

# SYMPOSIUM INTERNACIONAL VELÁZQUEZ

## ACTAS

SYMPOSIUM INTERNACIONAL VELÁZQUEZ

Sevilla, 8-11 de noviembre de 1999



JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJERÍA DE CULTURA

# LAS TAREAS INTELECTUALES DEL PINTOR FRANCISCO PACHECO

Bonaventura Bassegoda i Hugas

## HOY RECORDAMOS

a Francisco Pacheco (1564-1644) por dos grandes tareas o actividades. La primera es su condición de maestro y suegro de Diego Velázquez y la segunda es su dedicación al conocido tratado, *Arte de la Pintura*, cuyo manuscrito pudo concluir en 1638, pero no ver impreso, puesto que fue publicado en 1649. En este libro es muy célebre su última parte, que es un repertorio iconográfico, titulado *Adiciones a algunas Imágenes*. En menor medida el nombre de Pacheco también es hoy famoso por el importantísimo Libro de Retratos, iniciado en 1599 y que quedó inédito hasta finales del siglo XIX. Sin embargo es evidente que durante los años de la vida del pintor y de manera especial en su etapa más brillante y fecunda, durante los 25 primeros años del siglo XVII, nadie o casi nadie asociaba el nombre de Pacheco a esas dos tareas o actividades por las que la posteridad lo ha recordado. En el primer caso parece lógico, dado que el *Arte* se publicó sólo después de su muerte, aunque conviene recordar que en los años 20 se editaron como folletos dos capítulos del mismo<sup>1</sup>, por lo que cabe imaginar que al menos los artistas más cultos y los aficionados más entendidos sabían o podían saber que Pacheco estaba escribiendo, o tenía en gran parte ya escrito, un importante tratado sobre la pintura, aunque todos ellos ignoraban —como es obvio— su alcance e importancia. Su condición de maestro y suegro de Velázquez era pública y evidente, pero en este caso sucede que Velázquez fue muy poco conocido en la Sevilla de la primera mitad del siglo XVII. Desapareció de la ciudad en 1623 y en ella apenas quedó ninguna obra suya en un lugar público, pues casi todas las piezas religiosas estaban en lugares de difícil acceso, casi privados, como eran la pequeña capilla doméstica del noviciado de San Luis de los jesuítas para su cuadro más importante, la *Adoración de los Magos*, o la sala capitular del convento del Carmen Calzado para la *Inmaculada* y el *San Juan en Patmos*, o una estancia adjunta a la celda prioral alta de la

Cartuja de las Cuevas para el *San Pablo* y el *Santo Tomás*. Recordemos, además, que la fama universal que hoy rodea a Velázquez es muy tardía, incluso su reconocimiento en España casi sólo depende de la entusiasta biografía que Palomino le dedica en 1724.

Pacheco no pudo ser en vida especialmente reconocido en Sevilla como ilustre suegro ni como tratadista, pero sí fue en cambio muy famoso dada su condición de ilustre sobrino y como pintor culto, o mejor, como pintor amigo de los literatos y de los eruditos, como hombre de letras, como poeta y escritor. El pintor Francisco Pacheco nacido de cuna humilde en Sanlúcar de Barrameda en 1564, hijo de Juan Pérez y de Leonor del Río, fue recogido de niño y criado por su tío el cultísimo canónigo Francisco Pacheco (ca. 1539-1599) de quien tomó el apellido. Un hermano suyo, Juan Pérez Pacheco, que falleció unos días antes del 18 de julio de 1620, llegó a ser familiar del Santo Oficio, y seguramente también fue criado y protegido por su tío canónigo<sup>2</sup>. Este último fue un hombre absolutamente clave para la cultura literaria de la Sevilla del último tercio del siglo XVI. Su limitada producción literaria manuscrita, centrada en la poesía neolatina, y la ausencia de una biografía antigua y fiable, ha oscurecido su perfil humano e intelectual casi hasta nuestros días<sup>3</sup>. Sin embargo, ahora parece claro que él era uno de los animadores esenciales de la brillante cultura humanística sevillana comprendida entre Gutierre de Cetina y Juan de Malara y el círculo literario de Fernando de Herrera y de Francisco de Medina. La llamada Academia de Pacheco si alguna vez existió, tal como la describe la moderna historiografía, seguramente sería la del tío canónigo, aunque fue el sobrino quien, con su actividad literaria, especialmente con el impagable *Libro de Retratos* y en menor medida con el *Arte*, nos ha brindado la imagen, el testimonio de ese mundo, de esa edad de oro cultural y de su lento y suave decli-

ve en las primeras décadas del siglo XVII, ya en los tiempos de su propia generación y de la inmediata posterior.

Vamos a comentar ahora el alcance e importancia de esas tareas intelectuales, dejando de lado la legítima curiosidad acerca de Pacheco como fuente o clave para comprender al joven Velázquez, ya a través de sus escritos y en especial el *Arte*, ya a través de su obra como pintor y dibujante<sup>4</sup>. La conclusión que intentaremos justificar en las páginas que siguen es que las diversas aficiones intelectuales y literarias de Francisco Pacheco constituyen un caso único y excepcional en la tradición de la pintura española. Esta dedicación y entusiasmo parece que, en principio, no se transmite a su brillante discípulo Diego Velázquez, por lo que estaríamos ante un evidente fracaso como educador y maestro en este aspecto concreto.

La primera pintura fechada de Pacheco que conocemos es *La calle de la Amargura*, de 1589, conservada en colección particular. Su autor tenía entonces unos 25 años. Dos años antes, compuso unos versos con motivo del entierro del padre jesuita Rodrigo Álvarez que tuvo lugar el 14 de abril de 1587. Nos son conocidos porque Pacheco los incluyó, no sin cierto pudor, en la biografía de dicho padre que figura en el *Libro de Retratos*. Esta actividad poética tuvo una cierta continuidad y un cierto reconocimiento en su época. Don Pedro de Espinosa publicó un poema de Pacheco en su prestigiosa antología, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, publicada en Valladolid en 1605. Otros contemporáneos y amigos elogiaron sus composiciones, encargaron y recibieron poemas suyos a ellos dedicados, que a veces incorporaron como prólogos o presentaciones de sus propias ediciones. Este es el caso de Juan de Jáuregui en sus *Rimas*, de Juan de la Cueva en su *Conquista de la Bética* y en su *Viaje de Sannio*<sup>5</sup>.

Pacheco además de pintor, tratadista y poeta fue también un puntual polemista religioso. No le llamaremos teólogo porque sería una exageración dado lo limitado de su formación al respecto y por la brevedad de sus escritos, pero el simple hecho de atreverse a publicar sus opiniones en el marco de amplias polémicas públicas, sí tiene una cierta importancia, que no debemos olvidar. Nos referimos a dos opúsculos en prosa, uno de los cuales fue publicado en Sevilla en 1620, en cuarto, de 8 folios, con el título, *Apazible coloquio entre un congregado y un tomista*. Discurre acerca del tema de

la Inmaculada Concepción y sugiere una vía de conciliación bajo el signo inmaculadista para ambas opciones teológicas. El segundo escrito no se llegó a publicar y trata sobre el tema del copatronazgo de España entre el apóstol Santiago y Santa Teresa de Jesús, religiosa que fue beatificada en 1614 y canonizada en 1622. El trabajo de Pacheco responde a un texto de Francisco de Quevedo, *Su espada por Santiago*, en favor de la exclusiva santiaguista en el patronazgo, que fue publicado en 1628, la respuesta del andaluz no lleva fecha pero fue escrita necesariamente entre 1628 y 1631, pues forma parte de un manuscrito misceláneo compilado por Pacheco en ese año. No debemos valorar estos dos trabajos por la novedad e importancia de los argumentos aducidos, sino sólo por su simple existencia. El dato curioso a retener es que un simple pintor se atreva a opinar públicamente sobre cuestiones ajenas a su oficio, manifestándose así el compromiso intelectual que Pacheco tenía o creía tener con las polémicas de moda en su tiempo.

Esta actitud crítica y comprometida es la que le lleva, desde fechas muy primerizas, en concreto desde 1601, a preocuparse por la propiedad y el decoro de la imagen religiosa, por lo que hoy llamaríamos la iconografía sagrada. Lo habitual es que el artista se limite a seguir un modelo gráfico ya prefijado, una tradición iconográfica pre-existente o, en su defecto, siga las instrucciones concretas de un clérigo, de su cliente en definitiva. Pacheco, por el contrario, cree en la responsabilidad moral del pintor, cree que debe ser éste quien evite los posibles errores, descuidos e imprecisiones de la tradición iconográfica establecida. Así el pintor pasa a ser de algún modo un autor, un intelectual, creador de discurso, y no sólo un simple «ilustrador» del mismo. Esta actitud inquieta de Pacheco es la primera que tenemos documentada para el caso hispánico. Tal vez otros artistas anteriores tuvieron en la práctica una posición semejante, pero Pacheco es el primero que nos deja un testimonio escrito de estas preocupaciones, el primero que las expresa de forma verbal y por lo tanto de una forma explícita e indudable. El resultado final y tardío de esos intereses es la última parte del *Arte de la Pintura*, las ya mencionadas, *Adiciones a algunas Imágenes*, un tratado bastante complejo y sistemático de iconografía sagrada. Este escrito conviene leerlo como un ejercicio de erudición de su autor y no como un texto doctrinal y normativo, de obligado cumplimiento para los pintores sevillanos de los siglos XVII y XVIII<sup>6</sup>.

Una de las tareas más arduas que Pacheco se impuso y que no ha sido plenamente reconocida en su conjunto es la de compilador de la obra poética de diversos miembros destacados de la escuela sevillana. Un primer caso lo conocemos sólo de forma indirecta, pues el probable manuscrito original de Pacheco parece que no se conserva. Nos referimos a la poesía de Baltasar del Alcázar, que quedó inédita y fue modernamente publicada en 1910 por Francisco Rodríguez Marín. El testimonio directo del *Libro de Retratos* sin embargo es en este punto muy claro, pues en la biografía de Alcázar se declara: «*Las cosas que hizo este ilustre varón viven por mi solicitud y diligencia*». Un ejemplo puntual de esa tarea la tenemos al menos en un texto en prosa, *Problemas en disparates de Baltasar del Alcazar*, que se conserva copiado, con letra original de Pacheco, en el volumen manuscrito misceláneo, *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición, de diferentes autores*, conservado en la Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla<sup>7</sup>.

La obra más importante de Pablo de Céspedes, su *Poema de la Pintura*, nos es conocida sólo por su publicación en diversos pasajes del *Arte* de Pacheco. Ceán en 1800, en el volumen quinto de su celebrado *Diccionario*, lo editó sin interrupciones y con el orden que él creyo más probable, pero se trata sólo de un supuesto, pues en realidad no existe ni el manuscrito original de Céspedes, ni la copia que tenía Pacheco, con lo que no podremos tener nunca la certeza acerca de si el poema conocido es completo o es sólo un fragmento y sobre cuál es su ordenación original. Conviene recordar ahora una aparente obviedad que a menudo descuidamos. El mérito de Céspedes no se agota en su condición de artista-intelectual, autor de unos textos de evidente interés teórico, sino que fue también un reconocido poeta. Seguramente lo que más apreciaba Pacheco era la belleza del *Poema de la Pintura*, la fuerza y la cadencia de sus octavas reales. Por eso las utiliza como brillante colofón literario en diversos capítulos del *Arte*. Si tanto le hubiera interesado su simple contenido doctrinal seguramente no las hubiera troceado sino que las hubiera editado como conjunto con su glosa correspondiente. Pacheco es un poeta que ama y aprecia la poesía, no es sólo un árido tratadista y un escrupuloso iconógrafo. Un episodio curioso e inédito de la fortuna crítica de Céspedes nos lo ofrece el pintor y tratadista valenciano Vicente Vitoria (1650-1709), que conocía bien el libro de Pacheco y trató personalmente a Palomino en Valencia. Dado el interés del texto lo presentamos como apéndice al final de este artículo.

Otro caso de recopilación de obra poética por parte de Pacheco se produce con la obra de su joven amigo don Francisco de Rioja. Gracias a un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, titulado, *Versos de Francisco de Rioja, año de 1614*, (Ms. 3.888, ff. 213-244), conocemos cómo el pintor se ocupó de colecionar los poemas juveniles de Rioja<sup>8</sup>, quien unos años más adelante, en 1618, fue testigo de la boda entre Velázquez y Juana Pacheco, y en los años veinte, desde su cargo de secretario del Conde-Duque, fue también un activo protector del joven pintor en la Corte.

La admiración de Pacheco por la obra de don Juan de Argujo puede ahora documentarse de una manera concreta gracias a su tarea de recopilación en un códice ya de antiguo conocido. Se trata del volumen titulado, *Sesenta sonetos de Don Juan de Argujo Veinticuatro de Sevilla, con los apuntamientos y notas del maestro Francisco de Medina a los sonetos de don Juan de Argujo*, que fue propiedad de don Antonio Rodríguez Moñino y que ahora se conserva en la Real Academia Española (Ms. R.M. 6929)<sup>9</sup>. La intervención de Pacheco creamos que debe consistir en lo siguiente. En primer lugar en formar el códice propiamente dicho, a partir de la yuxtaposición de una copia de los *Sesenta sonetos* de Argujo, que comprende un cuaderno que conserva su antigua numeración (ff. 365 a 397), junto con otra copia con los *Apunamientos* del maestro Medina, con otra numeración antigua y no seguida (ff. 362 a 364 / ff. 398 a 404 / y ff. 407). En segundo lugar por diversas intervenciones con letra autógrafa, perfectamente identificable, dada su semejanza con la de otros manuscritos suyos<sup>10</sup>. Recordemos además como Pacheco insinúa en la biografía de Francisco Peraza, del *Libro de Retratos* (ed. 1985, p. 333), que tuvo acceso a los escritos póstumos de Francisco de Medina, «*hallé entre los papeles del maestro Francisco de Medina...*» y también en la propia biografía del maestro (p. 141), «*Dexó grandes curiosidades de papeles de estampa i de escritos de las cosas más notables de su tiempo, de pinturas originales, de monedas antiguas de todos metales*». De lo que cabe deducir un conocimiento directo de ese material y tal vez su manipulación parcial, en algún caso, como parece ser el del manuscrito que comentamos, ahora conservado en la Real Academia española. Esta intervención de Pacheco no nos permite avanzar mucho en el conocimiento de su posible relación personal con Argujo, pero sí documenta de forma clara el entusiasmo y la sensibilidad del pintor respecto de la buena poesía de su tiempo<sup>11</sup>.

La tarea de tipo filológico de mayor empeño realizada por Pacheco fue sin duda la publicación de la obra poética de Fernando de Herrera, con el título, *Versos de Fernando de Herrera enmendados i divididos por él en tres libros*, Sevilla, 1619, con prólogos de Francisco de Rioja y del licenciado Enrique Duarte y con dedicatoria al Conde de Olivares. Esta edición es muy importante y presenta numerosas variantes ortográficas, léxicas y estilísticas respecto de la edición anterior realizada por el propio Herrera, *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Sevilla, 1582. No es éste el lugar para presentar el complejo debate filológico que ha suscitado el alcance, sentido y autoría de las variantes de la edición de 1619 respecto de la de 1582<sup>12</sup>. Baste recordar ahora que la implicación personal de Pacheco en la ejecución material del proyecto fue muy grande. Así lo declaró con claridad Enrique Duarte en su prólogo al libro: «*Es cierto que su memoria uviera quedado sepultada en perpetuo olvido, si Francisco Pacheco, célebre pintor de nuestra ciudad i afectuoso imitador de sus escritos, no uviera recogido con particular diligencia i cuidado, algunos cuadernos i borradores que escaparon del naufragio en que pocos días después de su muerte perecieron todas sus obras poéticas, que él tenía corregidas de última mano, i enquadernadas para darlas a la emprenta*». Gracias a dos documentos notariales de 1623 y de 1627, sabemos que la implicación económica de Pacheco en la difusión y venta del libro<sup>13</sup> fue también muy considerable, lo que constituye una evidencia clara de su generosidad y de su entusiasmo por la obra poética de Herrera en particular y de la escuela sevillana en general.

La publicación de los *Versos de Herrera* en 1619 es la tarea editorial de mayor empeño realizada por Pacheco a lo largo de su vida, aunque ya desde 1605 había realizado otra tarea de rescate y recuperación de un texto de Herrera. Nos referimos a su pulcra copia de las *Observaciones del Condestable de Castilla, don Pedro Fernández de Velasco contra Fernando de Herrera*, y de la *Respuesta de Fernando de Herrera a las Observaciones del Condestable*, que hoy se conservan en la Bi-

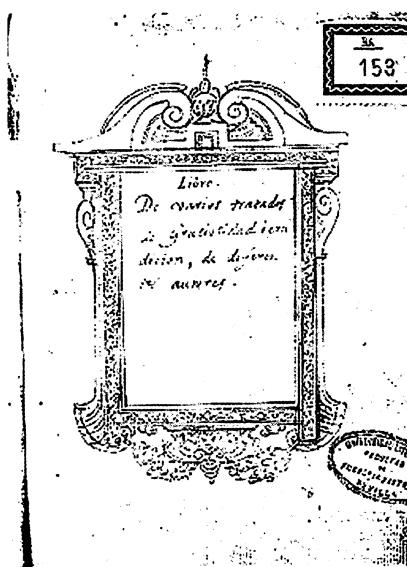


Fig. 1. Portada dibujada del manuscrito misceláneo compilado por Pacheco, *Libro de varios tratados de gracióscia i erudición de diferentes autores*. Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla.

blioteca Nacional de Madrid (Ms. 17.553). Una vez más la contribución de Pacheco parece quedar en un gris y discreto segundo plano de simple copista, que a menudo suscita rechazos entre los estudiosos, acerca de la posible intervención o manipulación del texto herreriano. Esta es la opinión de B. Morros que, con sólidos argumentos, sugiere que la *Respuesta* sea un texto compuesto por otro autor algo posterior a partir de los manuscritos y borradores de Herrera, por lo que el pintor Pacheco podría ser un candidato posible<sup>14</sup>, aunque en nuestra opinión la erudición del canónigo Pacheco y la del maestro Francisco de Medina no deberían descartarse, dada su estrecha vinculación al pintor Pacheco en esos años.

La prueba más completa de la cultura y de la curiosidad poética del artista andaluz la tenemos en el volumen,

*Poesías varias, año 1631*, conservado en la biblioteca de la Universidad de Harvard (The Houghton Library. Ms. Span 56). Se trata de un volumen de 243 folios —con algún salto en la numeración—, en su mayor parte autógrafo, aunque también contiene un breve impreso, y que recopila diversas composiciones poéticas de diferentes autores, pero casi siempre del entorno de amistades de Pacheco. Algunas fueron incorporadas por el propio Pacheco al *Arte de la Pintura*, como la de don Jerónimo González de Villanueva al perdido primer retrato ecuestre de Felipe IV por Velázquez, mientras que otras composiciones han sido publicadas por los estudiosos modernos, como el romance de Baltasar de Cepeda a propósito de la boda de Velázquez con Juana Pacheco, o las composiciones de Alonso de Salinas (1560-1614)<sup>15</sup>. Falta un análisis en profundidad del manuscrito, que precise las autorías de algunas piezas, señale la importancia del material realmente inédito, y lo estude en conjunto como testimonio que es de la cultura poética de su compilador y de la Sevilla de su tiempo<sup>16</sup>.

En el mismo año de 1631, Pacheco formó otro manuscrito misceláneo, bien conocido de sus estudiosos. Nos re-

ferimos a los *Tratados de erudición de varios autores*, 1631, que ahora se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid Ms. 1713. Parece como si el pintor hubiera decidido en esa fecha ordenar sus materiales, separando los de contenido poético de los de carácter erudito e iconográfico, dando lugar así al volumen de Harvard y al de Madrid. Es seguramente a partir de esa fecha cuando la redacción del *Arte* toma su impulso definitivo, con diversos añadidos puntuales a capítulos ya redactados de antiguo y con la elaboración de las *Adiciones a algunas Imágenes*. Es plausible suponer que Pacheco tuviera otros materiales preparatorios, a la manera de un borrador, para el *Libro de Retratos*, que desgraciadamente no han llegado hasta nosotros. Esta costumbre de ordenación y copia tiene además un precedente en la década de los años veinte, fecha probable para el manuscrito, que ya hemos citado a propósito de Baltasar del Alcázar, *Libro de varios tratados de graciosidad y erudición, de diferentes autores*, conservado en la Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla (sig. RA-158), cuyo contenido, de carácter puramente literario, no ha sido apenas considerado por los estudiosos de Pacheco. La estructura de su portada dibujada (fig. 1) coincide ampliamente con el marco que presenta un retrato grabado de fray Pablo de Santa María (fig. 2), realizado por Francisco Heylán en 1609 a partir de un dibujo de Pacheco, fechado en 1606. De este modo la vinculación del pintor al manuscrito sevillano resulta aún más segura y se confirma así su probable cronología temprana, hacia 1620.

La obra literaria magna de Francisco Pacheco fue sin duda el notable *Libro de Retratos*, en donde se nos ofrece una recopilación biográfica e iconográfica, con la finalidad de exaltar la memoria de los hombres más destacados moral e intelectualmente de la Sevilla o de la Andalucía de su tiempo o del inmediato anterior, mediante un texto biográfico breve, que concluye casi siempre con un elogio po-



Fig. 2. Francisco Heylán, *Retrato de fray Pablo de Santa María*, estampa calcográfica a partir de un dibujo de Francisco Pacheco realizado en 1606. Fue publicada en el volumen de fray Jerónimo Moreno, *Vida y muerte y cosas milagrosas que el Señor ha hecho por fray Pablo de Santa María*, Sevilla, 1609.

ético, y un retrato dibujado. En definitiva, una empresa intelectual extraordinaria en la que se produce una síntesis singular y única entre el texto y la imagen, entre la biografía o el elogio clásico y el arte del retrato. Desde su publicación en facsímil en los años ochenta del siglo XIX este libro ha sido bien conocido por los estudiosos de la literatura y del arte del siglo de Oro español, sin embargo falta todavía un estudio histórico minucioso, que trate a fondo su contenido, que precise el origen y veracidad de sus informaciones biográficas, que identifique adecuadamente a los personajes retratados, y también a los diversos colaboradores que ofrecen poemas laudatorios, que ponga en evidencia, en fin, el enorme valor testimonial e histórico del *Libro*. Éste es un complejo friso o imagen ideal de una determinada sociedad, de un modelo de virtud moral y de empeño intelectual, es

el espejo en donde se pretende reflejar lo mejor de una época, de una sociedad y de una cultura, Sevilla en su edad de mayor esplendor.

Todas las tareas intelectuales que hemos descrito en estas páginas son un testimonio inequívoco de las inquietudes amplias del pintor Francisco Pacheco y de su particular interés por la poesía y por las letras en general. Sólo Miguel Ángel con sus sonetos o Salvatore Rosa con sus *Satire* le aventajan por sus curiosidades y capacidades literarias. Por desgracia nada, o muy poco, de este formidable entusiasmo literario aparece en la cultura de Velázquez, cuya amplia biblioteca ha sido valorada como muy escasa en obras religiosas y literarias. Una vez más el pincel y la pluma resultan instrumentos cuyo ejercicio, cuyo uso, parece casi incompatible. De Francisco Pacheco podemos preferir su pluma y miramos con un cierto desdén a su pintura. El pincel ya lo tomará con mano maestra su más insigne criatura, Diego Velázquez, a quien honramos ahora en su centenario.

---

## APÉNDICE DOCUMENTAL

---

Vicente Vitoria, *Academia de pintura del señor Carlos Maratti*, manuscrito 660 de la Biblioteca Corsiniana de Roma (hoja suelta aneja al volumen manuscrito)\*.

En este mismo tiempo estuvo en Roma Don Pablo de Céspedes llamado el Racionero. Y pintó aquella hermosa fachada que está enfrente de San Carlos en el Corso, que aunque al presente poco se divisa por estar mui gastada del tiempo se conserva una historia de claro y oscuro mui buena y otra de una mujer con un carro y sobre ella dos muchachos coloridos entorno a un festón con valentía y gracia expressados. Pintó después en Araceli, cerca de la puertecilla que va al Campidolio sobre la sepultura de el marqués de Saluzzo, hizo dos niños al fresco con un festón mui hermosos.

Y en la iglesia de la Trinidad del Monte pintó la segunda capilla que se ve entrando a mano izquierda. Sobre el altar figuró la historia de la Virgen con el angel Gabriel, y en las paredes de los lados, las historias de la creación del Mundo, Adán y Eva (ilegible) y encima de la Anunciata pintó el Nacimiento de Nuestro Señor con muchas figuras. La bóveda está dividida en muchas historias de Nuestra Señora y en las pilas algunas profetas y toda la capilla está pintada con mui buen estilo y franqueza de colorido al fresco.

Si este hombre huviese proseguido en el Arte huviera sido exelente porque tenía buen gusto y manejaba bien los colores a fresco, y havía aprendido el buen modo de Federico Zuccari con quien tuvo mucha familiaridad y estando exercitando su talento vino una vacanza de una buena dignidad en su patria y obteniendo dexó el empleo de los pinzeles y se dió al culto divino pero no dexó de hacer algunas obras en España de las cuales el dicípulo podrá mejor dar noticia.

Prueba de ello (respondió el dicípulo) que son tan pocas las noticias que tengo de los pintores españoles que apenas sabemos los nombres, no porque no haya habido muchos dignos de memoria, como lo prueban sus obras, sino por la poca curiosidad de la nación respecto de todas las demás naciones. De nuestro Racionero sólo podré dezir que después que volvió de Roma a España hizo en Sevilla muchas obras y en su patria el retablo del colegio de Santa Catarina de la Compañía de Jesús y haviendo

imbido a pedir aquella catedral una pintura de Santa Margarita a Federico Zuccari que oy se venera en aquella Santa Iglesia les respondió que estrañava mucho que inbiasen a pedir pintores a Italia teniendo allí al Racionero Zéspedes.

Fue assimismo grande escultor architecto y fue doctíssimo en todas buenas letras, fue muy erudito en las lenguas griega y latina y grandíssimo poeta escribió de pintura en prosa y verso pero no devió de darlo a la estampa si bien Pacheco en su tratado sobre la Pintura refiere muchos periodos en octavas y yo conservo una copia de una carta suya manuscrita que escribió a Pacheco sobre la pintura a olio altercando question si los antiguos conocieron este modo de pintar o no. Data del año 1607 de 20 de junio. (al margen) Murió el año 1608 viene en una carta de Palomino su epitafio.

Es lástima (respondió el Bellori) que los escritos de este grande hombre no hayan salido a la luz, que sin duda nos huviera dexado grandes enseñamientos.

\* Parece que esta hoja suelta fuera el único superviviente de una primera redacción del manuscrito de Vitoria, que en su versión última no incorporó esta breve mención sobre Céspedes. En cualquier caso demuestra que la memoria del racionero seguía aún viva entre los españoles aficionados a las artes que vivieron en Roma en el último tercio del siglo XVII, como es el caso de Vitoria. Las dos primeras obras al fresco que menciona esta breve biografía, la de un palacio en el Corso y en la pared de una nave lateral de la iglesia franciscana del Araceli, por desgracia no se conservan. Acerca de la rica personalidad de Vitoria véase mis tres artículos, que recogen la bibliografía anterior: «Novedades sobre el canónigo Vicente Vitoria (Dénia 1650-Roma 1709), tractadista, pintor, grabador i col.leccionista», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, 1994, pp. 37-62; «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 165-172; y «Vicente Vitoria (Denia, 1650-Roma, 1709) colecciónista de estampas y estudioso de la obra grabada a partir de Rafael», en el volumen, *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del Comité español de Historia del Arte, Valencia, septiembre, 1996*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1998, pp. 219-224.

## NOTAS

<sup>1</sup> Se trata del breve folleto, fechado el 16 de julio de 1622 y titulado, *A los profesores del Arte de la Pintura*, en donde se resumen los principales argumentos en favor de la mayor antigüedad y nobleza de la pintura sobre la escultura, que tomarán un más completo desarrollo en los capítulos 2 al 5 del primer libro del *Arte*. El otro opúsculo no lleva fecha ni lugar de impresión, y su encabezamiento dice, *Francisco Pacheco. Al Lector. Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a la luz...* El texto coincide efectivamente con el capítulo doce del segundo libro del *Arte*. Diversos indicios han permitido situar su edición hacia 1620. Véase mi *Introducción al Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 14-15.

<sup>2</sup> Sobre este hermano la información que tenemos es muy escasa. Véase el documento publicado por LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, p. 89, en donde se dice que el 18 de julio de 1620 su hermano Francisco Pacheco como albacea testamentario hizo almoneda de sus bienes. En el *Arte* su nombre se menciona a propósito del nombramiento de Francisco como comisionado «para mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieran en tiendas y lugares públicos». Allí se indica también que Juan tenía la condición de «familiar de la Inquisición». Véase, *Arte*, ed. 1990, p. 561, y también mi artículo, «Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e iconografía*, 3, 1989, pp. 185-196, en concreto, p. 192.

<sup>3</sup> Acerca del canónigo Francisco Pacheco es fundamental la monografía de POZUELO CALERO, B., *El licenciado Francisco Pacheco. sermones sobre la instauración de la libertad de espíritu y lirica amorosa*, Publicaciones de la Universidad de Cádiz-Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1993, que recoge otros trabajos suyos anteriores y la bibliografía previa (véase la nota 1 de la p. 21) de la que merece ser destacada los artículos de Rodríguez Marín de 1907 y el de Juan Alcina Franch de 1976. Uno de los últimos trabajos es el de MONTERO, J., «La sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria», en *Estado actual de los estudios sobre el siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, II, pp. 709-718.

<sup>4</sup> Para una reciente visión de conjunto del tema puede consultarse el catálogo de la exposición, *Sevilla y Velázquez*, Junta de Andalucía, Sevilla, 1999.

<sup>5</sup> Las composiciones poéticas de Pacheco fueron recogidas por ASENSIO, J. M., *Francisco Pacheco sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886, pp. V-XXXIII. Francisco Rodríguez Marín publicó unas coplas inéditas dirigidas a Baltasar del Alcázar, véase *Poesías de Baltasar del Alcázar*, Madrid, 1910, pp. XLIII-XLIV. Una epístola en verso dedicada a Céspedes figura en el Ms. 8486 de la Biblioteca Nacional de Madrid, ff. 202-205, y ha sido publicada completa por RUBIO LAPAZ, J., *Pablo de Céspedes y su círculo*, Universidad de Granada, 1993, pp. 396-401. Para una breve valoración crítica de los méritos de Pacheco en este campo, véase CHIAPPINI, G., *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 38-39.

<sup>6</sup> Acerca de las Adiciones véase mi artículo, «Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía», *Cuadernos de Arte e iconografía*, 3, 1989, pp. 185-196.

<sup>7</sup> Lleva la signatura RA-158, y comprende los ff. 250r-253v. Este manuscrito perteneció a Joaquín Hazañas y la Rua. Véase un breve comentario sobre el mismo en mi *Introducción al Arte de la Pintura*, ed. 1990, p. 17.

<sup>8</sup> Sobre este códice y la tradición manuscrita de la poesía de Rioja véase, Francisco de Rioja, *Poesía*, edición de Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1984.

<sup>9</sup> Sobre Juan de Arguijo es fundamental la edición de VRANICH, S. B., *Obra completa de don Juan de Arguijo (1567-1622)*, Albatros, Valencia, 1985. La descripción del códice, ya publicado por don Juan Colón y Colón en 1841, aparece en la p. 50 de edición de Vranich. Sobre los comentarios de Medina véase ahora la monografía de VRANICH, S. B., *Francisco de Medina (1544-1615). Maestro de la escuela sevillana*, Diputación de Sevilla, 1997, en concreto pp. 247-291.

<sup>10</sup> Por ejemplo escribe en el f. 365 «Están estos sonetos corregidos conforme a las notas del maestro Medina que van al fin de ellos», y en el f. 362, tras el título de esta parte: «Apunamientos i notas del maestro Francisco de Medina a los sonetos de don Juan de Arguijo», añade: «enmendados por estas advertencias», asimismo también es de su letra un añadido final en el f. 407, en donde se advierte la ausencia de tres sonetos y de dos notas del maestro Medina. Además, son también añadidos suyos autógrafos los títulos de los sonetos, que acompañan a la numeración de cada uno, y algunas otras pequeñas correcciones o añadidos a lo largo de todo el códice.

<sup>11</sup> Así corregiríamos las injustas y severas palabras que dedicamos a Pacheco en la *Introducción al Arte*, pp. 25-26: «más atento a las conveniencias que a la belleza de los sonetos de Arguijo». Es evidente que, al margen de la relación personal entre Arguijo y Pacheco que tenemos poco acreditada, y de la escasa presencia de Arguijo en el *Arte* o en el *Libro de Retratos*, Pacheco fue un admirador de la poesía del rico sevillano.

<sup>12</sup> Véase un resumen de la polémica en Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 87-99. Y también en Fernando de Herrera, *Poesía*, edición de María Teresa Ruestes, Planeta, Barcelona, 1986, pp. XLIII-XLVIII, y Fernando de Herrera, *Poesías*, edición de Victoriano Roncero, Castalia, pp. 79-84.

<sup>13</sup> El documento de 1623 ha sido publicado en extracto en el libro de VALDIVIESO, E. y SERRERA, J. M., *Historia de la pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, CSIC, Madrid, 1985, p. 41: «El impresor de libros Diego Pérez se compromete a entregar a Pacheco 1000 cuerpos de libros de Herrera y Tomás Moro. Archivo de Protocolos Notariales, Sevilla, 1623, oficio 4, libro 2º, fol. 1127». El documento de 1627 lo publicó LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, p. 135: «Francisco Pacheco pintor de masonería doy mi poder cumplido a Francisco Ortiz alguazil del señor virrey del Pirú y a Luis Ortiz arquitecto residente en la ciudad de Lima para que en mi nombre puedan pedir recibir y cobrar de Cristóbal Pérez lo procedido e que procediere de losquinientos libros enquadernados que le envíe y remití y de mí recibió que se disen los versos del divino Herrera de que tengo cartas en mi poder, y otros para que si estubieren en especie los díhos libros o cualquier parte dellos los pueda recibir e benderlos a las personas e por los prezios que quisiere e le pareciere y otorgar cartas de pago».

<sup>14</sup> Véase, MORROS, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, pp. 298-301.

<sup>15</sup> Véase FICHTER, W., «Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez», en *Varia Velazqueña*, vol. I, Madrid, 1960, pp. 636-639; y también VRANICH, S. B. y POLISENSKY, J., «Un sevillano en Moravia: el poeta Alonso de Salinas (1560-1614)», *Ibero-Americanica Pragensia*, XVI, 1982, pp. 161-184.

<sup>16</sup> Agradezco muy sinceramente a José Luis Colomer su generosidad al facilitarme una copia del manuscrito de Harvard.

<sup>17</sup> Un par de sus escritos han sido publicados por COBOS, M., «Dos cartas en torno a la polémica concepcionista. Algunos nuevos datos sobre Francisco de Rioja y Juan de Espinosa», *Archivo Hispalense*, 1987, pp. 115-122, y «Carta inédita de don Juan de Espinosa cerca de la poesía oscura de don Juan de Argujo», *Condados de Niebla*, 4, octubre de 1986, pp. 47-50.

---