

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

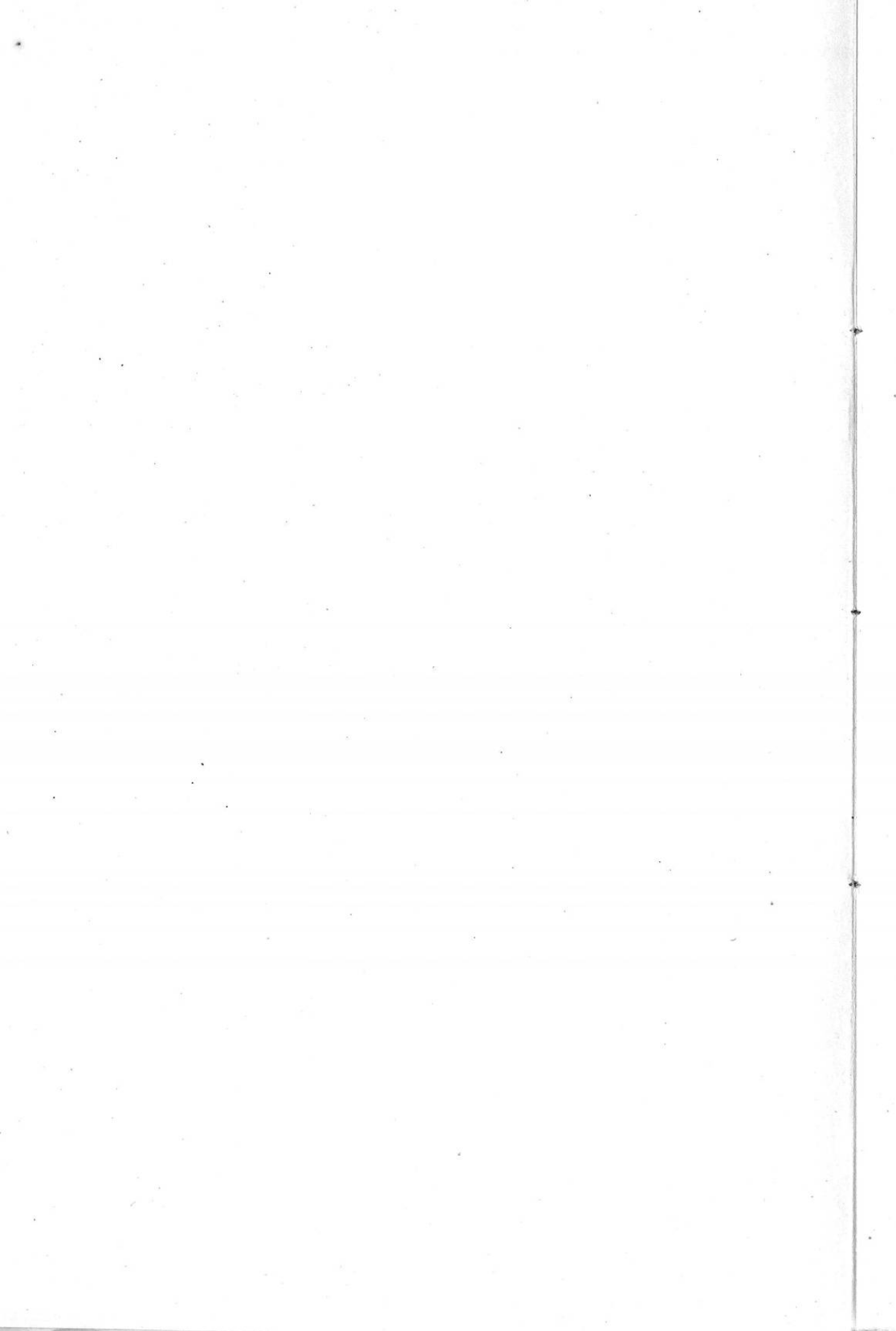
2 . ª É P O C A

Año 1956 - Número 75



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. 076



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 1956



Tomo XXIV
Número 75

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

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1956

E N E R O — F E B R E R O

Número 75

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso,
Presidente de la Excma. Diputación Provincial.—D. Alberto
BALBONTÍN DE ORTA.—D. Angel CAMACHO BAÑOS.—D. Juan DEL-
GADO ROIG.—D. Eloy DOMÍNGUEZ RODIÑO.—D. José HERNÁNDEZ
DÍAZ.—D. Federico JIMÉNEZ ONTIVEROS.—D. Manuel JUSTINIANO
MARTÍNEZ.—D. Celestino LÓPEZ MARTÍNEZ.—D. Enrique MARCO
DORTA.—D. Cristóbal PERA JIMÉNEZ.—D. Angel RODRÍGUEZ QUE-
SADA.—D. Joaquín ROMERO MURUBE.—D. José RUBIO RIVAS.—
D. Francisco RUIZ ESQUIVEL.—D. Tomás SALAS SÁNCHEZ.—
D. Federico VILLANOVA HOPPE.—Director, D. Luis TORO BUIZA.—
Secretario, D. José Andrés VÁZQUEZ.

S U M A R I O

Págs.

ARTICULOS

- Fermín de Urmeneta.—*Francisco Pacheco. Glosas al genuino Leonardo español*..... 9
P. Fernando Rubio Alvarez, O. S. A.—*Andanzas de Hércules por España, según la «General Estoria» de Alfonso el Sabio*..... 41
N. D. Shergold.—*Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla*.. 57

MISCELANEA

- Francisco López Estrada.—*Góngora considerado por Dámaso Alonso*. 67
José Félix Navarro Martín.—*Contradicción en torno a la esposa de Gustavo Adolfo Bécquer*..... 77
* * * Premios y Becas de la Excma. Diputación Provincial..... 85

- LIBROS: Varios..... 91

- CRÓNICA: José Andrés Vázquez.—*Cronista Oficial de la Provincia.— febrero, 1948*..... 99

ARTICULOS ORIGINALES

FRANCISCO PACHECO

GLOSAS AL GENUINO LEONARDO ESPAÑOL

I.—INTRODUCCION

AL conmemorarse, en 1954, el tercer centenario de la muerte —en Sevilla— del preclaro pintor y tratadista de arte Francisco Pacheco, tal vez uno de los mejores tributos a su memoria sea intentar una revisión crítica de diversas facetas de su rica personalidad, con el propósito de comprobar si hay fundamento —en nuestra opinión, el lector podrá convencerse de que sí lo hay, a no dudarlo— para calificarle como genuino *Leonardo de Vinci*, español, según se propugnará en esta monografía.

Para justificación del tema a desarrollar, voy a permitirme transcribir una apreciación emitida por otro pulcro humanista andaluz, Juan Valera y Alcalá-Galiano, hace más de medio siglo, con ocasión del cuarto centenario del descubrimiento colombino del continente americano. «A la moda de las Exposiciones —escribía Valera, sentando una premisa aplicable, más que nunca, al presente— sucedió, no hace mucho tiempo, la de los Centenarios: algo como mundanas y populares apoteosis, culto y adoración de los héroes. Y hallándose esta moda en todo su auge, se nos vino encima el año 1892, y con él un grandísimo empeño... Van a cumplirse cuatro siglos desde que se descubrió el Nuevo Mundo» (1).

Salvando las debidas distancias, a este respecto, cabe en verdad sostener que no es menor el empeño de actualizar la importancia que, en la cultura hispana y universal, tuvo el gran Pacheco, cuyos méritos intrínsecos no han hallado por cierto el eco obtenido por las realizaciones vicianas, aunque sin duda no han sido menos relevantes. En efecto: al igual que Leonardo, fué Pacheco poeta y pintor, esteticista y filósofo, tratadista del arte y preceptista de sus elaboraciones, teorizador sobre los condicionamientos teológicos del arte sacro y hasta educador en lo teórico y en la práctica de nutridas promociones de nuevos artistas, hasta

el punto de que, mientras en la toscana Escuela de Florencia fué donde recibió su formación pictórica el insigne Rafael de Urbino, también de la andaluza Escuela de Sevilla surgió un genio capaz de inmortalizar por sí solo a un maestro: el inspirado Diego Velázquez de Silva, no sólo discípulo de Pacheco sino además yerno suyo, en cuanto conrajo relaciones durante la época de alumnado con la hija de su preceptor y casó con ella mediante nupcias que hubieron de enorgullecer al triunfador pedagogo durante su senectud.

Descendiendo de las facetas generales a subfacetas más particulares, otras muchas serían las homologías señalables entre Leonardo y Pacheco: así, dentro del arte pictórico, ambos se mostraron a la vez inspirados retratistas (según prueban la célebre *Mona Lisa* del primero y las *Imágenes de varones ilustres* del segundo, entre las cuales descuellan retratos de Felipe II y los dos Fray Luis, el de León y el de Granada) y consumados artífices en la representación de conjuntos (según se advierte en la *Cena* del florentino y el *Juicio Final* del sevillano, quien emuló con esta obra al mismísimo Miguel Angel); y dentro de la preceptiva artística, ambos se mostraron teorizadores sobre el arte en general y con especial dedicación a la nomotética pictórica, según corroboran sus respectivos libros *Tratado de la pintura* (2) y *Arte de la pintura*, esmaltados ambos con múltiples noticias y apreciaciones utilísimas para los historiadores de las artes; y, por último, a lo largo y a lo ancho de sus escritos, uno y otro han dejado diseminados multitud de aforismos estético-filosóficos y teológico-pedagógicos, cuya selección y ordenación ha ocupado múltiples energías en lo que a Leonardo concierne (3), mientras que está esperando analistas diligentes en lo atañente a Pacheco (4).

(1) JUAN VALERA: «Obras Completas» (Madrid, Aguilar, 1942), vol. II, pág. 1877; artículo intitulado «El centenario», primero de la serie rotulada «Estudios críticos sobre historia y políticas».

(2) LEONARDO DE VINCI: «Tratado de la pintura. Traducción, prefacio y notas de Manuel Abril. Nota preliminar de Federico Carlos Sáinz de Robles». (Madrid, Aguilar, 1950).

(3) LEONARDO DE VINCI: «Aforismos. Selección, traducción y prólogo de E. García de Zúñiga». (Buenos Aires, Espasa, 1943).

(4) Recuérdese cómo, en vida de Pacheco, vieron sólo la luz dos obras escritas suyas, el tratado extenso «Arte de la pintura». (Sevilla, 1649, y Madrid, 1866) y el breve folleto «A los profesores del arte de la pintura» (Sevilla, 1622, y Madrid, 1864), a las que debe agregarse la obra póstuma intitulada «Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones» (Sevilla, 1599, y Madrid, 1886). Las ediciones por mí usadas son siempre las más modernas, por la extrema rareza de las anteriores (citándolas siempre con los epígrafes abreviados de «Artes», «Pintura» y «Retratos», respectivamente, a los que seguirán en cifras romanas y árabes las indicaciones de tomos y páginas). A tales obras, por cierto, en una relación completa de lo escrito por la pluma de Pacheco, impónese agregar el preámbulo a la edición por él patrocinada de los «Versos de Fernando de Herrera» (Sevilla, Imp. Gabriel Ramos Vejerano, 1619); y diversos contratos redactados por él, descubiertos por el incansable polígrafo Francisco Rodríguez Marín e incluidos en su colección «Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII» (pp. 457-472: Madrid, Tip. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1923).

II.—BASES BIBLIOGRAFICAS

Al surgir incidentalmente pocas líneas, ha la mención de la escasez bibliográfica que circunda al artista sevillano, cuyo nombre parecía haber caído en el olvido —al igual que el de otras muchas glorias patrias— hasta que vino un ardiente hispanista extranjero, que en este caso fué un inglés, William Stirling, quien nos lo valorizó magistralmente en sus beneméritos «Anales de los artistas de España» (1); al surgir —repito— esta mención, impónese contrastarla con la exuberancia de estudios dedicados a Leonardo, dentro y fuera de Italia, agrupables en diversos sectores, según me propongo hacer aquí, a manera de incitación ante quienes se animen a sumar sus energías para el encumbramiento en fama de la figura de Pacheco hasta las alturas leonardinas, mediante el siguiente esquema:

A) ESTUDIOS VINCIANOS DE INDOLE BIOGRAFICA: 1) *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di L. da Vinci*, de L. Beltrani (Milán, Treves, 1919); 2) *L. da Vinci*, de T. Klingsor (París, Rieder, 1930); 3) *L. da Vinci*, de H. Hilde-Grandt (Stuttgart, Enke, 1929); 4) *Studien über L. da Vinci*, de J. Lauge (Estrasburgo, Heitz, 1911); 5) *L. da Vinci*, de H. Ludwig (Stuttgart, 1885); 6) *L. da Vinci*, de P. Müller-Walde (Munich, Hirth, 1889); 7) *L. da Vinci*, de E. Müntz (París, Hachette, 1899); 8) *L. da Vinci*, de G. Poggi (Florenia, 1919); 9) *L. da Vinci, l'artiste et le savant*, de G. Séailles (París, Perrin, 1892, y Laurens, 1912); 10) *L. da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance*, de W. von Seidlitz (Berlín, Bard, 1909); 11) *L. da Vinci*, de O. Siren (París, 1928); 12) *L. da Vinci*, de E. Solmi (Florenia, 1900).

B) ESTUDIOS VINCIANOS DE INDOLE CRITICA: 1) *Codice di L. da Vinci nella biblioteca del Principe Trisulzio*, de L. Beltrami (Milán, Hoepli, 1891); 2) *Trattato della Pittura di L. da Vinci: Codice Urbinate 1270, Vaticana*, de J. Barzeli (Lauziano, 1914); 3) *I manoscritti di L. da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e bibliografico*, de G. Calvi (Bologna, Zanichelli, 1925); 4) *Traité de la peinture*, editado y traducido por J. Péladan (París, Delagrave, 1910); 5) *Il Codice Atlantico di L. da Vinci*, editado por G. Piumati (Milán, Hoepli, 1894); 6) *L. da Vinci et les manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France*, de Ch. Ravaisson-Mollien (París, 1883-89: 6 vols.); 7) *L. da Vinci: Scritti letterari*, editado por J. P. Richter (Londres, 1883 y 1939: ed. 1.^a y 2.^a); 8) *L. da Vinci: I manoscritti della reale biblioteca di Windsor*, de J. Sabachnikoff (Londres, 1898); 9) *L. da Vinci: Frammenti letterari o filosofici*, de E. Solmi (Florenia, Barbera, 1900 y 1924: ed. 1.^a y 2.^a).

C) ESTUDIOS VINCIANOS DE INDOLE MONOGRAFICA: 1) *L. da Vinci e la sua libreria*, de G. d'Adda (Milán, Bernardoni, 1873); 2) *Leonardo, filósofo*, de B. Croce (Milán, Conferenze Fiorentine, 1910); 3) *Études sur L. da Vinci: Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, de P. Du-

hem (París, 1906-13: 3 vols.); 4) *L. da Vinci e la Scultura*, de G. Malaguzzi-Valeri (Milán, 1922); 5) *Le perspective lineaire chez L. de Vinci*, de J. Mesuil (París, *Rêvue Archeologique*, 1922); 6) *Le dessin chez L. de Vinci*, de E. Michel (París, Hachette, 1908); 7) *La philosophie de L. de Vinci d'après ses manuscrits*, de J. Péladan (París, Alcan, 1910); 8) *Storia dell'opera pittorica di L. da Vinci*, de A. de Rinaldis (Bologna, Zanichelli, 1926); 9) *Studi sulla filosofia naturale di L. da Vinci*, de E. Solmi (Módena, 1898 y 1905); 10) *Ricerche intorno a L. da Vinci*, de G. Uzielli (Florenia, 1872. Roma, 1884. Turín, 1896); 11) *L. da Vinci, pittore*, de A. Venturi (Bologna, Zanichelli, 1920); 12) *La critica e l'arte di L. de Vinci*, de L. Venturi (Bologna, Zanichelli, 1919); *L. da Vinci als Aesthetiker*, de J. Wolff (Estrasburgo, 1901).

D) ESTUDIOS VINCIANOS DE INDOLE CONEXIVA (CON DISCIPULOS O INSTITUCIONES): 1) *Sodoma y Ghirlandajo*, de H. Hauvette (París, 1908 y 1912); 2) *La Corte di Ludovico il Moro: Bramante e L. da Vinci*, de G. Malaguzzi Valeri (Milán, 1915); 3) *A. Preda e L. da Vinci*, de E. Motta (Milán, Archivo Storico Lombardo, 1893); 4) *A. Preda und L. da Vinci*, de W. von Seidlitz (Viena, 1906-1907); 5) *The florentine years of Leonardo and Verrochio*, de J. This (Londres, Jenkins, 1913).

E) ESTUDIOS VINCIANOS EN ALGUNAS OBRAS DE INDOLE GENERICA: 1) *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, de J. Burekhardt (París, 1895: trad. Schmidt); 2) *L'Academia Platonica di Firenze*, de L. Ferri (Roma, Nueva Antología, 1891); 3) *Historia de las Ideas Estéticas en España*, de M. Menéndez Pelayo (Madrid, 1883-91); 4) *L'anima dell'Umanesimo e del Rinascimento*, de F. Olziati (Milán, Vita e Pensiero, 1924); 5) *The Renaissance*, de W. Pater (Londres, 1902); 6) *Storia dell'Academia Platonica di Firenze*, de A. della Torre (Florenia, Carnesecchi, 1902); 7) *L'art classique*, de H. Wölfflin (París, Laurens, 1911: trad. Maudach).

Junto a la profusión de estudios vincianos acabados de enumerar, aun con la expresa intención de limitarnos a los más trascendentales, y para aprovechar la fuerza del contraste, no resisto a la tentación de inventariar también las escasas páginas consagradas a Pacheco hasta la fecha —exceptuando, claro está, al igual como se ha hecho con Leonardo, los breves párrafos que se le consagran en ciertas historias del arte en general, y de la pintura o la literatura en particular, muchas veces con más inexactitudes que líneas—, agrupándolas según su procedencia, ultra o citrapirenaica, en los dos apartados siguientes:

a) NOTICIAS (DIRECTAS O INDIRECTAS) SOBRE PACHECO EN OBRAS EXTRANJERAS: 1) *Anecdotes of eminent Painters in Spain*, de R. Cumberland (Londres, 1782: 2 vols.); 2) *Geschichte der Malerey in Spanien*, de Fiorillo (Gotinga, 1808); 3) *The Handbook for travellers in Spanien and readers at home*, de R. Ford (Londres, 1845);

4) *Handbook of the History of the Spanish and French Schools of Painting*, de T. Head (Londres, 1848); 5) *Viene complète des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*, de E. Huard (París, 1839); 6) *Diego Velázquez und sein Jahrhundert. Mit einen Abriss des Literarischen und Künstlerischen Lebens in Sevilla*, de C. Justi (Bonn, 1888); 7) *A Dictionary of Spanish Painters*, de A. O'Neil (Londres, 1833-34); 8) *Dictionnaires des Peintres Espagnols*, de F. Quilliet (París, 1816); 9) *Annals of the artists of Spain*, del antes mentado (3) W. Stirling (Londres, 1848); 10) *Les Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique*, de L. Viadort (París, 1843).

b) ESTUDIOS SOBRE PACHECO EN OBRAS ESPAÑOLAS:

1) *Pacheco en la Bibliotheca Hispana Nova*, de Nicolás Antonio (Roma, 1672); 2) *Francisco Pacheco: Sus obras artísticas y literarias*, de José María Asensio (Sevilla, 1876 y 1886: ed. 1.^a y 2.^a); 3) *Pacheco en Diálogos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, de Juan de Butrón (Madrid, 1626); 4) *Pacheco en Diálogos de la Pintura*, de Vicente Carducho (Madrid, 1633 y 1865: ed. 1.^a y 2.^a); 5) *Pacheco en Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de Agustín Ceán Bermúdez (Madrid, 1800: t. IV, pp. 3-23); 6) *Tratadistas y críticos de pintura: Pacheco en Historia de las Ideas Estéticas en España*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947: t. II, pp. 412-420); 7) *Museo Pictórico*, de Acisclo Antonio Palomino y Velasco (Madrid, 1715), obra completada por otra suya rotulado *El Parnaso Español Pintoresco, laureado con la vida de los pintores y estatuarios eminentes españoles* (4); 8) *Francisco Pacheco en Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, de Francisco Rodríguez Marín (Madrid, Tip. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923: pp. 457-472).

Sí, ante este último repertorio de obras, el lector preguntase cuáles son las más documentadas y certeras en sus enjuiciamientos acerca de Pacheco, cabría responderle —a no dudarlo— que superan con mucho a las demás (aun sustentando en ciertos puntos opiniones impugnables), entre las nacionales, la de Menéndez y Pelayo, y, entre las extranacionales, la de Stirling, quienes destacan respectivamente sus facetas de preceptista e historiador del arte: así, mientras don Marcelino sostiene que «en el parecer común, que es también el mío, el libro que aventaja a los restantes (entre todos los de pintura que tenemos en castellano) no es el de Carducho, sino el *Arte de la pintura* del sevillano Francisco Pacheco» (5), califica por su parte Sir William a nuestro autor como «uno de los mejores historiadores del arte español» (6).

Junto a los precedentes y autorizados encomios, merece recuerdo especial la locución valorativa que le dedica el impar Nicolás Antonio, en su nunca bastante ponderada «Biblioteca Hispana», cuando nos lo enjuicia cual «varón de prestante erudición y digno de ser enumerado

como poeta entre los mejores de la latinidad»; «vir praestanti eruditione poetaque Latinorum potioribus connumerandus» (7). A mi modesto juicio, uno de los mejores modos como podría honrarse el actual centenario de la muerte de Pacheco sería —y quede constancia de la insinuación, por si alguien se anima a hacerla suya— recopilar las diversas estrofas que andan dispersas en sus obras, como el «Arte de la pintura» y el «Libro de descripción de verdaderos retratos», agregándoles las que andan desparramadas en otras colecciones, como el «Parnaso Español» (8), y estructurando en conjunto un hermoso volumen conteniendo las «Poesías Competas» del ínclito humanista andaluz, que guardare paralelismo con sus escritos en prosa, mucho más al alcance de sus debotos que los poéticos.

(1) W. STIRLING: «Annals of the artists of Spain» (Londres, Pall Mall, 1848), vol. I, págs. 462-479.

(2) En especial, es muy frecuente confundir a nuestro pintor Francisco Pacheco con su tío homónimo, canónigo que fué de la diócesis de Sevilla y también afamado literato en su tiempo, hasta el punto de que muchos historiadores de la literatura funden en una sola ambas personalidades.

(3) Otra obra con noticias sobre Pacheco entre las redactadas por quien Menéndez y Pelayo denominaba «el simpático y benemérito William Stirling». («Historia de las ideas estéticas en España», vol. II, pág. 401. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947), es la intitulada «Velázquez and his times» (mentada por Menéndez y Pelayo en: *lug. cit.*, pág. 412).

(4) Madrid, 1714 y 1744. Basándose en las obras acabadas de reseñar, publicó P. Santos el compendio siguiente: «Las ciudades y conventos de España, donde hay obras de los pintores y estatuarios eminentes españoles, puestas en orden alfabético y sacadas de las vidas de Palomino» (Londres, 1746).

(5) «Historia de las Ideas Estéticas en España», II, 411-412.

(6) «Annals of the artists of Spain», I, 462.

(7) N. ANTONIO: «Bibliotheca Hispana Nova» (Roma, 1672), I, 348.

(8) «Parnaso Español», III, 9. He aquí un recuento de las poesías aludidas:

a) En la obra «Arte de la pintura»: I, 143, 190, 210, 211, 230, 231, 255 y 405; y II, 159.

b) En el «Libro de descripción de verdaderos retratos»: folios 16, 20, 38, 46, 55, 69, 79, 81, 118, 120 y 122.

A estas poesías habría que agregar los «versos» que menciona Ceán Bermúdez como dedicados por Pacheco a la muerte de Bartolomé Carducho («Diccionario», IV, 8).

III.—ARISTAS BIOGRAFICAS

El nombre completo de nuestro autor, aun cuando casi todos y aún él mismo lo han abreviado en la forma de «Francisco Pacheco», es el de Francisco Pérez Pacheco y del Río, habiendo nacido en Sevilla a mediados del siglo XVI y muerto en esta misma población en 1654.

Acerca de la fecha de su nacimiento, impónese una rectificación respecto de la que habitualmente se ha venido aceptando. El error se remonta a Ceán Bermúdez, «cuya inestimable laboriosidad —son palabras de Menéndez y Pelayo— en allegar memorias de nuestros artistas sólo admite comparación con la pobreza y vulgaridad de su crítica» (1). Intentando rectificar este biógrafo la fecha natalicia que se venía acep-

tando hasta su tiempo, escribió por vía de hipótesis: «Palomino dice que nació en Sevilla de familia ilustre el año de 1580; pero el mismo Pacheco afirma, en el folio 470 de su *Arte de la Pintura*, impreso en Sevilla el de 1649, ser de edad de setenta años cuando escribía, que por lo menos era en el de 41, en que tiene la licencia del ordinario para imprimirle, que quiere decir haber nacido en el de 1571, nueve años antes de lo que afirma Palomino» (2). Y esta suposición, formulada por Ceán con timidez, es la que luego ha sido revestida con ropaje categórico y repetida sin titubeos en una serie inacabable de manuales y enciclopedias.

Ahora bien, lo cierto es que el incansable y meritísimo erudito Rodríguez Marín, entre los «Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII», antes mencionados, publicó hace ya unos años (el de 1923) la partida de bautismo de nuestro Pacheco, encontrada por él en el Archivo de la Iglesia Mayor Parroquial de Nuestra Señora de la O (libro VIII de autismos, folio 82) y cuyo texto transcribiré literalmente, dado su interés y su casi universal desconocimiento. El texto de referencia reza así: «En lunes, tres días del mes de noviembre de mil quinientos y sesenta y cuatro, bauticé yo, Alonso Rodríguez, cura de esta iglesia de Sanlúcar de Barrameda, a Francisco, hijo de Juan Pérez y de Leonor del Río su legítima mujer; fueron padrinos Pedro de Flores y su mujer Isabel de Custodio, vecinos de esta villa. Fecho ut supra» (3).

A la luz de este documento, por cuanto nadie puede ser bautizado sin antes haber nacido, compruébase cómo Pacheco vino al mundo siete años antes de lo supuesto por Ceán y dieciséis antes de lo afirmado por Palomino, de suerte que su vida se prolongó durante nueve decenios, no sobreviniéndole la muerte sino cuando era ya nonagenario. Una vez aclarado esto, analicemos algunos de los hechos más descollantes sobrevenidos a Pacheco entre los años 1564 y 1654, fechas, respectivamente, de su orto y su óbito (4); mas antes permítasenos traer a colación algunos otros de los quince documentos inéditos descubiertos por Rodríguez Marín y que derramarán luz sobre los familiares más inmediatos de nuestro Pacheco.

Ante todo, el padre de nuestro pintor llamábase Juan Pérez-Pacheco y López, siendo sastre de profesión y habiendo sido hijo del matrimonio celebrado entre el marino Juan Pérez y su esposa María López: en el seno de estas nupcias, nació también el licenciado Francisco Pérez-Pacheco, homónimo de nuestro pintor y que como él se simplificó el apellido, de quien ya se hizo mención en cuanto escritor y canónigo de la diócesis de Sevilla (5). Paralelamente, la madre de nuestro humanista llamóse Leonor del Río o de Ríos, en cuanto «natural de esta villa», habiendo sido hija legítima de Antón de Mora e Isabel Rodríguez, de la villa de Trigueros (6).

Por otro lado, conviene recordar que nuestro Pacheco tuvo cuando

menos tres hermanos, entre los cuales sólo uno, Juan Pérez-Pacheco, acostumbró a usar el apellido completo de su padre y llegó a hacerse famoso como familiar del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, habiendo granjeado a su hermano el artista la comisión y encargo de «mirar y vigilar las pinturas de cosas sagradas que estuviesen en tiendas y lugares públicos», mediante documento fechado el 7 de marzo de 1618 y del que se enorgullece nuestro pintor (*Arte*, II, 176), quien supo empero evitar todo rigorismo inquisitorial y destacar precisamente por un espíritu de transigencia en lo disputable, unido al de firmeza en lo indiscutible, que es realizado por Menéndez y Pelayo como «tolerancia dogmática» (7). Los otros dos hermanos de Pacheco de quienes se guarda noticia son el sastre Pedro López, usuario del apellido de la abuela paterna, y el linero Mateo Pérez, a quienes aluden los documentos cuarto y noveno publicados por Rodríguez Marín (8).

Por último, los restantes documentos sacados del olvido por este laborioso polígrafo apenas tienen interés para nuestro propósito —salvo alguno del que tal vez se haga mención particular más adelante—, pues en su mayoría son contratos profesionales estipulados por Pacheco con quienes le encargaban realizaciones pictóricas, hallados en diversos archivos de protocolos, como el de Madrid (documento XIX.º), el de Marchena (documento II.º) y especialmente el de Sevilla (todós los documentos restantes), transcritos siempre con la escurpulosidad habitual en su recopilador (9).

Pasando ya a delinear las prometidas aristas biográficas de nuestro Pacheco, cabe sugerir un resumen de su apacible vida en las siguientes fases o épocas: la primera o de formación juvenil, que comprende desde el nacimiento en 1564 hasta su primer viaje a Madrid, sólo por unos meses, en el año 1611;; la segunda o de madurez, que concluye con su segundo y último viaje a Madrid, esta vez por un bienio, de 1623 a 1625; y la tercera o de declive, que abarca desde esta última fecha hasta su muerte en 1654. De esta suerte, Sevilla y Madrid vinieron a ser los epicentros de la vida de Pacheco, de quien consta hoy que jamás estuvo en Roma por no haber salido nunca de su patria, en contra de lo que se supuso en otros tiempos (10). A mayor abundamiento, cada una de las tres épocas señaladas ofrece perfiles aristados y definidos, muy dignos de ser tenidos en cuenta, según procuraré mostrar a continuación.

En primer término, el período de formación en Pacheco refleja dos grupos de influencias innegables. Por un lado, la de sus maestros directos o personales, como Luis Fernández —el único que suelen mentar sus biógrafos— y Luis de Here, a quien él mismo llama «mi maestro» (*Arte*, II, 61). Por otra parte, la de sus maestros indirectos, o con magisterio recibido a través de sus pinturas, entre quienes cabría establecer tres grupos fundamentales: los italianos, los flamencos y los españoles.

A) A los italianos y, en especial, a los toscanos, cuando los nombra genéricamente, suele hacerlo Pacheco con respeto y hasta reverencia

(*Arte*, I, 82, 221, 229 y 408; II, 60), actitud que viene acentuada frente a determinadas figuras, como Tintoretto (*Arte*, I, 13-14), Tiziano (*Arte*, I, 21, 125 y 390; II, 84 y 210), Correggio (*Arte*, II, 84) y especialmente —abstracción hecha de Leonardo, de quien se hablará más adelante— los pintores de Buonarrotti (11) y Urbino (12), ante los cuales llega a sostener: «En el dibujo del desnudo, ciertamente yo seguiría a Miguel Angel, y en lo restante del historiado, gracia y composición de las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad, a Rafael» (13).

B) Ante los flamencos, en cambio, cuando los alude en cuanto a escuela, exterioriza Pacheco casi siempre indisimulable menosprecio, hasta el extremo de sostener que «cuando una pintura es fea, y sin fuerza y bríos, decimos que es flamenca, que se huya de aquella manera, porque tiene poca fuerza y mucha simpleza» (*Arte*, I, 313). Sin embargo, frente a esta regla general, no escasean las excepciones respetuosas, como ante Rubens (*Arte*, I, 130-131), los Van Dyck (*Arte*, II, 53-63) y, sobre todo, ante Durero, en cuyo elogio consume Pacheco muchas páginas (14).

C) Entre los pintores españoles, esfuerzase Pacheco por encumbrar particularmente a su amigo Pablo de Céspedes y a su yerno Velázquez, quien empezó siendo su discípulo y acabó convirtiéndose en su mentor, respecto del cual nos relata curiosas anécdotas como la siguiente: «Mi yerno Diego Velázquez de Silva, siendo muchacho, tenía cohechado un aldeanillo aprendiz que le servía de modelo en diversas acciones y posturas, ya llorando, ya riendo, sin perdonar dificultad alguna. E hizo por él muchas cabezas de carbón y realce en papel azul, y de otras muchas naturales, con que granjeó la certeza en el retratar» (16). En cambio, sentía cierta prevención frente a Domenico Theotocopuli «el Greco», a quien ataca por posponer el dibujo al colorido a la vez que por calificar a Miguel Angel como «un pobre hombre que no sabía pintar», y por no considerar a la pintura como arte bella, si bien en su disculpa aduce su laboriosidad modélica (*Arte*, I, 318 y 421; II, 11), todo lo cual le impele a la siguiente apreciación: «También podemos poner en este número (el de los buenos retratistas) a Domenico Greco, porque aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradojas suyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores» (*Arte*, I, 393).

Antes de concluir este sucinto análisis de los elementos influyentes en la juventud de Pacheco, recordaré una breve confesión autobiográfica que nos viene detallada por él mismo: «Yo, desde mis tiernos años, siempre procuré, con particular inclinación y afecto, inquirir y saber por los libros y por varones doctos, muchas cosas para la noticia de la verdad» (*Arte*, I, 229).

En segundo lugar, pasando ya al período de la madurez de Pacheco, adviértese cómo coincide con el del florecimiento de su academia y escuela, «de aquella escuela romana o ateniense —son, de nuevo, apreciaciones de Menéndez y Pelayo— que los Céspedes, los Mal-laras y los Herreras

habían trasplantado a la Bética» (17). De aquí que nuestro pintor se haya esforzado en legarnos la silueta, no sólo de estos tres íntimos amigos suyos recordados por el polígrafo santanderino, sino hasta de sesenta más, cuyo conjunto constituye una valiosa «galería de contemporáneos retratados al lápiz negro y rojo», que es precisamente el núcleo de su obra «Libro de descripción de verdaderos retratos, la mayoría de ellos acompañados de valiosos datos hagiográficos y vitales de todo género (así, por ejemplo, el retrato cincuenta y tres está dedicado a su ilustre coetáneo, elevado luego a los altares, San Juan de la Cruz); y de ahí también que, en justa correspondencia, muchos de tales retratos merecieron elogios de diversas personalidades, quienes a la par que encomiaban a los retratados iban dedicando al retratista diversas calificaciones, por las cuales nos enteramos de que Pacheco no sólo era tenido entre sus coetáneos por inmortal y miro (Juan de Olivares: folio 4), potente en el pincel y la pluma (Juan de Robles: folio 55), seguro (Francisco Villalón: folio 57), moderno Timantes (Cristóbal de Mesa: folio 59), Protógenes andaluz (Baltasar de Alcázar: folio 77), honor de este hemisferio (Antonio Ortiz Melgarejo: folio 85), y honor del Betis (Jerónimo González Villanueva: folio 95), sino que además —entre otras cualidades dignas de estima— le atribuían segura eternidad (Melchor de Alcázar: folio 10), altas victorias (Luis de Andrés: folio 12), docta mano en el pincel igual a la de Apeles junto con enseñar sosegado y vivir confiado (Pablo de Céspedes: folios 16 y 42), arte divino (Juan de Robles: folio 22), fama y vida (Gaspar Barberá: folio 22), virtud y saber (Francisco Medrano: folio 28), mano artificiosa y arte milagroso (Pedro Gómez: folio 30), fama en el pincel y en la pluma (Enrique Vaca de Alfaro: folio 34), pincel divino a la vez que perfección y acierto (Antonio Ortiz Melgarejo: folios 38 y 75), sutileza y viveza (Pedro de Fronesta: folio 52), decoro (Juan de Olivares: folio 53 bis), fama y ser (Cristóbal de Mesa: folio 55), docta pluma y pincel valiente a la par que vida y piedad (Jerónimo González de Villanueva: folios 67 y 79), voces de eco (Juan de Jáuregui: folio 69) y, en suma, «virtudes y gusto» (Juan Antonio de Alcázar: folio 115).

Por cierto que, por encima de los anteriores elogios, descuellan los que el propio Pacheco recuerda en su obra «Arte de la Pintura», como tributados a diversas realizaciones artísticas suyas (18) y, en particular, aquellos que le rindieron otros tres máximos poetas de su tiempo: Francisco de Quevedo, cuando lo llama «honor de Sevilla: el docto, el erudito, el virtuoso» (19); Rodrigo Caro, cuando lo adjetiva «célebre pintor en Sevilla, cuya oficina era Academia ordinaria de los más cultos ingenios» (20); y Lope de Vega, cuando al rememorar las glorias del gran retratista de Alejandro Magno, le denomina «bético Apeles» (21).

En tercera instancia, entrando en la fase última o de ancianidad de la vida de Pacheco, interesa destacar cómo la mayoría de sus obras

pictóricas recibieron en ellas realización o rectificación, de suerte que, aun habiendo empezado a pintar desde joven, mirado en conjunto, su legado artístico puede ser tenido por maduro y hasta senil. A este respecto, cabe recordar cómo Pacheco se enorgullece, en sus escritos, no sólo de los sesenta y tres diseños reunidos en el «Libro de descripción de verdaderos retratos», sino además y principalmente de los cuadros siguientes: la degollación del apóstol San Pablo, a la que califica cual «el dibujo mío de mayor reputación»; un lienzo grande con la historia del Juicio Universal, «en lo que me aparté del común de los pintores», y que se conserva en el Convento de Santa Isabel, de Sevilla; dos historias a los lados del Sagrario del Colegio de San Hermenegildo, de los Padres Jesuitas de Sevilla, «de lo mejor que he hecho en mi vida»; un Cristo vaciado por el platero Juan Bautista Francossio y pintado por su pincel, «el primer crucifijo de bronce de cuatro clavos»; ua Presentación de Nuestra Señora en el Templo, «para un convento de monjas del Puerto de Santa María»; una pintura de San José cuando quiso dejar a la Virgen, para «la capilla de la Anunciata, del Colegio de San Hermenegildo» antes citado; una huida a Egipto de la Sagrada Familia; unas Tentaciones de Cristo por el demonio «en el refectorio de San Clemente el Real», de Sevilla; varios sanjuanés «con túnica ceñida y manto», conservados en las iglesias de San Francisco y La Pasión, de la misma ciudad; un San Sebastián, pintado «por parecer del maestro Medina» y conservado en Alcalá de Guadaira; y un San Ignacio en pie, «para el Colegio de San Hermenegildo», realizado ante la coyuntura de la beatificación del santo fundador de la Compañía de Jesús, entre cuyos militantes tantos amigos tenía Pacheco (22).

Junto a las precedentes pinturas, únicas mencionadas con orgullo por nuestro humanista en sus obras, merecen ser aquí inventariadas las que recuerda su biógrafo Ceán Bermúdez, esto es, el retablo de San Bartolomé de la Parroquia de Santa María, de Carmona; los lienzos del retablo principal de la parroquia de Brenes, y los siguientes cuadros conservados en Sevilla: en la Catedral, un San Fernando, una Concepción y un retrato de Miguel Cid con sus coplas a este misterio; en la Universidad, la Anunciación del Altar Mayor; en la Parroquia de San Lorenzo, otra Concepción y unos santos a los lados; en los Toribios, el bautismo de Cristo y la comida que le suministraron los ángeles en el desierto; y diversos cuadros más en las Iglesias de San Francisco, San Alberto, la Merced Calzada, San Francisco de Paula, San Clemente, los Trinitarios Descalzos, Santo Domingo de Portacoeli y la Cartuja de Santa María de las Cuevas (23).

Tras esta relación del alcance de su obra pictórica, y cual reverso de la medalla de su legado cultural, oportuno parece insistir en la importancia de sus obras escritas y, en especial, de su tratado sobre la pintura, cuyo epígrafe completo es el siguiente: «Arte de la pintura, su

antigüedad y grandezas. Describense los hombres eminentes que ha habido en ella, así antiguos como modernos; del dibujo y colorido; del pintar al temple, al óleo, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las enmarcaciones, del polimento y de mate; del dorado bruñado y mate. Y enseña a pintar todas las pinturas sagradas». Esta obra la publicó Pacheco sólo cinco años antes de su muerte, cuando contaba diecisiete lustros de edad (24), y está integrada por tres libros, cuyos títulos denotan ya la distribución del amplio contenido insinuado en el epígrafe general, al tenor siguiente:

- a) «Libro 1.º del arte de la pintura: su antigüedad y grandezas».
- b) «Libro 2.º del arte de la pintura: su teórica y partes de que se compone».
- c) «Libro 3.º del arte de la pintura: de su práctica y de todos los modos de ejercitarla».

Cada libro, en perfecta simetría, consta de doce capítulos, si bien al último se agregan otros cuatro más, bajo la rúbrica «pinturas sagradas», mediante complemento que —según Menéndez y Pelayo— constituye un meritísimo «tratado de la pintura religiosa» (25).

-
- (1) «Historia de las ideas estéticas en España», II, 411.
 - (2) «Diccionario», IV, 4.
 - (3) F. RODRIGUEZ MARIN: est. cit., pág. 457 (Pacheco, doc.º 1.º)
 - (4) Innecesario parece razonar la identidad de fechas entre los años del bautismo y del nacimiento de nuestro Pacheco, supuesta la costumbre española de bautizar a los hijos al poco tiempo de nacer y las hipótesis formuladas, por múltiples críticos, ante otros escritores en casos análogos.
 - (5) F. RODRIGUEZ MARIN: est. cit., pág. 464 (Pacheco, doc. VI.º)
 - (6) Ibidem, pág. 463 (Pacheco, doc. V.º).
 - (7) «Historia de las ideas estéticas en España», II, 419.
 - (8) F. RODRIGUEZ MARIN: est. cit., pp. 462 y 466.
 - (9) Ibidem, pp. 457-472.
 - (10) Ceán polemiza, en este punto, frente a Palomino, y ofrece pruebas definitivas al respecto («Diccionario» IV, 5-6). Estos mismos autores aclaran, en tales pasajes, la enorme trascendencia que, en la mentalidad de Pacheco, consiguieron sus dos viajes de Sevilla a Madrid.
 - (11) Arte, I, 15, 20, 39, 68-69 92-124, 213-216, 257, 298-305, 311, 318-319, 355, 365, 411-412 y 425; II, 7-8, 9, 11, 15, 20, 129, 146, 210 y 341.
 - (12) Ante este autor, llega a escribir Pacheco: «Sobre todos los pintores, el gran Rafael de Urbino dió a sus imágenes divina sencillez y majestad incomparable; lo cual nos debe bastar por único ejemplo». (Arte, II, 175; cap. 10 del lib. 3.º)
 - (13) He aquí el irónico comentario con que Menéndez y Pelayo glosa esta apreciación: «El que, después de estas palabras, examine los cuadros de Pacheco, aun los mejores, verá qué distancia hay de los propósitos a la ejecución, y (lo que es más extraño) qué antinomia tan palpable entre lo que enseñaba en la academia y lo que se practicaba en el taller para satisfacción de los frailes y de los devotos que encargaban cuadros». («Historia de las ideas estéticas en España», II, 419).
 - (14) Arte, I, 151-152, 319, 326-327, 342, 348, 350, 354, 356 y 404-405; II, 58, 134, 164, 178 y 187.
 - (15) Arte, I, 21, 48, 51, 53, 207, 213, 265, 333, 342, 360, 366 y 399; y II, 11, 21, 47-48, 84 y 133.
 - (16) Arte, II, 135. Conf. I, 134-143 y II, 16 y 127.
 - (17) «Historia de las ideas estéticas en España», II, 413.
 - (18) Arte, I, 81, 235-236, 266-273, 305-307 y 353; III, 136 y 319-377.
 - (19) CEAN: «Diccionario», IV, 13.
 - (20) R. CARO: «Claros varones en letras, naturales de la ciudad de Sevilla».
 - (sin fecha).
 - (21) CEAN: «Diccionario», IV, 20.
 - (22) Arte, I, 232 y 256-298; III, 88, 97, 203, 215, 237, 249, 282, 289 y 315.

(23) CEAN: «Diccionario», IV, 20-23. Este mismo autor menciona otras obras pictóricas de Pacheco, que al parecer se han perdido en su mayoría, cuales son: los estandartes para las flotas de Nueva España y Tierra Firme de 1594; unos pasajes de la fábula de Dédalo e Icaro; un lienzo con figuras, flores, frutas y juguetes; y cantidad ingente de retratos, tanto al óleo (unos ciento cincuenta, destacando el de su mujer) como al lápiz negro y rojo (otros ciento setenta, descollando el de Cervantes). Conf. «Diccionario», IV, 6, 7, 10 y 13.

(24) Sevilla, Simón Faxardo, 1649 (642 pp. en 4.º). Existe una segunda edición de esta obra, dirigida por Gregorio Cruzada Villaamil, dentro de la Biblioteca «El arte de España» (vols. II y III: Madrid, Imp. Manuel Galiano, 1866; dos tomos en 4.º, con 432 pp. el 1.º y 382 pp. el 2.º), que ha venido a remediar la extrema rareza de la edición anterior.

(25) «Historia de las ideas estéticas en España», II, 414.

IV.—CIMAS DOCTRINALES

A) *Doctrinas estéticas.*

1. *Naturaleza y arte en Pacheco.*—La contraposición eterna, y muy agudizada cabe los renacentistas, entre lo artístico y lo natural, aparece repetidamente aludida en nuestro esteticista. Unas veces, es para subrayar en los artistas el «gusto de imitar con el pincel a la naturaleza» o para exortarles a tener «la naturaleza por guía, por maestro el entendimiento, por ejemplo el hermoso modelo del mundo»; otras veces, bajo ropaje más axiológico, es para sostener que «inferiores son las cosas artificiales a las verdaderas» o para ponderar a esa «naturaleza que sin ayuda de hombres forma por sí misma las imágenes de todas las cosas creadas»; no faltando tampoco, entre estos asertos, el elogio a «la naturaleza, que acomoda su manjar conforme a la edad del sujeto» y la aceptación del añejo aforismo según el cual, en esencia y por su propia función, «el arte imita a la naturaleza» (1).

Ante estas contraposiciones ocasionales, sin embargo, cabría en el lector la duda de si realmente se planteó Pacheco el problema de la conexión entre lo artístico y lo natural, en toda su hondura. Mas esas dudas no pueden por menos de disiparse ante la página en que nuestro autor recuerda y completa la doctrina de Aristóteles, según la cual «en todas las cosas de la naturaleza y del arte (añado: y del arte) hay partes esenciales y partes integrales», desarrollándola al tenor siguiente: «Esenciales son aquellas que dan verdadero ser al compuesto y faltando alguna no puede tener ser real y verdadero. Integrales son las que sirven al ornato y a la cumplida perfección del compuesto. Las esenciales son forma y materia; sea ejemplo: el hombre es cosa natural, y consta de materia y forma, que es alma y cuerpo; si le faltare el alma, no sería hombre sino cadáver, y faltándole el cuerpo sería substancia espiritual. Partes integrales son las orejas, los ojos, las manos y los pies; y si alguna de éstas faltare, no dejaría por eso de ser hombre. Esta regla. corre también en las cosas artificiales; que —por ejemplo— tampoco dejaría de ser un pintor valiente, teniendo forma y materia perfecta (y

con ellas haciendo una figura desnuda o vestida, o una historia), aunque careciese de algunas partes, que podemos llamar integrales en la pintura, como la gracia en retratar» (*Arte*, I, 71).

Abundando sobre esta mismo contraposición, Pacheco ocúpase también en esclarecer lo que entiende, en aislamiento y separación, por natural y por artístico. Por una parte, señala cuatro acepciones a la voz «naturaleza», que en graduación jerárquica vienen a expresar lo divino, lo substancial, lo inmutable y el principio del obrar en cada ser, reconociendo al propio tiempo que «este nombre *naturaleza* es una voz tan general y tan repetida en este libro y que no sólo abraza todas las cosas naturales, que en este mundo creado tienen sus especies, sino que se extiende hasta significar la esencia divina». Por otro lado, preocupase también Pacheco en diferenciar lo artístico de lo científico, al sostener que «todas las artes se ejecutan en cosas contingentes, que suelen ser y no ser, y en esto son diferentes de las ciencias», para agregar a renglón seguido que del mismo modo «cómo la nobleza de las ciencias se conoce en dos cosas, del sujeto de que tratan y de la certeza de las demostraciones, y de esta manera aquella ciencia que es más cierta tiene el sujeto más digno o más noble, así en el arte se debe atender principalmente al fin, y según fuere el fin, más o menos digno, así el arte será más o menos noble» (*Arte*, I, 76-79 y 422).

2. *Artes liberales y mecánicas*.—La antítesis entre las artes manuales o mecánicas y las espirituales o liberales es otra constante en el pensamiento de Pacheco, quien ora simplemente afirma que «de las artes algunas son liberales y algunas mecánicas», ora las adjetiva, respectivamente, como «propias de hombres libres» o «serviles y dignas de gente sujeta», ora —en suma— acumula textos clásicos para perfilar sus diversos ámbitos. (*Arte*, I, 12; II, 162-163; y I, 169-171).

Y con suma brevedad, tras esta discriminación previa, paso a analizar, separada y sucesivamente, lo apreciado por Pacheco en torno de las diversas artes liberales: arquitectura, poesía, música, escultura y pintura.

3. *Arquitectura*.—Las alusiones a los arquitectos, en las obras de Pacheco, son casi siempre ocasionales y esporádicas. Sólo en una ocasión se entretiene algo ante esta arte bella, con palabras que voy a hacer objeto de especial examen.

«Por no haber hecho hasta ahora mención de la arquitectura, y excusarlo en adelante, y ser tan forzosa a nuestra arte (la pintura), viene bien rematar con ella las partes del dibujo» empieza afirmando Pacheco, al intentar unir conceptualmente las artes pictóricas y arquitectónica, para sostener acto seguido: «Muchos valientes pintores la han estudiado de propósito (la arquitectura), y si dijere que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraría. Y si digo que, como fuese sin menoscabo de las demás partes de la pintura que habemos dicho (si-

metría, perspectiva, etc.), sería útil el estudiarla de propósito para los edificios templos y casas que se ofrecen hacer en ejecución... de eso no hay nada escrito ni estampado de que poderse aprovechar, si bien en lo demás puede seguir cada uno el autor que más le agradare... La arquitectura no la podría yo tratar mejor que sus mismos autores; y por esta causa la dejo en sus manos». (*Arte*, I, 378-379).

Ante este largo párrafo de Pacheco, sólo deseo hacer resaltar tres aspectos: primero, la interconexión que establece entre pintura y arquitectura, de acuerdo con la trabazón casi fusionadora existente en su pensar cabe el seno de todo lo artístico; segundo, la advertencia de la penuria bibliográfica concerniente a la mentada interconexión, pese a que existan libros que versan sobre la arquitectura en aislamiento; y tercero, la modestia traslucida en las últimas líneas del párrafo, muy de acuerdo con la genuina humildad personal de su autor.

4. Poesía.—Aunque poeta de vocación a la vez que pintor, escasas son también las alusiones que a este arte estampa Pacheco en sus obras: sólo en una coyuntura plantea el problema de sus relaciones con la pintura, y aún para abordarlo sólo muy incompleja y apresuradamente.

En efecto, tras recordar el verso de Horacio según el cual «la poesía será como pintura (*ut pictura poesis erit*)», se hace eco de las metafóricas definiciones tradicionales que conciben a la pintura como «poesía muda» y a la poesía como «pintura que habla», a todo lo cual agrega el siguiente comentario cuya claridad excusa de toda glosa: «Hay poesías que son para lejos —para oídas de paso y no consideradas, y otras que el mayor examen las engrandece más, por tener en sí mucho bueno que considerar; de esta manera, la pintura hecha para de cerca, porque sus partes sufren mayor prueba, es más alabada del poeta y comparada a buena poesía con mucha razón» (2).

5. Música.—Es en su afamado «Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones», la obra juvenil que Pacheco dejó sin publicar entre sus papeles póstumos y de la que, gracias a una oportuna noticia de Nicolás Antonio, ha podido imprimir una valiosa edición en huecograbado el diligente erudito José María Asensio (3), es en este libro —insisto— donde hallamos diseminadas las escasas alusiones ofrecidas por Pacheco al arte musical, y precisamente entre los «elogios» (*elogia*) que acompañan a las imágenes de hombres insignes (*imagines virorum illustrium*) correspondientes a dos preclaros músicos de su tiempo.

Este par de músicos —cuyas siluetas tal vez sean las mejores entre las excelentes «imágenes» que tanto entusiasmaban a Nicolás Antonio— son Francisco Perezza, Racionero de Sevilla, y su maestro Francisco Guerrero, cuyas dotes musicales pondera Pacheco con encarecimiento, a la par que se muestra conocedor de múltiples instrumentos musicales (órgano, vihuela, etc.), y que se hace eco de cómo, sobre todo ante los prestigios

de los músicos, «la opinión general es la piedra de toque» (*Retratos*, 92-95).

6. *Escultura*.—Mucho más amplias que las disquisiciones sobre las artes de músicos, poetas y arquitectos acabadas de revisar, son las consagradas por Pacheco al arte escultórico, cuya contraposición frente al pictórico le preocupa repetidamente.

Prescindiendo de algunas otras alusiones sueltas (*Arte*, I, 11, 14, 23 y 26), nuestro análisis podría aquí centrarse en los tres capítulos del libro primero del «Arte de la Pintura», de Pacheco, dedicados especialmente a «la contienda entre la pintura y la escultura» (caps. 3.º, 4.º y 5.º), contienda que es abordada por nuestro autor enumerando primero las razones alegadas por los escultores en pro de la primacía de su arte (cap. 3.º), agregando luego las refutaciones de tales argumentos (cap. 4.º) y concluyen finalmente con nuevos alegatos argumentativos en pro de la pintura (cap. 5.º). Veremos ante todo los argumentos aludidos primeramente, contraponiéndoles sus respectivas refutaciones, y pasaremos después a recordar los restantes alegatos de Pacheco.

Una razón preliminar que suele aducirse en favor de la escultura viene concretada en «decir que Dios fué el primero que la ejercitó formando al primer hombre», a lo cual, con innegable buen sentido, se arguye que «Dios no obró allí como escultor, ni pintor, sino como criador». Y tras de haber desembarazado la atención de esta triquiñuela teológica, pasa Pacheco a razones de mayor enjundia.

La primera razón, resumida en pocas palabras, es la aseveradora de que requiere la escultura una cierta y aventajada disposición y gallardía de ánimo y de cuerpo, que raras veces se hallan juntas, y que es apetecida de pocos por su gran dificultad, mientras que la pintura se contenta de cualquiera débil y humilde sujeto, y por esto tantos se aplican a ejercitarla; a lo cual responde Pacheco que muchas profesiones serviles requieren gran volumen de energías físicas mientras otras liberales las exigen en menor cuantía, por cuya causa «de los profesores de muchas artes y ciencias nobilísimas hay grande número como de médicos, juristas y teólogos, y de oficios muy humildes y bajos suele haber poca, y no por eso dejan de ser estimados aquellos y tenidos éstos en poco».

La segunda razón, complementaria de la anterior, afirma la dificultad de hallar la materia sujeta al arte escultórico, y el mayor precio de ella, como las maderas, marfil, mármol, metales y piedras preciosas; a lo que arguye Pacheco que los materiales no dan alabanza a las artes, ya que su valor lo reciben de la forma o naturaleza.

La razón tercera hace hincapié en que, para el escultor, los yerros que le sobrevienen no los puede enmendar con facilidad, especialmente en el marfil, mármol, bronce y piedras, que no admiten piezas ensambladas y, si una figura se yerra, es menester hacer otra de nuevo: a lo cual objeta Pacheco ser falsa la aseveración, pues marfil, y mármol, y bronce, admiten piezas, que posibilitan en todas estas materias excelentes

reparos, estructurando —por ejemplo— estatuas «cuyas cabezas y carnes son de blanquísimo mármol y sólo lo restante de otra piedra».

La cuarta razón supone que la escultura abraza y tiene sujetas a sí muchas más cosas que la pintura, como bajos-relieves, labrados en barras y filigranas con cera y colores; ante lo cual protesta indignado Pacheco, quien recuerda cómo las pretendidas ventajas sugeridas vienen a ser del todo desbordadas por las posibilidades del pintor frente a cercos de ciudades, ejércitos y gentes de pie o a caballo, batallas en mar y tierra, infiernos y glorias.

La quinta razón apela a que la escultura «se mantiene y se conserva más, en servicio y beneficio de los hombres»; a lo que contraobjeta Pacheco que «la pintura es tan durable como la escultura, y no sólo esto, pero que, hecha en materia más frágil, es más perpetua, y hace que la misma escultura se conserve más tiempo».

La razón sexta y más «poderosa», según Pacheco, es la que muestra cómo, mediante el desnudo, consiguen los escultores «miembros redondos y macizos, con justa medida y proporción y verdad de anatomía y miembros... haciendo la verdadera forma del hombre, y aventajando en esto a la pintura cuanto la verdad a la mentira... porque los escultores imitan más la substancia y los pintores los accidentes», a todo lo cual, aun aceptando que cuando menos en parte es verdadero, arguye nuestro artista con agudeza mediante las siguientes perífrasis: «Llamar a la escultura substancia es error, porque la substancia de las cosas no se ve ni se percibe... Cualquier cosa que sobreviene (en la escultura como en la pintura) a lo compuesto de materia y forma, es accidente».

Junto a las anteriores razones —en cuyo resumen me he entretenido de propósito, pues constituyen una auténtica «página de época», formula por su parte Pacheco otras dos complementarias, a cual más sugerente. En un plano histórico, alega por vía de autoridad el ejemplar ejemplo de la Hélade, tan estimado por los renacentistas, con estas palabras: «Una razón es el edicto que cuenta Plinio que hicieron los de Grecia en favor de la pintura, poniéndola en el primer grado de las artes liberales y prohibiendo que no la aprendiesen esclavos, sino gente libre y noble. Lo cual no vemos que se hizo en favor de la escultura, no porque no la tuviesen por arte, pero a lo menos su nobleza no está expresada y declarada en la antigüedad». Y en la esfera ontológica, es aducida la subalternación de lo escultórico respecto de lo pictórico, en estos términos: «La otra razón es que, en la misma antigüedad, todos los escritores tienen por más principales artes aquellas que llaman subalternantes... Dibujo y líneas, que es parte esencial de estas dos artes, lo recibe la escultura de la pintura, como de inventora; y recibe también los accidentes, que son los colores» (*Arte*, I, 32-85).

7. *Pintura*. Con toda intención, hase dejado para el último lugar entre las bellas artes, el tratar de la pintura, cuya dilucidación ocupó

«in extenso» a Pacheco y con una profusión precisamente que obligará a extremar aquí la concisión, para no incurrir en prolijidades, pues de lo contrario habría de ser volcado en este lugar la mayor parte del contenido de su magno libro «Arte de la pintura». De ahí que se impondrá el abroquelarse en aquello de que «intelligenti pauca».

La definición de lo que sea pintura ocupa a nuestro teorizador en las páginas iniciales de su tratado. Tras copiar la noción excogitada por su amigo Francisco de Medina («pintura es arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos»), propugna una simplificación de la misma reduciéndola a los siguientes términos: «Pintura es arte que enseña a imitar con líneas y colores» (Adviértase la substitución del verbo representar por el de imitar y la supresión de las alusiones a la variedad, la perfección, la vista y la percepción de los cuerpos).

Junto a esta definición estática de nuestro arte, que ha sido la única advertida en Pacheco aún por sus estudiosos más conspicuos (Menéndez y Pelayo, William Stirling, etc.), merecen ser recordadas otras dos referentes al «pintar» en su dinamismo, que es identificado con el «representar, mediante el buen dibujo, con perfección, lo que se quiere representar» y, ya en un orden más metafórico, con la «historia de los ojos, cuyo objeto mediante la luz son líneas y colores» (*Arte*, I, 9-19, 184 y 227).

Omitiendo las amplias lucubraciones de Pacheco sobre los fines de la pintura (*Arte*, I, 183, 189 y 369), bienes que reporta (*Arte*, I, 187-188), partes de que consta (*Arte*, I, 221-406), estilos susceptibles en la misma (*Arte*, I, 406-420), y causas que la condicionan (*Arte*, I, 423-424), así como en especial sobre paisajes y retratos (*Arte*, II, 118-123 y 109-113), o sobre animales y flores en cuanto objetos pictóricos (*Arte*, I, 358-360 y II, 116), destacaré cómo en su sentir las máximas aporías radican en los perfilamientos exteriores («en los perfiles de afuera consiste toda la dificultad de la pintura»: (*Arte*, II, 73), a causa de lo cual se entretiene en minuciosas normas sobre tales perfiles y sus proporciones, no olvidando nunca que «dos hermosuras hay en el hombre, conviene a saber, de cuerpo y de alma» (*Arte*, II, 190) ni tampoco que «la hermosura y belleza corporal que resplandece principalmente en la mujer» se reduce a pocos elementos: integridad de miembros, proporción en sus partes, color agradable y una cierta magnitud que otorgue «conveniente gentileza» (*Arte*, I, 346).

8. *Valores y contravalores estéticos.*—Tomando pie en las últimas alusiones, y aunque sea con breve elocución, no podrían faltar aquí unas líneas concernientes a la axiología estética de Pacheco, en su doble vertiente: positiva o de valores y negativa o de contravalores. Entre los valores estéticos más repetidamente aludidos en su ideario, merecen destacarse la gracia, la suavidad, la dulzura, la calidad y el acabamiento

(*Arte*, 379, 383, 408, 413 y 414-415), para no insistir en el relevante «decoro», cuya trascendencia en nuestro autor fué ya subrayada por Menéndez Pelayo (4).

Entre los contravalores estéticos, por su parte, emerge la importancia concedida por Pacheco a la ignorancia (*Arte*, II, 158-161), que viene a preludiar la consideración por Baumgarten de nuestra ciencia estética cual rama de la gnoseología.

En suma, párrafo aparte merece —para concluir— la nobleza en cuanto valor estético, cual antítesis de los contravalores hoy tan en uso en todos los órdenes y que es definida por Pacheco, con acentos clásicos, como «clara noticia que se tiene de la calidad de las cosas» (*Arte*, I, 167).

9. *Méritos y deméritos de Pacheco*.—Varios son los reproches que el gran Marcelino Menéndez y Pelayo hace a Pacheco en las escasas páginas que le consagra, tan breves como preñadas de gravedad, en el tomo segundo de su monumental «Historia de las ideas estéticas en España» (5). Algunos, sin duda, están bastante justificados, sobre todo los que se conexionan con el arte pictórico: que es «pintor más especulativo que práctico»; que «su libro *De la pintura* apenas es hojeado hoy sino por algún curioso investigador», por su excesiva y agobiante erudición; y que «es trivial sin duda todo lo que Pacheco escribe sobre el dibujo, la simetría y el colorido» (vol. cit., pág. 412, 413 y 414). Mucho más injustos, en cambio, parecenme otras adjetivaciones menéndezpelayistas, como la de «poeta sin carácter propio» (vol. cit. pág. 413), frente a la cual preferiría yo sin duda la que a este respecto le atribuye Nicolás Antonio cual varón de prestante erudición y digno de ser enumerado como poeta entre los mejores de la latinidad (*vir praestanti eruditione poetaque Latinorum potioribus connumerandas: Bibliotheca Hispana Nova*, I, 348); y, sobre todo, la acusación de que «Pacheco no se levanta nunca a grandes consideraciones estéticas» (vol. cit. pág. 414), acusación que aparecerá a no dudarlo injustificada con sólo hojear las páginas anteriores, por cuanto precisamente lo que sorprende más en él es cómo supo incluir, en un tratado sobre la pintura, tal cúmulo de observaciones sobre otros temas ajenos al punto directamente dilucidado.

Otra cuestión que correspondería aquí esclarecer es la de los influjos confluyentes en Pacheco, certeramente concretados por Menéndez y Pelayo cuales dimanantes de Jorge Vasary, Ludovico Dolce, Luis Alberti y Carlos Van Mander, así como el de los influjos ejercidos por él, no sólo en el jesuita Interián de Ayala, sino en otros esteticistas y tratadistas de la pintura como Carducho, Palomino y Ponz (6).

Sin embargo, por encima de estos fecundizadores influjos, emerge en mi opinión el mérito de Pacheco en cuanto definidor de nociones clásicas, con un aticismo realmente elogiabile, que ha podido ya advertirse en varios conceptos, y que podría ser ilustrado apuntando aquí nuevas definiciones como las siguientes: la de color como «extremidad de lo claro

en el cuerpo terminado» (*Arte*, I, 20); o la de oficio, como conjunto de «medios que se abrazan para conseguir el fin» (*Arte*, I, 188); o la de proporción, como «correspondencia y consonancia de las partes entre sí mismas con el todo» (*Arte*, I, 320-321); o las varias explicativas de la noción de dibujo, bien como «aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente, fabricado en la idea» (*Arte*, I, 235), bien cual «forma substancial de la pintura» (*Arte*, I, 310).

El acierto de estas definiciones resulta aún más sobresaliente si se las compara con las de otros autores frente a los cuales viene Pacheco a propugnarlas, mediante contraste que agiganta más su esfuerzo ante la medianía de aquellos otros conceptos por él citados y rechazados, cuales los referentes a la actividad de dibujar, que León Bautista Albertí definió como «cercar los contornos con varias líneas» (*Arte*, I, 308) y Ludovico Dolce identificó con el «revólver de varias líneas por diversos caminos, con las cuales se forman las figuras» (*Arte*, I, 309).

(1) *Arte*, I, 13, 30, 173, 177, 207 y 419. «Todas las artes consisten en meditación» léese en otro lugar (*Arte*, I, 41).

(2) *Arte*, I, 418-419.

(3) «Libro de descripción de verdaderos retratos» (Sevilla, 1599), aludido por Nicolás Antonio en su «*Bibliotheca Hispana Novas*». (Roma, 1672).

(4) «Historia de las ideas estéticas en España», II, 420.

(5) Ya en su obra juvenil «La ciencia española», se mostró Menéndez Pelayo conocedor de Pacheco (vol. II, pág. 314 de la ed. Suárez).

(6) Ceán, en su «Diccionario» (vol. IV), apunta valiosos datos en torno de estos influjos, al igual que Menéndez y Pelayo en su «Historia de las ideas estéticas en España» (vol. II-III).

B) *Doctrinas pedagógicas*

Una faceta casi inexplorada en la rica y varia personalidad del inmortal Pacheco es la de educador, tanto en la práctica o de hecho como en lo teórico o de especulación. Sin embargo, tal vez sea éste uno de los aspectos más descolantes en su personalidad, en cuanto pintor prócer maestro de Velázquez y en cuanto director de un liceo humanístico cuya orientación —según hemos visto páginas atrás— mereció encomios por parte de las más ilustres personalidades de la época.

«Enseñar sosegado» llama sugerentemente Pablo de Céspedes a las tareas educativas de nuestro pedagogo (*Retratos*, 42); y esta calificación bien puede ser completada mediante el adjetivo «intencionado», con sólo atender al prólogo antepuesto por el propio Pacheco a su «Arte de la pintura», en el cual nos explica cómo escribió precisamente esta su obra magna «con intención de enseñar» (1).

Intencionalidad y sosiego: he aquí dos cualidades a cuál más estimable en el buen pedagogo, en cuanto exponentes de estos requisitos con-

dicionantes de la eficacia de sus tareas que denominamos voluntariedad y mansedumbre.

A mayor abundamiento, en el mismo «prólogo» aludido, enuncia Pacheco otros dos elementos coadyuvantes en los trabajos profesoraes: por un lado, en acepción positiva, «tener la mira puesta en el bien común»; por otra parte, en acepción negativa, «no temer a los viciosos y desocupados que quieren adquirir opinión de jueces severos y prudentes a costa de la honra ajena».

«Bonum commune» y desinterés doxológico: henos ante otros dos peldaños nada desdeñables que, alineados tras los anteriores, constituyen un tramo sin duda apreciable en el escalonamiento conducente hacia las cimas pedagógicas.

Pasando de lo pedagógico general a lo especialmente pictórico, exterioriza Pacheco su propósito de «manifestar alguna parte de lo mucho que la pintura encierra en sí» (cual consecuencia de aquel otro principio suyo más general a cuyo tenor «el hombre no debe ocultar su talento ni la luz que le fué comunicada»), mostrándose consciente del hecho innegable de que «ninguno hasta ahora (hasta su época) ha entrado en este profundo piélago» y dispuesto a desafiar, si preciso fuera, «a la temeraria libertad del vulgo que a ninguno perdona».

A este respecto, y cual complemento por vía de autoridad, son aducidos dos textos ya clásicos y entonces bisonños de la pedagogía renacentista. Uno está tomado de «Il Corteggiano», de Baltasar Castellón, en el lugar donde aconseja «que el cortesano sepa dibujar y tenga noticia muy grande del arte de la pintura»; siendo el segundo un texto de la «Instrucción del hombre noble», de Alejandro Piccolomini (lib. III, cap. 12), aquel que inculca también a este tipo de educando la enseñanza de la pintura (para que sepa conocer y considerar la verdadera belleza de las cosas criadas).

Nobleza y cortesía son, de esta suerte, otras dos cualidades favorecidas por el arte pictórico, hacia las cuales apuntan —como las ojivas hacia sus vértices— las inquietudes educadoras del auténtico humanista (2).

Estos altos ideales, sin embargo, no impidieron a Pacheco ser un hombre realista, según se advierte en su folleto «A los profesores del arte de la pintura», con el que terció en una disputa habida entre ciertos pintores sevillanos y el escultor Juan Martínez Montañés, censurando la conducta de los escultores que aceptaban encargarse de la pintura de sus obras, con el ineludible perjuicio resultante para los artistas de su profesión (3). Por cierto que, el ilustre archivero Francisco Rodríguez Marín, en su obra «Nuevos datos para las biografías de cien escritores en los siglos XVI y XVII», publica un interesante documento hasta la fecha inédito en el que se exteriorizan algunos presupuestos de esta célebre «disputa» (4).

Situado en esta coyuntura, oportuno parece recordar que, en esa misma obra de Rodríguez Marín, es transcrito otro documento inédito copiado en el Archivo de Protocolos de Sevilla (libro 2.º de 1596, folio 216, oficio 1.º: Diego de la Barrera), que viene a comprobar las actividades profesoras ejercidas por Pacheco y que transcrito literalmente dice así: «Sevilla, 19 de mayo de 1596. Alonso Lozano, carpintero, como padre de Lorenzo, de doce años, lo pone por aprendiz con Francisco Pacheco, pintor de imaginería *por seis años...* y le mostréis y enseñéis el dicho vuestro oficio de pintor, de imaginería, *bien y cumplidamente*, según y como vos lo sabéis; y al fin de los seis años, le daréis por galardón del *servicio* un sayo, y un herreruelo de paño negro de Córdoba, y dos camisas, y un jubón, y unos graescos (*sic*), y medias calzās, y un sombrero, y unos zapatos y ligas, y un cinto; todo nuevo, *hecho a vuestra costa*» (5).

Ante el anterior contrato pedagógico, prescindiendo de los inevitables e ingenuos detalles de época, hame interesado subrayar mediante cursiva cuatro detalles: en primer término, el amplio plazo («seis años») en que es fijada la duración del contrato, comprobación de cómo los humanistas entendían la formación juvenil o infantil cual trabajo lento y pausado no susceptible de improvisaciones o precocidades («*omnis nimis festinata maturitas suspiciosa est mihi*» había ya escrito el gran Luis Vives, pocos decenios antes); en segundo lugar, los adverbios «bien y cumplidamente», que denotan la bondad y plenitud que deben concurrir en toda labor formativa genuina; en tercera instancia, el concepto de «servicio» que parece ser aducido como bífrente, por cuanto educadores y educandos vienen a actuar como recíprocos servidores si son leales; y en último puesto, la alusión a cómo el galardón del servicio pedagógico debe ir a costa del pedagogo, como dando a sobreentender que éste debe ya darse por pagado con sólo advertir el aprovechamiento de sus discípulos.

Rescapitando, cabría sostener que Pacheco, mediante las transcritas reflexiones pedagógicas, no sólo se hizo merecedor a las alabanzas que le dedicaron sus contemporáneos cuando le llamaron «célebre pintor cuya oficina era academia ordinaria de los más altos ingenios» (elogio de Rodrigo Caro) o bien «honor de Sevilla; el docto, el erudito, el virtuoso» (encomio de Francisco Quevedo), sino que además es uno de los exponentes más esclarecidos del humanismo pedagógico hispano, religioso y desinteresado, noble y cortés, voluntarioso y manso, siempre atento a unir la especialización particular con la erudición genérica y nunca dispuesto a hacer concesiones a contravalores de ninguna índole (6).

(1) Este «prólogo» nos ha sido providencialmente conservado por Ceán Bermúdez, a cuyas manos llegó manuscrito y quien nos lo transcribe en una amplia nota de su «Diccionario (IV, 14-17), pese a que no aparece en ninguna de las dos ediciones de la obra de Pacheco; ni en la de Sevilla, 1599, ni en la de Madrid, 1864.

(2) CEÁN BERMÚDEZ: *luc. cit.*

(3) «A los profesores del arte de la pintura» (Sevilla, 1622: son cuatro páginas

en 4.º, rarísimas). Este folleto ha sido reimpreso en «El arte en España». (Vol. III. Madrid, 1864).

(4) Pacheco, documento XIII (est. cit. Madrid. Imp. «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1922), pp. 468-471.

(5) Pacheco, documento VII (lug. cit., p. 465).

(6) Sobre metodología y didáctica del arte pictórico en especial, a quien interese, le cabe consultar los capítulos 11.º y 12.º del libro 2.º del Arte, de Pacheco. (Vol. I, páginas 406-430).

C) DOCTRINAS TEOLOGICAS

Notas preliminares

Recientemente, la Curia Pontificia y diversos Obispos hanse vistos en la precisión de publicar orientaciones destinadas a artistas especializados en el arte sacro. Ante el flujo y reflujo constante de modas y modos en el campo del arte, sus cultivadores se ven hoy, como ayer se vieron sus antecesores, en la necesidad de poseer algunas directrices cuando quieren internarse en las esplendorosas veredas de lo sagrado sin renunciar del todo a las metodologías técnicas aprendidas ante lo profano. De ahí la constante necesidad de que esas directrices se vayan renovando, aún permaneciendo idénticos e inmutables los pilares condicionantes de tales directrices, en cuanto coinciden con los supuestos teológicos del arte sagrado.

A este respecto, poseemos los españoles un gran pintor clásico y culto tratadista que se ocupó de esta cuestión, con inquietudes de problema y con aspiraciones de sistema, habiendo redactado sobre el particular y bajo la rúbrica «Pinturas sagradas», unas páginas que probablemente son lo mejor que se ha escrito en este terreno; estoy aludiendo a Francisco Pacheco, fundador de la escuela pictórico-teológica de Sevilla y maestro immortalizado en su discípulo Velázquez. De ahí que, al conmemorarse, en el pasado año 1954, el tercer centenario de la muerte de tan preclaro humanista, oportuno parezca honrar su memoria intentando un análisis actualizador de sus disquisiciones sobre tema tan sugerente.

Requisitos teológicos

Al lector atento de cuanto antecede, por poco malicioso que sea, hábrasele planteado probablemente la siguiente interrogación: ¿Se preguntó alguna vez Pacheco acerca de las relaciones existentes entre teología y pintura, o acerca de los condicionamientos vigentes en ésta cual emanados de aquélla? Más aún: ¿Cabría plantearse, con sentido de la realidad, el problema de estas relaciones, sin incurrir en ingenuidades o en aporías insoslayables?

Para proceder por partes, responderé ante todo al primer interro-

gante con palabras del propio Pacheco, anticipando así además elementos resolutorios implícitamente del segundo.

«Procuraré responder a los doctos —escribe Pacheco, contestando directamente a nuestra cuestión— comparando la pintura a la sagrada teología, que es lo más a que puede subir». Y tras subrayar la novedad de su intento, pasa a definir lo que él entiende por teología, con estos términos: «Ciencia que tiene por empleo propio tratar de Dios contemplando sus perfecciones, y principalmente su unidad de esencia y trinidad de personas» (*Arte*, II, 168-169).

Como glosa de su definición, subraya Pacheco la perspicacia aguiña conveniente en los buenos teólogos, por cuanto se asemejan a las águilas en que «tienen clavados los ojos de su entendimiento en Dios, sol verdadero de justicia». Para esclarecimiento de lo cual, alega que puede y debe el teólogo estudiar lo finito en cuanto efecto de lo infinito, con estas palabras: «Si esta ciencia baja también la vista a las criaturas, es como a materia y sujeto menos principal de su consideración, mirándolas sólo según que de ellas se conoce alguna verdad, por lumbre y principios de fe divina; los cuales, como artes de artes, tiene por norte seguro de sus discursos y resoluciones. Si abate el subido vuelo a la especulación de los ángeles y de los hombres, creación y procreación de las demás cosas del universo, luego da generosos resultados a un principal blanco y término, que es Dios; reduciendo a su majestad las criaturas como a su original, de donde fueron copiadas. Si trata de las virtudes, es para unirnos por medio de ellas con nuestro último fin, que es Dios; y si trata de los vicios, es afeándolos y declarando sus abominables efectos. Tiene por fin dar a conocer a Dios, predicar la palabra divina, declarar los altísimos misterios de nuestra fe» (*Arte*, II, 169-170).

Ante esta hermosa página, émula de las escritas por los grandes teólogos de Salamanca y Alcalá, coetáneos de Pacheco, he subrayado las locuciones «principios de fe divina» y «artes de artes», cuya yuxtaposición viene a implicar no sólo identificación, sino además una excelente preparación para cuanto subseguirá.

«Paso más adelante —prosigue Pacheco, y nosotros con él—, a otra mayor ponderación y alabanza. El Altísimo Dios es soberano artífice de hacer santos, y quien ordena que se les dé particular reverencia y ordenación. Y aunque es infinita la diferencia que hay del Criador a la criatura, pero casi igual (¡oh soberana alteza y favor de la pintura!) en la veneración, y respeto, y adoración, el santo que hizo su Majestad, a la imagen que a su imitación hizo el pintor» (*Arte*, II, 171). Para penetrar bien en el sentido de estas apreciaciones, precisa tener en cuenta el concepto que nuestro autor tiene de la pintura, cual arte esencialmente imitativo de la naturaleza, noción cuya acepción más encumbrada coincide precisamente —en su propio sentir— con Dios, en cuanto «principio y causa de todas las cosas» (*Arte*, I, 76).

«Sentado esto como cosa cierta —continúa Pacheco, y con él nosotros siempre a su vera—, si queremos hacer comparación entre la adoración que se da a los ejemplares y la que se hace a sus imágenes, se ha de reparar en que de dos maneras se puede juntar lo representado con su imagen: la primera, de modo que lo uno y lo otro se considere unido, como si fuera una misma cosa, hallando presente con nuestra consideración en la imagen aquello que representa, cosa que muy frecuentemente practican los fieles...; y si de esta manera adoramos las santas imágenes, considerándolas a ellas y lo representado *per modum unius*, como hablan los escolásticos, no hay dificultad, sino que la adoración que se da a la figura es de la misma calidad y grado que la que se da a lo figurado; y así, quien en el Crucifijo considere y adore a Cristo Nuestro Señor, adora a ambas cosas con adoración de patria; al modo de quien respeta al rey vestido de púrpura, respeta también la púrpura a que con razón motiva y está casi conjunta. Pero si miramos las imágenes en cuanto por ser imágenes de Cristo y sus santos participan de una sagrada excelencia, si por esta excelencia las adoramos, esta adoración es inferior a la que se da a las mismas personas adoradas en sí mismas» (*Arte*, II, 172). Con estas palabras, queda planteada una disyuntiva que inquietó durante siglos a los pintores medievales, y que hace titubear a Pacheco, quien de momento se esfuerza por orillar el problema con la siguiente digresión: «Sea lo uno o lo otro, para la grandeza de la pintura debe bastar que ningunas obras de ningún artífice, como no sean imágenes sagradas de pintura y escultura, llegan a ser adoradas las rodillas por tierra, no sólo del pueblo, pero de los mayores príncipes y monarcas del mundo, seculares y eclesiásticos, y de la suprema cabeza de la Iglesia el Sumo Pontífice. ¡Oh cuán grande, oh cuán noble, oh cuán ilustre es este arte! ¡y cómo debieran los que la ejercitan ser aventajados a los demás en virtud y pureza de vida!» (*Arte*, II, 173).

Tras los últimos acentos, pese a su lirismo, se esconde la indecisión de Pacheco ante su anterior disyuntiva, que consigue encauzarse por derroteros de sana ortodoxia, cuando dice: «Las imágenes participan razón de adoración y veneración de sus ejemplares, y como esta excelencia es participada, es fuerza que la honra que por ello se les da no sea igual a la que se les da y merecen las personas por sí mismas» (*Arte*, II, 173).

Junto a esta concesión al buen sentido, sin embargo, y como compensación al sacrificio que le ha exigido de parte de su entusiasmo por lo pictórico, agrega Pacheco: «Juntemos a esto cómo las autoriza Dios con maravillas y milagros, para mostrar cuánto le agradan; por donde se ve claro que ninguna arte o ciencia en este punto se puede igualar a la pintura con grande intervalo... Advirtamos otra vez, por despedida, la grande obligación que corre a los pintores, de pintar las imágenes

con devoción; pues quien lo considerare atentamente verá que casi todas las que el cielo ha señalado con maravillas y milagros, tienen más de santidad y devoción que de valentía y fuerza de arte, así las de pincel como las de relieve. No pretendamos excluir a los grandes artífices de pintar imágenes sagradas, antes inclinarlos a esta parte de que se saca mayor fruto y gloria de Dios» (*Arte*, II, 174).

Con estos conceptos, termina el capítulo décimo del libro tercero del tratado «Arte de la pintura», donde Pacheco oscila, a luces vistas, en curioso penduleo entre los gritos de su espíritu ortodoxo y los estallidos de su entusiasmo pictórico, todo lo cual confluye —en el inicio del capítulo siguiente— en una hermosa exposición de propósitos, que precede a su enumeración de los requisitos exigibles en las pinturas sagradas: «Aunque parece que queda bastante encarecida, en muchas partes de estos libros, la puntualidad que se debe guardar en pintar las sagradas historias, conforme fueron dictados por el Espíritu Santo y los doctores santos las declaran, no serán sobradas las *advertencias*... Servirán mis avisos de saludables consejos de *setenta años* de edad... Y así no parecerá ajeno de mi profesión advertir a los pintores cristianos el *acierto* con que deben proceder, y más hallándome honrado con *particular licencia*, por el Santo Tribunal de la Inquisición, para dar noticia de los descuidos cometidos en semejantes pintores, por ignorancia o malicia de los artífices, cargo que se despachó y firmó en 7 de marzo de 1618» (*Arte*, II, 175-176).

Acierto y advertencias: he aquí los dos conceptos que, mediante nuevas cursivas, han sido subrayados en el párrafo anterior, en cuanto fin a conseguir y medios conducentes hacia el mismo, en la tarea que Pacheco se impuso como deber, alentado por aquella otra noble circunstancia también subrayada en el contexto: sus «*setenta años*», esto es, su confianza en la experiencia acumulada; y la «*particular licencia*» recibida de la Inquisición, es decir, su satisfacción por el respaldamiento que le había sido concedido en su noble empresa.

Mas antes de seguir las huellas de Pacheco, en sus asesoramientos concernientes a todas las «pinturas sagradas» —desde las aspirantes a representar la Santísima Trinidad, hasta las relativas a diversos santos, pasando por las concernientes a los principales misterios cristológicos y mariológicos—, oportuno parece advertir que nuestro autor suele ilustrar y robustecer casi todos sus asertos mediante citas de otros muchos pensadores, tanto patristicos y escolásticos como coetáneos suyos, algunas de las cuales convendrá rememorar aquí.

En una curiosísima ocasión, el escritor aludido por Pacheco en apoyo de sus tesis es el que hoy llamamos Pseudo-Dionisio, cuyos libros gózaban aun en su tiempo de la gran autoridad que les concediera Santo Tomás de Aquino, con estos términos: «A una parte de la pintura llamó San Dionisio teología simbólica, como si dijésemos a la que representa

a las virtudes, los enigmas y jeroglíficos, la figura del Cordero por Cristo Nuestro Señor y la de la Paloma por el Espíritu Santo» (*Arte*, I, 170). Tras lo cual recuerda las adjetivaciones aplicadas a la pintura en el tratado dionisiano «De la celestial jerarquía» (*De coelesti hierarchia*, I, 131 y II), cuando es calificada como «primera parte de la divina y teológica doctrina» y como «género de sacrosanta expresión».

Con referencia a los siglos patrísticos, recuerda Pacheco cómo San Basilio llama a la pintura «lección viva» (*Arte*, II, 171) y cómo San Agustín la enaltece cual «arte digna de hombre cristiano, que nos lleva al conocimiento de la verdadera sabiduría, y tal vez ha hecho y hace mayores efectos en la conversión de algunas almas que la misma predicación» (*Arte*, II, 170), de lo cual cree poder inferir que estos y otros muchos santos fueron pintores de hecho, para elevarse luego a otra inferencia más general: «Consuélanos empero (de la impureza de algunos pintores) los santos que la ejercitaron, de quienes hemos hecho mención, y nuestro sagrado patrón el evangelista San Lucas, que con el Santo Evangelio que escribió y las pinturas sagradas que hizo manifiesta altamente la gloria de Dios» (*Arte*, II, 173).

Resistiendo a la tentación que las últimas alusiones ofrecen de transcribir algunos pasajes de la biografía de San Lucas, resumida hermosamente en otro lugar de esta misma obra (*Arte*, I, 159-162), y entrando ya según lo prometido en el análisis de algunos detalles infundidos por Pacheco en las cuarenta y dos pinturas sagradas cuya minuciosa descripción le ocupa a lo largo de los seis últimos capítulos de su tratado, comenzaré insinuando que tales pinturas pueden ser agrupadas en los apartados siguientes:

a) Pinturas sobre misterios fundamentalísimos del Cristianismo (Santísima Trinidad, bondad de los ángeles y maldad de los demonios).

b) Pinturas sobre misterios mariológicos (Promesa de Concepción a Santa Ana y San Joaquín, Purísima Concepción, Natividad de Nuestra Señora, Relaciones entre Ana y María, Santa Ana dando lección a Nuestra Señora, Presentación de María en el Templo, Desposorios, Anunciación, Visitación, Intento por San José de dejar a María y Asunción).

c) Pinturas sobre misterios cristológicos (Nacimiento, Circuncisión, Adoración de los Magos, Presentación del Niño en el Templo, Huida a Egipto, Disputa entre Doctores, Bautismo, Tentaciones del demonio, Coronación de espinas, *Ecce Homo*, *Vía Crucis*, Resurrección, y Aparición de Cristo Resucitado a María).

d) Pinturas sobre santos (Miguel Arcángel, Juan Bautista, Pedro y Pablo, Juan Evangelista, Felipe y Santiago, Apóstoles y Discípulos, Cristóbal, Sebastián, Jorge, Antonio Abad, Jerónimo, Domingo de Guzmán, Francisco de Asís, Catalina de Sena e Ignacio de Loyola).

Introduciéndonos ya en los errores más peligrosos acusados por Pacheco como necesitados de hallarse prevenidos frente a sus funestos

efectos, recordaré que son los siguientes: el princilianismo, que se exterioriza cuando se representa al misterio trinitario, sin contentarse «con poner llagas a Cristo, sino también en las manos del Padre Eterno» (*Arte*, II, 190), o al «pintar la Santísima Trinidad en el vientre de Nuestra Señora, como si todas las tres Divinas Personas se hubieran vestido de nuestra carne» (*Arte*, II, 177); el valentinismo, que se advierte al representar el nacimiento del Redentor mediante «un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro, y una gloria de ángeles con Dios Padre, la cual pintura no sólo es ocasión de error peligroso, pero herético... porque se conforma con el parecer de Valentino y sus secuaces, a quien la Iglesia ha muchos años que condenó por hereje, porque enseñó que Cristo Nuestro Señor trajo el cuerpo del cielo» (*Arte*, II, 211); el gnosticismo, que se trasluce al suponer que «Cristo, siendo niño, iba a la escuela con su alfabeto de letras» (*Arte*, II, 241); y el luteranismo, que se exterioriza cuando se pinta a los Magos sin atributos reales, siguiendo implícitamente a «Lutero, que niega que fueron reyes y hace incierto su número» (*Arte*, II, 225-226).

Junto al rigorismo que parecen expresar estos consejos, también podrían aducirse otros que manifestasen mayor amplitud de criterio —de acuerdo con el añejo aforismo latino: *fortiter in re, sed suaviter in modo*—, según se advierte por ejemplo en las diversas formas que acepta como legítimas para representar el misterio trinitario: primera, «poner tres figuras sentadas con un traje y edad, con coronas en las cabezas y cetros en las manos, con que se pretende manifestar la igualdad y distinción de las Divinas Personas»; segunda, «pintar el Padre Eterno sentado como venerable anciano, que tiene delante de sí a Cristo Nuestro Señor, crucificado y muerto, puestas las manos en los brazos de la cruz, como manifestando el amor con que le dió al mundo, y al Espíritu Santo sobre la cabeza o en el pecho en forma de paloma»; tercera, «figurar la sacrosanta persona del Padre con tiara y traje de Pontífice Sumo, sentado sobre nubes, y en una sábana blanca tiene a su soberano Hijo muerto, como cuando le bajaron de la Cruz, con sus cardenales y llagas, y la Tercera Persona en forma de paloma»; y cuarta, «pintar al Padre Eterno en figura de un grave y hermoso anciano, no calvo, antes con cabello largo y venerable barba... y a su mano derecha Cristo Nuestro Señor... y en lo alto, en medio, el Espíritu Santo en forma de paloma, que si bien apareció en otras formas, ésta es la más conocida y usada» (*Arte*, II, 177-179).

Todo esto lo aduce Pacheco con sus respectivos fundamentos teológicos, a través de una compleja selva de citas escriturísticas y hagiográficas, alegadas también con profusión hasta para fundamentar extremos mucho menos trascendentales, como los siguientes: que a los ángeles conviene representarles con figuras «de varones y no de hembras» y «en edad juvenil (ni infantil ni senil), desde diez a veinte años» (*Arte*, II,

182); y que a los demonios conviene pintarles bajo formas zoológicas (áspides, dragones, basiliscos, cuervos, milanos) o «en figuras humanas de hombres desnudos, secos y oscuros, con luengas orejas, cuernos, uñas de águilas, y colas de serpientes, como lo hizo Micael Angel en su célebre Juicio» (*Arte*, II, 186); y que en los cuadros de la Anunciación de Nuestra Señora debe aparecer María en la edad precisa de «catorce años y cuatro meses» (*Arte*, II, 209), a la par que en el Nacimiento con «poco más de quince» (*Arte*, II, 217); y que, entre las pinturas de la infancia de Jesús, precisa no confundir, según es muy frecuente, «el misterio de la Circuncisión con el de la Purificación» (*Arte*, II, 220); y al sostener, ante la Resurrección de Cristo, que «es disparate notable lo que comúnmente se pinta, los guardas acometiendo al Redentor con las espadas y alabardas, como queriéndole ofender o defenderse con los escudos», siendo así que «si cayeron amortecidos, no fué de la vista de Cristo, que no la merecían, sino del resplandor del ángel y del terremoto» (*Arte*, II, 260-261); y que «no tiene fundamento el pintar eunuco a San Felipe Apóstol», contra lo realizado por muchos (*Arte*, II, 282), así como tampoco —frente al martirio del llamado «Apolo cristiano»— «pintar mancebo a San Sebastián, debiéndolo pintar con aspecto y barba de viejo» (*Arte*, II, 281); etc.

Párrafo aparte merece —para concluir— el buen sentido que exteriorizó Pacheco en cuantas contiendas teológicas de su época suscitaron su intervención, ora al oponerse a Quevedo y otros en sus intentos de proclamar a Santa Teresa «patrona» de España junto con Santiago Apóstol, ora al defender cálidamente la realidad de la Inmaculada Concepción, en contra de ciertos tomistas. Incluso sorprende, en este terreno mariológico, la decisión con que defiende cual verdad dogmática la Asunción de María, que no ha sido declarada como tal hasta tiempo harto reciente. He aquí sus palabras: «Que el tercer día (después de su muerte) resucitase la Virgen y subiese en cuerpo y alma al cielo, no hay que dudar de esta verdad. Que puesto caso que no está definida por la Iglesia, pero está recibida con la fiesta que con el nombre de la Asunción celebra a Nuestra Señora, fundada en la doctrina de muchos Santos, y gravísimos Doctores griegos y latinos, antiguos y modernos, y en la piedad del pueblo, y en toda buena razón» (*Arte*, II, 265).

Notas postliminares

Al terminar, réstame sólo hacer mención de la escasez bibliográfica que circunda a ese gran artista y maestro de artistas que se llamó Francisco Pacheco, cuyo nombre parecía haber caído en el olvido— al igual que el de otras muchas glorias patrias— hasta que vino un ardiente his-

panista extranjero, en este caso el inglés William Stirling, quien nos lo valorizó en sus beneméritos «Anales de los artistas de España» (1).

Ante todo lo anterior, además, es cómo comprobamos la gran verdad enunciada por Menéndez y Pelayo al sostener que «en el parecer común, que es también el mío, el libro que aventaja a los restantes (entre los de pintura que tenemos en castellano) no es... sino el *Arte de la pintura* del sevillano Francisco Pacheco» (2).

Quiera Dios, para fecundidad de todos los gérmenes expuestos, que el surco iniciado mediante copiosa siembra por el inmortal Pacheco, halle hoy adeptos leales y conspicuos, para mayor gloria de las letras patrias y para creciente esclarecimiento de los supuestos teológicos del arte sagrado.

(1) W. STIRLING: *Annals of the artists of Spain*. (Londres, Pall Mall, 1848). I, 462-479.

(2) M. MENENDEZ Y PELAYO: *Historia de las Ideas Estéticas en España*. (Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947). II, 411-412.

V.—CONCLUSION

Al concluir, y reemprendiendo los derroteros iniciados en las primeras páginas de esta monografía, oportuno parece insistir en la calificación que aquí propugno para Francisco Pacheco como «Leonardo español». A este efecto, cual complemento de los argumentos allí acumulados, me permitiré aportar aquí el basado en las frecuentísimas referencias que en el «Arte de la pintura» de Pacheco se hacen del «Tratado de la pintura» de Leonardo, en forma tal que las convergencias doctrinales sobrepasan con mucho a las discrepancias, aun sin mengua de la originalidad del tratadista hispano frente al italiano (1).

A este propósito, prescindiré de las alusiones ocasionales que Pacheco hace a Vinci, entre otras figuras de grandes pintores (*Arte*, I, 20, 90-91, 414; y II, 8, 12, 15, 135 y 146), o de aquellas otras en que, glosando alguno de sus cuadros, le llama «gran pintor» a propósito de su Sagrada Cena (*Arte*, I, 90-91), o celebra su «acostumbrada viveza» (*Arte*, I, 208), o elogia su «sutilísimo ingenio» (*Arte*, I, 217), o pondera sus «ilustres documentos» (*Arte*, I, 366), así como su «brevedad y claridad» (*Arte*, I, 381), o extracta ampliamente sus observaciones sobre «la variedad de los colores» (*Arte*, I, 388-9, 395-6 y 398), o encomia sus maravillosos retratos» (*Arte*, II, 131). En cambio detendré mi atención en dos grupos de reflexiones, que respectivamente cabría considerar como homólogas y heterólogas entre ambos autores.

Primeramente, en el grupo de las homologías cabe destacar tres preceptos estéticos vincianos suscritos por nuestro pensador. Por un lado,

la norma que encarece la trascendencia de la habitualidad, preceptuando «hacer hábito para obrar de práctica» (*Arte*, I, 210). Por otra parte, la regla que posterga posibles improvisaciones, preceptuando aprender «primero la diligencia que la presteza» (*Arte*, I, 214). Y por último el doble principio encauzador del uso de los escorzos, al preceptuar huir del mismo «haciendo una sola figura» y emplearlo en cambio «en las historias, principalmente en las batallas» (*Arte*, I, 376). Triple precepto, en verdad, a todas luces acertado e irrefutable.

Paralelamente, las divergencias entre Vinci y Pacheco surgen ante temas no menos capitales. Uno de ellos es la determinación de cuáles sean las partes de la pintura, que el florentino redujo a dos, dibujo y colorido (*Arte*, I, 308), división que el sevillano juzgó insuficiente y le impelió a gregar un tercer elemento, el de la invención, subdividiendo a cada uno de estos elementos al tenor siguiente: «la invención en tres partes, que serán noticia, caudal y decoro; el dibujo en otras cuatro partes: buena manera, proporción, anatomía y perspectiva; y el colorido lo dividiremos en tres partes: hermosura, suavidad y relieve» (*Arte*, I, 224). Y junto a la divergencia anterior, emerge otra no menos curiosa, que alinea a Pacheco en la trayectoria realista y empirista encabezada por el aristotelismo, en oposición a la idealista y racionalista que se entronca con el platonismo y en la que militó Leonardo, según se advierte al reparar en que mientras éste propugna que «la prattica deve essere edificata sopra la buona teorica», aquél objeta a este principio que «si la doctrina adelgaza el entendimiento, el ejercicio perfecciona la mano, y así requiere no menos tiempo que estudio» (*Arte*, I, 424); y en otro lugar llega a escribir: «Aunque es verdad (parcialmente) que para ser uno pintor, conforme al estilo que se tiene en aprender otras artes, debiera saber muy bien la teórica, como fundamento que enseña la práctica, según enseña Leonardo... con todo es cosa más segura y recibida, por la poca capacidad de los sujetos, el comenzar por la práctica o ejercicio de la mano» (*Arte*, I, 205-206). Doble divergencia, en realidad, no menos sugerente que las convergencias antes apuntadas.

Si a todo este se agrega la similitud en el planteamiento de las cuestiones que presentan Leonardo y Pacheco, advertible con sólo hojear los índices de sus respectivos libros sobre el arte pictórico (2) y con paralelismo en lo metodológico que en nada empece a diversidades en lo sistemático, en conjunto y sin exageraciones —a no dudarlo— cabrá considerar cual definitivamente fundamentada la calificación aquí aducida ante el gran sevillano Francisco Pacheco cual genuino «Leonardo» español.

(2) He aquí los títulos de los capítulos del «Tratado de la pintura» de Leonardo,

(1) Las referencias de Pacheco a Leonardo se concretan siempre en pasajes de sus célebres «documenti» («documentos»), a base de las cuales se ha estructurado modernamente el «Trattatto della pittura» («Tratado de la pintura»).

según aparecen en la versión castellana —única al alcance del lector español— de Manuel Abril (Madrid, Aguilar, 1950), cuyo solo enunciado muestra la gran analogía de seta obra con el «Arte de la pintura», de Pacheco: 1.º) Consideraciones preliminares; 2.º) De la ciencia en general; 3.º) Defensa de la pintura; 4.º) Superioridad de la pintura sobre las demás artes liberales; 5.º) Mecanismo de la visión; 6.º) Del dibujo; 7.º) del cuerpo y del alma; 8.º) De las actitudes y movimientos adecuados; 9.º) De la armonía entre el signo y la significación; 10.º) Del color; 11.º) Consideraciones morales; 12.º) Consideraciones teóricas; 13.º) Consideraciones prácticas; 14.º) Del ropaje; 15.º) Del paisaje. Semejantemente, en la citada edición de «Aforismos» (Buenos Aires, Espasa, 1943), contiéndose capítulos de tan elevado interés artístico como los intitulados «Anatomía y óptica» (pp. 54-57), «estética» (pp. 60-95), «descripciones» (pp. 109-114) y «paisajes» (pp. 119-122).

FERMIN DE URMENETA.

Universidad de Barcelona.

(Trabajo premiado en el concurso de Monografías convocado por el Patronato de Cultura, Diputación de Sevilla, en 1954).

