: «Los pintores de cámara de los Reyes de España». «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Otro libro para completar la bibliografía de Pacheco, poco interesante, a pesar de la fecha de su aparición: 1867. Nos refedimos al de José María Geofrin: «Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias». Sevilla, 1867.

(82) O del Maestro Fray Diego de Avila —«no pudo encubrir su humildad, en la resistencia grande que hizo queriendo yo retrarle».

(83) Soneto de Juan de la Cueva al retrato del conde de Gelves.

(84) «A Fray Pedro de Valderrama».

(85) De Francisco Pacheco a su retrato a Alcázar. En el mismo elogio: «...basta que pudo mi mano—estender vuestra memoria».

(86) En la «Revista Británica» —agosto de 1866—, traducido por X. E. Guichot en «El Porvenir». 23 y 24 de octubre de 1866.

(87) Seguramente, repetirían tantas y tantas estrofas como se dedicaron a Pacheco, las cuales por sí solas formarían un libro. Entre los mejores versos, transcribimos aquellos de Ortiz Melgarejo: «Que hablar i sentir esta figura — maravilla no fuera; es maravilla — que no hable, no sienta i que no viva». (En el «Elogio» al retrato del maestro Fray Juan Farfán). También del mismo Ortiz Melgarejo —en el del doctor Luciano de Negrón: «Pacheco, en breve disegno — tan grande sabe mostrarse — que en llegando a ponderarse — lo que cada cual meresca — aunque la fama enmudezca — podrán inmortalizarse». El doctor Pedro Gómez escribió estos otros versos (insertos por Pacheco como remate al elogio del maestro Francisco de Medina): «Solo Pacheco de inmemorial memoria — pudo osado colmar nuestro deseo — juntando a su pincel la eterna gloria...» Y el doctor Enrique Vara de Alfaro: «...i con suave i fuerte — mano, rompió los fueros de la muerte». Y Diego Fernández de Ribera, para el retrato de Fray Diego de Avila: «...este, que del olvido, — i de la mueret odiosa, — así l'arte piadosa — con fuerza, i con valor a arrebatado...» «vença el, pues habla, aun en papel copiados». Y los versos castellanos de don Gaspar Barbera de Guzmán: «que bien; dió vida el carbón — a el papel, con perfil sabio, — como la brasa en el labio — celestial elocución...». O aquellos, buenísimos, de Medrano: «La pintura, o Pacheco! en ti se suma — Mi pluma i lengua para i enmudece, — por no llegar a tu virtud mi lengua; — por no llegar a tu pincel mi pluma». Y aquel terceto de Cristóbal Mosquera: «Que si vida al Retrato no le dieras — passara a más (Pacheco) aqueste juego, — si como es vivo lo pintaras muertos». O las décimas de Fray Pedro de Fromesta: «Aquí (pues) eterna vive — nuestra felice memoria — i el Retrato tiene gloria — por la que el alma revive». Y otro terceto de Gerónimo González de Villanueva: «Pero más gloria alcanza i más segura — quien te hurtó a las sombras del olvido, — pues vivirás eterno en su pintura» (se refiere al retrato de Pedro de Campaña). Del mismo, algunos versos traducidos por él del lusitano Jácome Barbosa: «o gran Pacheco, o diestra poderosa...» «Y desvaneces — la oscura niebla de la muerte, cuando — con nueva luz su rostro resplandeces». Otros, del licenciado Cristóbal de Mesa: «...i los que hace inmortales — ellos le hacen eterno» — «Porque su ingenio solo — i la gran fuerza del Arte, — les da más gloria que Marte, — i mayor lumbre que Apool». O de Juan de Jáuregui: «Aquí tu animado alienta...» «i que por blasón del Arte — con recompensas felices — en tu imagen le eternices — pues él pudo eternizarte». Y, por último, aquellos, llenos de frescura poética, de don Francisco Villalón: «El renombre que alcanzáis — bien se deve solo a vos, —pues os porecéis a Dios —en la vida qu'elo dáis».

(88) En la «Vida, virtudes y dones soberanos... del Apostólico Padre H. de Mata — Málaga, 1663, cap. 4.º, fol. 6.º» — se traslada el elogio del Padre Rodrigo Alvarez sobre Pacheco. Igualmente, en el soneto a Gerónimo de Carranza, de Cristóbal de Mesa, inserto en su libro «Valle de Lágrimas». Madrid, 1607, pág. 112.

(89) He aquí unas líneas de la descripción de Fray Luis de León: «En lo natural fué pequeño de cuerpo, en devida proporción, la cabeza grande, bien formada, poblada de cabello algo crespo, i el cerquillo cercado, la frente espaciosa, el rostro más redondo que aguileno...» «triguero el color, los ojos verdes y vivos. En lo moral, con especial don de silencio...»

(90) «Las Bellas Artes Plásticas en Sevilla». Toledo, 1929, págs. 79 a 100.

(91) «De las Musas Iveras eloquente, — A quien siguen Pachecos y Medinas...». Vid: «Sevilla en la obra de Quevedo», por Carlos Petit Caro. «Archivo Hispalense» núms. 18 y 19.

(92) B. A. E. Rivadeyra, XXXII.

(93) «Tuvo eserechísima amistad conmigo (dezíame: que quisiera que fuera su Esclavo)...»

(94) Al hablar de Alcázar: «onrándome con sus versos (a que yo correspondía con mi cortedad)...»

(95) «Este profundo sentido religioso, o más bien ascético, que hace de Pacheco en la teoría un predecesor del espiritualismo de Overbeck, le mueve a quitar todo valor propio a la pintura, considerándola sólo como una manera de oratoria que se encamina a persuadir al pueblo... y llévalo a abrazar alguna cosa conveniente a la religión». «Hist. de las ideas estéticas». Tomo II, capítulo XI. Madrid, 1884.

(96) «Nuevos datos para las biografías de 100 escritores de los siglos XVI-XVII», por F. Rodríguez Marín. Madrid. Revista de Archivos... 1923.

(97) Concepción Salazar. «Archivo Español de Artes», 1928, pág. 155.

(98) En su «Pedro de Espinosa» ya cit.

(99) La publica Asensio —trasladada del original de la Bib. Nacional—. La publica también R. Marín en su «Pedro de Espinosa» —págs. 210 y 211—, quien da noticia de una copia de esa carta en la Bib. Colombina de Sevilla, T. LXXI de Varios, en 4.º, rotulado en el lomo: «Papeles diversos».

(100) «Tal, pura Virgen, sois: habéis triunfado — Del general ardor, porque el rocío — De la gracia os previno en vuestra aurora...»

(101) Verbigracia, los tercetos a San Ignacio de Loyola, «capitán de la insigne Compañía — Del apellido más temido y Sancto», o los versos que hizo el P. Rodrigo

Alvarez. En la carta a Espinosa, escribe Pacheco sobre esto de ser poeta: «aunque parece extraño de mi profesión, no lo es de mi obligación, i no es maravilla, que el hablar bien no cuesta mucho trabajos».

(102) Catálogo publicado por Cascales, en 1929 —«Las bellas artes plásticas en Sevilla», tomo I— bastante completo. Vid. pág. 92 y sig.

(103) Asensio. «F. Pacheco: sus obras artísticas y literarias». Sevilla. Imp. de E. Rasca, 1886; pág. 14. En la Hermandad del Silencio de San Antonio Abad, a la cual dedica uno de sus trabajos literarios. Pero consta como fecha de entrada en 1583; o sea, con 19 años. De seguro, eso de que era ya nazareno a los 15 años, puede considerarse como un error.

(104) Su «Apacible conversación entre un tomista y un congregado acerca del Misterio de la Purísima Concepción de Nuestra Señora —1620—. Pacheco es un congregado en este Misterio, «a que desde los primeros años he sido aficionado». Tiene «voto de tenerlo y venerarlo en compañía de esta Noble Congregación. Los que entran en las Congregaciones «están obligados a mayor recogimiento y cuidado de su conciencia y a dar buen ejemplo...». Las coplas de Miguel Cid, declara el Congregado: «pues yo las cantaré...» «toda mi vida, en la calle y en la casa, y las haré cantar a mis hijos y criados...» «...así como lo siento en el corazón lo publicaré con la boca». Otro de sus libros: las «Apuntaciones... en favor de Santa Teresa de Jesús» como Patrona de España, en contra del Memorial de Quevedo que propugnaba por Santiago. «¿Quién se atreve a decir —escribe allí Pacheco— lo que afirma, que se desasosiegan por esto las cosas divinas?»

(105) De la «Apacible conversación» citada.

(106) Idem.

(107) Recibe 700 ducados por dote de su mujer. Como curiosidad anotamos la venta de un esclavo «de nación turco, por nombre Hamete», por Pacheco, en 1.800 reales al contado, a Andrés de la Higuera, alguacil de la Real Audiencia de Sevilla Vid: «De Martínez Montañés hasta Pedro Roldán», por Celestino López Martínez. 1932, pág. 196.

(108) «Carta de don Juan Agustín Cean Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana». Cádiz, 1806, pág. 126.

(109) «El Pintor cristiano y erudito o Tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las imágenes sagradas» —dividido en 8 libros con un apéndice. Barcelona, 1883. En la pág. III podremos leer de Pacheco: «por lo que no repararé en poner aquí (por contener muy excelente instrucción) lo que nos dejó escrito un autor que he citado muchas veces, recomendable por su erudición y ciencia en el Arte de la Pintura». «Mas sobre de qué manera y con qué colores deba pintarse (la Inmaculada Concepción, cap. II, lib. IX, tomo II), lo dice bien y elegantemente, como que trataba cosas propias de su oficio, el pintor (Pacheco) muchas veces citado, que con razón mereció el nombre de erudito...». Interian de Ayala, tan grave, tan parco, siempre que cita al «Arte de la Pintura» tiene un elogio para ella.

(110) San Sebastián está sentado en la cama «con una escudilla y cuchara de lamedor rosado, y aquella Santa viuda Irene, «que en pie le asiste y le curó las heridas. «Una mesa a la cabecera con un vasico de bálsamo y algunas hilas en un plato que trae la criada»... cap. XIV —adiciones al libro III— «El Arte de la Pintura».

(111) Ved la influencia de este Cristo de Pacheco, en el sosegado, majestuoso Cristo de Velázquez.