

**ADICIONES Y COMPLEMENTOS AL CATALOGO
DE FRANCISCO PACHECO**

por

B. BASSEGODA I HUGAS

SEPARATA

BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO «CAMON AZNAR» XXXI-XXXII (151-176), 1988

Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco

B. Bassegoda i Hugas

Francisco Pacheco (1564-1644) no debería en justicia lamentarse acerca de la fama que le ha sobrevivido. Como escritor y tratadista su obra magna el *Arte de la Pintura*, concluida en 1638, fue editada póstuma en 1649 y desde entonces ha conocido varias ediciones, incluida una reciente traducción al francés¹. Es un libro leído y aprovechado por todos los estudiosos del arte español desde los tiempos de Palomino y Ceán Bermúdez. Gran parte de las noticias históricas puntuales que nos ofrece han pasado a la tradición, hasta el punto que de puro leerlas y reescribirlas de unos a otros autores casi se pierde el rastro de su origen. El *Arte* puede y debe analizarse también, claro está, como tratado teórico, como manual técnico-práctico, como ejercicio de crítica artística y como repertorio de iconografía sagrada, aunque estos aspectos y otros posibles presentan por ahora un grado menor de atención historiográfica². De Pacheco como escritor de temas no artísticos baste aquí la simple mención de su magnífico *Libro de retratos*, que ha sido objeto de dos ediciones recientes³.

¹ Ediciones completas existen tres, la princesa (Simón Fajardo, Sevilla, 1649), la muy descuidada de Cruzada Villaamil (Madrid, 1866) y la de F. J. Sánchez Cantón a partir del manuscrito original (Madrid, 1956, 2 vols.). Son útiles las notas con que CALVO SERRALLER presenta algunos fragmentos del *Arte* en su antología *Teoría de la pintura del siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 375-445. Un interés sobre todo curioso tienen las dos breves ediciones parciales pensadas como material didáctico para artistas. La primera se publicó en Madrid en 1871 y fue obra de Mariano de la Roca y Delgado, que le incorporó un apéndice sobre restauración de pinturas. La segunda es la publicada por la editorial L.E.D.A. de Barcelona en 1968 sin mencionar el nombre del editor. La traducción francesa es parcial, aunque lleva algunas notas y una extensa introducción de Lauriane Fallay d'Este, F. PACHECO, *L'Art de la Peinture*, Klincksieck, París, 1986.

² No es éste el lugar para detallar y comentar la relativamente crecida bibliografía existente sobre la personalidad de Pacheco. Merece destacarse como el mejor trabajo de interpretación global el de Jonathan BROWN, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 31-112.

³ La primera edición fue la de José María Asensio y Toledo, publicada por entregas en Sevilla en 1885 por la Litografía de Enrique Utrera en un alarde técnico para la época. Más recientemente Diego Angulo ha prologado otra edición facsimilar, patrocinada por La Previsión Española, Madrid, 1983. Poco después Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes en 1985 (Ediciones de la Diputación de Sevilla) han presentado

La obra plástica de Pacheco no ha cosechado la misma unanimidad aprobatoria que su obra escrita. Hoy se valoran sus meticulosos dibujos, se reconoce su habilidad como retratista pero existe muy escaso entusiasmo por su pintura mitológica y por gran parte de su pintura religiosa. Recordemos, no obstante, que nuestro pintor fue uno de los primeros artistas españoles que obtuvo, con el libro de J. M.^a Asensio de 1886, una monografía con catálogo incluido⁴. Priscilla E. Muller ya revisó su obra pictórica hace algunos años y recientemente los trabajos exhaustivos de E. Valdivieso y J. M. Serrera para la pintura y de D. Angulo y A. E. Pérez Sánchez para los dibujos han asentado nuestra visión de Pacheco y han aportado numerosas novedades⁵.

Es gracias a estas recientes revisiones que podemos presentar con mayor facilidad algunas adiciones y complementos a su catálogo. Se trata de una *Inmaculada con donante* de colección particular (figs. 1 y 2), de la única fotografía conocida del *San Miguel* de la iglesia de San Alberto de Sevilla (fig. 3), de un *Retrato de clérigo* en paradero desconocido pero atribuible al maestro (fig. 4) y finalmente de una curiosa pintura de la Casa de Lope de Vega de Madrid, para la cual nos parece lícito apuntar el problema de su posible vinculación a la cultura de Pacheco (fig. 5)⁶.

La primera obra que presentamos es un óleo sobre tela con una *Inmaculada Concepción con donante* (1,31×1,08 m), conservado hoy en una colección particular madrileña y procedente del comercio anticuario andaluz, sin que se conozcan más datos.

otra edición con el texto transcrito. El estudio de Angulo resume los datos conocidos de Pacheco y se centra en los aspectos artísticos del libro. Sólo puede objetarse el olvido de la fecha del entierro del artista anadaluza (27-XI-1644), que conocemos desde 1960 (véase *Varia Velazqueña*, vol. II, p. 256). El estudio de Piñero y Reyes perfila bien la problemática literaria de la obra y sólo podemos añadir como cuestión de detalle que la identificación del retrato de personaje desconocido de la página 369 (de la edición de 1985) está resuelta para nosotros desde la intervención de Enrique Lafuente Ferrari (*Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935, pp. 29-37), que propuso a Lope de Vega joven a pesar de que el retratado no lleva la corona de laurel propia de los poetas, tal como han señalado Angulo y Pérez Sánchez (*A Corpus of Spanish Drawings*, vol. III, p. 46). Nuevos datos aparecen en el artículo de Juan CARRETE PARRONDO, «El Libro de retratos de Pacheco», en *Goya*, 193-195, 1986, pp. 168-173, que plantea la relación de los retratos con algunos grabados derivados de ellos y precisa la historia del *Libro* desde la muerte de Asensio hasta su compra por José Lázaro Galdeano.

⁴ J. M.^a ASENSIO, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886. El catálogo de la obra artística comprende las páginas 95-104. Con anterioridad Asensio publicó dos libros de contenido similar, dando a conocer sobre todo la novelesca historia del *Libro de retratos* que había adquirido en 1864. El primero se titula *F. Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito. Apuntes que podrán servir de introducción a este libro si alguna vez llega a publicarse, por...*, Sevilla, 1867. El segundo lleva el título *Pacheco y sus obras*, Madrid, 1868, Biblioteca de *El Are en España*, vol. 5.^o Para la biografía de J. M.^a Asensio (1829-1905) véase el artículo de Enrique LAFUENTE FERRARI, «Don José María Asensio y Toledo. Noticia de su vida y sus obras», en el volumen de Miguel SANTIAGO RODRÍGUEZ, *Catálogo de la biblioteca cervantina de don J. M.^a de Asensio y Toledo*, Madrid, 1948, pp. XIII-XXVI.

⁵ Priscilla E. MULLER, «Francisco Pacheco as a Painter», en *Marsyas*, 10, 1981, pp. 34-44. E. VALDIVIESO-J. M. SERRERA, *Historia de la Pintura española. Escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 16-116. Diego ANGULO-A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume III. Sevilla 1600-1650*, Londres, 1985, pp. 32-53. Un nuevo dibujo de Pacheco ha sido publicado por Jonathan BROWN en su artículo «Drawings by Andalusian Masters», en *Apothea*, 3, 1983, pp. 9-13.

⁶ Agradecemos a la Real Academia Española que administra la Casa de Lope de Vega, a la Sala Parés de Barcelona y al coleccionista poseedor de la *Inmaculada* las facilidades que nos han brindado para el estudio de las piezas. Debemos a los múltiples saberes de Jaime Barrachina la noticia de la existencia de este cuadro de Pacheco en propiedad particular.

Tal como se aprecia en las fotografías (figs. 1 y 2) hay que lamentar la pérdida de casi el 50% de la capa pictórica en el tercio inferior de la tela, por lo que se encuentran muy dañados el donante y el paisaje. El cuadro ha sido recortado por sus cuatro lados y especialmente en la zona baja, por lo que se ha perdido todo rastro de firma o inscripción.

Esta pintura coincide, salvo en la figura del donante, con la *Inmaculada con Miguel Cid* de la catedral de Sevilla. Además las medidas de ambas obras son muy próximas (1,60×1,09 m la de M. Cid y 1,31×1,03 m la presente) y se puede suponer una mayor proximidad si consideramos los recortes que se aprecian en nuestra obra. Muy distinta es, eso sí, la posición del donante, cuya figura en nuestro caso alcanza hasta más allá de la rodilla de la Virgen, por lo que resulta una curiosa independencia del retratado respecto del paisaje y de la Virgen, efecto que se incrementa por la resuelta mirada hacia el espectador del devoto. Así el volumen de su figura bloquea el nivel terrenal de la parte izquierda y genera un esquema compositivo apenas equilibrado por la vigorosa vegetación de la parte derecha, que por lo poco que se puede apreciar es casi igual a esa misma parte del cuadro de la catedral de Sevilla.

La semejanza parcial de nuestra pintura con la *Inmaculada con Miguel Cid* no debe ser un motivo para menospreciar la obra que presentamos, pues es bien sabido que Pacheco —al igual que otros pintores— se copió mucho a sí mismo. En realidad seis de sus *Inmaculadas* conocidas casi puede decirse que forman parejas de dos. Resultan casi idénticos el ejemplar del palacio arzobispal de Sevilla y el de las Esclavas Concepcionistas de Madrid, que sólo difieren en el paisaje. La *Inmaculada* de la capilla de la Universidad de Navarra presenta el mismo tipo de Virgen que encontramos a mayor escala y con una ligera inclinación de la cabeza en la obra del marqués de la Reunión. Por eso no sorprende comprobar que la *Inmaculada con Miguel Cid* y la presente sólo se diferencian por el donante y su posición⁷. Estas evidentes agrupaciones no necesariamente suponen una estrecha vinculación cronológica entre las piezas, habida cuenta de la escasa evolución estilística de nuestro pintor, aunque también hay que admitir que estas semejanzas son un dato positivo, utilizable a falta de otros más determinantes. De aquí la necesidad de perfilar la cronología aproximada de la famosa *Inmaculada* de la catedral de Sevilla.

Parece que fue J. M.^a Asensio el responsable de una absurda confusión sobre este tema al afirmar que el cuadro con M. Cid fue pintado en 1621⁸. Priscilla E. Muller ya lo da como firmado y fechado, por lo que otros autores repiten el dato⁹. A. E.

⁷ Véase la reproducción de estas obras y la ficha catalográfica de las mismas en el trabajo de VALDIVIESO-SERRERA, *op. cit.*, pp. 65-69, láms. 39-41 y láms. 55-59. La *Inmaculada* de San Lorenzo de Sevilla de 1624 y la de la colección del marqués de Terrateig en Valencia de 1630 son casos aparte por su original iconografía y por lo extremo de sus medidas, 3,05×1,95 y 0,83×0,63 metros, respectivamente.

⁸ La ficha de ASENSIO dice, *op. cit.*, 1885, p. 95: «La Concepción, a sus pies el retrato del poeta Miguel Cid, con sus coplas en la mano. Sacristía de la Capilla de los Cálices. Pintada en 1621. Alto 1,50 metros: ancho 1,10». Adviértase que no dice que estuviera fechada ni firmada.

⁹ P. E. MULLER, *op. cit.*, p. 44, «Immaculate Conception with Miguel Cid. Canvas. Signed and dated 1621». El error se reproduce en el estudio monográfico de Rafael CÓMEZ, «La *Inmaculada* y Miguel Cid, de Pacheco», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 52, 1983, pp. 69-84, en donde además se consideran como obras distintas la *Inmaculada con Vázquez de Leca* y la *Inmaculada con el Dr. Jeróni-*

Pérez Sánchez advirtió el error y más adelante Valdivieso y Serrera ha propuesto por razones de estilo una datación hacia 1616. Esta fecha resulta, a nuestro entender, mucho más adecuada si tenemos en cuenta que Miguel Cid murió entre el 4 y el 11 de diciembre de 1615, como ha demostrado documentalmente S. B. Vranich¹⁰. Por otra parte sabemos que la gloria de nuestro personaje como coplero de la Inmaculada es casi póstuma, pues fue el 25 de enero de 1615 cuando Bernardo de Toro, Mateo Vázquez de Leca y Miguel Cid salieron por las calles de Sevilla cantando las populares estrofas de Cid musicadas por Toro¹¹. Dado que ni en el testamento ni en el inventario de los bienes de Cid se menciona el cuadro de Pacheco¹², lo lógico es suponer que, o fue finalizado tras la muerte del retratado o fue un encargo póstumo por iniciativa de sus hijos o deudos. Si damos crédito a un manuscrito aducido por Vranich la primera ubicación del cuadro sería una capilla de la Puerta del Lagarto de la catedral, cercana a la de Granada¹³, lugar donde quizás se daría sepultura al poeta¹⁴,

mo de Herrera cuando en realidad son la misma obra. El trabajo de Cómez contiene aspectos interesantes de tipo histórico pero no entra en detalle en los problemas estrictamente iconográficos de la pieza.

¹⁰ Véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *La peinture espagnole du siècle d'Or. De Greco à Velázquez, Paris, Avril-Juin 1976*, cat. n.º 38. La biografía de Miguel Cid ha sido trazada por S. B. VRANICH, «Miguel Cid (c. 1550-1615): un bosquejo biográfico», en *Archivo Hispalense*, 171-173, 1973, pp. 195-207, reimpreso en el volumen del mismo autor, *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros Hispanofilia, Valencia, 1981, pp. 115-136, de donde citamos.

¹¹

*Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original.*

Véase VRANICH, *op. cit.*, p. 116 y p. 136.

¹² Vranich no publica completos ni el testamento ni el inventario, pero es evidente que si en ellos figurara esta obra este autor no habría aceptado, como sí hace, la fecha de 1621 para el cuadro. En el inventario aparece «Un retablo de la limpia concepción de Nuestra Señora» que no puede identificarse con nuestra tela. Véase VRANICH, *op. cit.*, p. 128.

¹³ Papeles de conde del Aguila, Papeles varios 1, núm. 14, del Archivo Municipal de Sevilla (apud VRANICH, *op. cit.*, p. 126, n. 34): «Murió Miguel Cid, y un tío suyo, sacerdote, tiene sepultura propia enfrente de la capilla de la Granada, quiso enterrarse en ella, y mandó el Cabildo que sobre su sepultura se pusiese una pintura de Nuestra Señora de la Concepción, y al pie de la imagen un verdadero retrato de Miguel Cid con las coplas en la mano como cuando las está cantando, como solía por las calles, con gran multitud de niños y hombres la víspera y día con toda su octava de este Purísimo Misterio».

¹⁴ Hay una evidente contradicción entre el texto de la nota anterior y el estamento de Cid, en que se estipula su entierro en la iglesia de la Casa Profesa de los jesuitas. Aunque Vranich sugiere que sí se cumplió su última voluntad, nosotros nos inclinamos por la hipótesis de su inhumación en la catedral, dado que ahí tuvo lugar el solemne funeral y dada la mayor dignidad de este empleo, que sería preferido por los descendientes del poeta para honrar su memoria, por lo que nuestra pintura, de ser ciertas las tesis del texto de la nota anterior, tomaría un marcado cariz de homenaje póstumo. Esta era también la información que tenía José María ASENSIO, *Francisco Pacheco*, Sevilla, 1867, pp. 115-116: «En el año 1617 murió el celebrado poeta Miguel Cid, [...]. Se le dio sepultura en el panteón propio de un tío suyo frente de la puerta llamada de las Virtudes en la Santa Iglesia Catedral. El cabildo dispuso que sobre su sepultura se colocase un cuadro de la Purísima Concepción, y al pie un retrato del poeta con sus célebres coplas en la mano. Pintó el cuadro Francisco Pacheco, y hoy se encuentra en la Sacristía de Ntra. Sra. de la Antigua».

donde ya figuraba seguro antes de 1687¹⁵ y donde fue visto y elogiado por Ceán Bermúdez¹⁶.

Confirmada, pues, la probabilidad de una datación cercana a 1616 para la *Inmaculada con Miguel Cid* y segura la fecha de 1621 para la *Inmaculada* de la colección del marqués de la Reunión, nos atrevemos a sugerir una cronología entre estas dos fechas para nuestra pintura. Entre otras razones porque el cuadro madrileño plantea una propuesta en términos compositivos que parece alcanzar su grado de elaboración más perfecto en el cuadro de 1621, es decir, que la excesiva presencia de nuestro donante es finalmente reducida y articulada con mayor habilidad en la segunda tela.

Veamos ahora quién puede ser este personaje. Se trata, sin duda, de un clérigo regular y por lo que puede apreciarse de su indumentaria es un canónigo, pero desgraciadamente no hemos sabido encontrar su rostro en otras obras de Pacheco ni en otros artistas del momento. No sólo no podemos resolver el problema sino que además su hallazgo nos obliga a reabrir el tema de la identidad del personaje representado en el cuadro del marqués de la Reunión. El nombre del famoso arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca (1573-1649), fue propuesto por el presbítero Manuel Serrano Ortega en un artículo de 1914¹⁷ y desde entonces aceptado por todos los autores posteriores. La nueva identidad desplazaba a la ofrecida por J. M.^a Asensio del Dr. Jerónimo de Herrera¹⁸. Los argumentos de Serrano son a primera vista contundentes: un inventario del convento de Santa María del Valle, de fecha indeterminada, documenta la existencia de una *Inmaculada* con el retrato de Vázquez de Leca. Además las medidas que en él figuran coinciden aproximadamente con el cuadro propiedad del marqués de la Reunión¹⁹. Aunque no hemos tenido ocasión de verificar el dato archivístico ofrecido por Serrano, sería injusto dudar de la seriedad profesional de este estudio, devoto de la *Inmaculada* y admirador de don Mateo Váz-

¹⁵ Este dato nos lo ofrece GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*, vol. II, Sevilla, 1890, p. 492: «...el lienzo de la Concepción que tiene arrodillado a sus pies a su devotísimo Miguel del Cid, de cuyo cuadro refiere el diligente D. Diego Ignacio de Góngora que lo poseía Juan Ochoa de Basterra y que se puso a la puerta del Templo, de la nave del Lagarto, por solicitud del dicho Ochoa, en cuyo sitio permanecía en 1687, junto al púlpito que servía para predicar los sermones los domingos del año, frente de la capilla de la Granada». Este autor para autorizar tales afirmaciones cita en nota un manuscrito de la Biblioteca Colombina: *Memorias de diferentes cosas sucedidas en esta ciudad de Sevilla, recogidas en 1689 por D. Diego Ignacio de Góngora*. Este segundo testimonio no contradice, en principio, nuestra hipótesis de una pintura encargada para decorar la sepultura de M. Cid. Tal vez este Ochoa sea el tío sacerdote citado en el texto de la nota 13.

¹⁶ Véase CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, vol. IV, p. 20 y del mismo *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, p. 12.

¹⁷ Manuel SERRANO Y ORTEGA, «Dos joyas concepcionistas desconocidas de la pictórica sevillana», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. LXIV, 1914, pp. 220-227.

¹⁸ J. M.^a ASENSIO, *op. cit.*, p. 99. Ya Serrano rechazó esta identificación por no ser este personaje prebendado de la catedral. J. HAZAÑAS Y LA RUA, *Vázquez de Leca*, Sevilla, 1918, p. 158, abunda en esta opinión y añade el dato decisivo de la muerte de J. de Herrera en 1590.

¹⁹ El asiento inventarial dice según Serrano: «Iten más un cuadro como de dos varas y media de alto por vara y media de ancho con la Concepción y el arcediano de Carmona Don Mateo Vázquez de Leca, procurador de su causa en Roma». Si damos a la vara el valor de 83,5 cm nos resulta una pintura de unos 2,08x1,25 m, medidas cercanas a los 2x1,50 m del cuadro de 1621.

quez de Leca. Por ello debemos admitir la existencia de un cuadro con la Inmaculada y este personaje como donante en el monasterio de Santa María del Valle²⁰. Pero algunas cuestiones quedan aún pendientes. En primer lugar no está probado con seguridad que el cuadro ahora del marqués y antes en la colección de Juan de Olivar proceda del convento del Valle. Tenemos sólo la referencia oral de Olivar a J. M.^a Asensio y a Serrano. Dado que la comunidad franciscana del Valle dejó el convento en 1835, es lógico suponer otro propietario y otra ubicación anterior a la de Juan de Oliver, que podría haber dado crédito a una noticia insegura. En segundo lugar Joaquín Hazañas y la Ría, en su documentada biografía sobre Vázquez de Leca, ya advirtió de la circunstancia que en 1621 el arcediano se encontraba en Roma, en donde residió sin interrupción entre 1617 y 1624²¹. Finalmente una tercera y simple objeción, hasta ahora inadvertida: la edad aparente del retratado, su radiante juventud cuando el arcediano tenía en 1621 cuarenta y ocho años. En nuestra opinión es altamente improbable que sea Vázquez de Leca el canónigo que figura a los pies dela Inmaculada en este cuadro de 1621. Nos resulta tentadora la mera hipótesis de desplazar la tradicional identificación del arcediano de Carmona al donante que aparece en la pintura madrileña, pero dada su actual indemostrabilidad preferimos no proponerla formalmente.

No estamos en condiciones, por ahora, de profundizar en el interesante tema de la iconografía de la Inmaculada Concepción en Sevilla, al que nuestra pintura añade un ejemplar más sin que en él sean apreciables nuevas variantes significativas. Es sabido que la coyuntura en la que se sitúa esta tela fue una de las más ricas y creativas, ya desde el punto de vista doctrinal y piadoso²², ya desde el punto de vista de la iconografía pictórica y escultórica²³. Por eso el estudio de esta cuestión no debería sólo abordarse con la obra de Pacheco sino con el conjunto de artistas de la época: Vargas y Esturmio, como precedentes, Mohedano, Herrera el Viejo y Roelas, hasta Zurbarán y el joven Velázquez. Sin olvidar el problema de las Inmaculadas tradicionalmente atribuidas al cavalier d'Arpino en la catedral de Sevilla, en el Museo de Bellas Artes, en el convento de Mercedarias de Sanlúcar de Barrameda y en la Iglesia

²⁰ Una breve noticia histórica de este monasterio de Padres Regulares Terciarios de San Francisco (entre 1529 y 1657) y de Franciscanos Observantes (entre 1657 y 1835) aparece en el trabajo de Santiago MONTOTO, *Esquina y conventos de Sevilla*, Sevilla, 1983, 2.^a ed., pp. 183-186.

²¹ Véase J. HAZAÑAS, *op. cit.*, pp. 158-159. El problema es resuelto por este autor suponiendo que Pacheco le hizo un retrato a lápiz para su *Libro de retratos* con anterioridad a 1617.

²² Recordemos que Pacheco también interviene en esta polémica con su *Apacible conversación entre un tomista y un congregado*, publicado en 1620 y reimpresso en el estudio de J. M.^a AASENSIO, *op. cit.*, 1886, pp. LIX-LXVIII. El libro clásico sobre la cuestión sigue siendo el de Manuel SERRANO ORTEGA, *Glorias sevillanas. Noticia histórica de la devoción y culto que la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla ha profesado a la Inmaculada Concepción*, Sevilla, 1893.

²³ Para el tema iconográfico hay que partir de los estudios de Elías TORMO, «La Inmaculada y el Arte español», en *BSEE*, 1914, pp. 108-132 y 174-218, y de Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid, 1947, pp. 96-190. Notables para la época pero ya perfectibles. Menos citados son los trabajos de Fernando DE HORNEDO, «La pintura dela Inmaculada en Sevillap», en *Miscelánea Comillas*, XX, 1953, pp. 169-198, y de Rafael M. DE HORNEDO, «Evolución iconográfica de la Inmaculada en el Arte español», en *Razón y Fe*, 150, 1954, pp. 413-431, y 151, 1955, pp. 33-48. Ambos con sugerencias interesantes sobre el tema. Falta, pues, un estudio actualizado y detallado.

de Santa María de Andújar y que parecen derivar de un mismo modelo, hoy conservado en la Academia de San Fernando de Madrid²⁴.

* * *

La segunda obra que presentamos (fig. 3) en realidad no es una adición al catálogo de Pacheco sino tan sólo un complemento. Se trata de una vieja fotografía, la única que se conserva, del ya conocido lienzo con *San Miguel* de 1637, que estuvo en el coro bajo de la iglesia de San Alberto de Sicilia de Sevilla y que hoy se encuentra en paradero desconocido. Ya Valdivieso y Serrera han señalado que esta tela fue vista por Ponz, Ceán y González de León en su lugar originario, pasando tras la revolución de 1868 a manos particulares, que la intentaron vender en Londres sin conseguirlo²⁵. Hemos podido averiguar que también fue ofrecida en venta a la Sala Parés de Barcelona hacia principios de este siglo sin que hubiera acuerdo, pero de cuya gestión ha quedado en sus diligentes archivos la presente fotografía. Esta lleva en su verso un breve informe sobre la pieza, redactado por el anónimo vendedor, de indudable interés para nosotros. En él se precisan las medidas de la tela (2,96×2,12 m) y se completan con algunos detalles las vicisitudes del cuadro²⁶.

Nos encontramos frente a la última obra importante de Pacheco, pintada a los 73 años pero casi podría haberse pintado a los 25, tal es la fidelidad absoluta que se aprecia respecto a los modelos de la cultura artística del romanismo manierista. Así la presente tela acusa una clara dependencia del famoso *San Miguel* de Rafael del Museo del Louvre, salvo en la brillante torsión del torso, que aquí no aparece,

²⁴ Sobre estas Inmaculadas de Arpino véase A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 220-221, y M.^a LUZ DE ULIERTE VÁZQUEZ, «¿Arpino o Pacheco? Problemas en torno a una atribución», en *Cuadernos de Arte*, vol. XVI, Granada, 1984, pp. 319-328.

²⁵ Véase VALDIVIESO-SERRERA, *op. cit.*, pp. 97-98. Como allí se transcribe la somera descripción de González de León la omitimos aquí.

²⁶ Aunque se trata de un documento de fiabilidad discutible lo ofrecemos íntegro porque puede resultar útil para posteriores investigaciones: «Cuadro de San Miguel por Francisco Pacheco. Este lienzo mide 3 varas 19 pulgadas de alto por 2 varas 19 pulgadas de ancho 2,96×2,12 metros). Representa al Arcángel San Miguel derrocando a Luzbel. Fue pintado por F. Pacheco en 1637 y está firmado y fechado por su autor. Se considera como la obra maestra del autor (PALOMINO, *Museo Pictórico*, 1715-1724; CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario...*, 1800, tomo IV; P. S. BOUILLET, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie*, L. Hachette, París, 1864, p. 1.407, y otros autores). Estuvo colocado en el coro bajo de San Alberto de Sevilla. Durante la guerra de la Independencia el mariscal Soult se lo llevó y fue colocado en el Museo de Francia. Después de la época de la excaustración el Museo de Sevilla lo tuvo entre sus grandes cuadros. Reclamado por su propietario particular fue devuelto a éste y colocado nuevamente en la iglesia de San Alberto, de donde lo retiró para disponer de él. En 1844 se hallaba colocado en dicha iglesia de San Alberto (GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística*, Sevilla, 1844, vol. I, p. 167). Francisco Pacheco nació en Sevilla el año 1571 y murió en 1654. Fue maestro y suegro de Velázquez y el fundador de la escuela sevillana. En ningún museo de España ni del extranjero, como tampoco en ninguna colección particular, se conoce una obra de esta importancia del maestro de Velázquez, cuyo correctísimo dibujo, composición y colorido hacen de ella su obra maestra».

La noticia de su traslado a Francia parece difícil de confirmar, lo que sí es casi seguro es que el cuadro estuvo en el Alcázar en 1810, pues cabe identificarlo con el inventariado con el número 32 del catálogo publicado por M. GÓMEZ IMAZ, *Inventariado de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*, Sevilla, 1917, 2.^a ed., p. 124. Por lo que resulta ser la misma obra los números 227 y 223 del libro de VALDIVIESO-SERRERA, *Pintura sevillana*, 1985, pp. 97-98.

quedando la figura sujeta a una forzada y desagradable rigidez. La posición de las alas, la inclinación de la cabeza y la frontalidad del arcángel pueden asociarse en parte al *San Miguel venciendo a los ángeles rebeldes* de Pellegrino Tibaldi en El Escorial, obra que Pacheco conocía gracias a su viaje de 1611 y que recuerda en el *Arte*²⁷. La figura del Maligno es un ejemplo más de las dificultades de nuestro artista en el motivo del escorzo. Tal vez sea éste el lamentable resultado de «reinventar» los espectaculares grabados de Hendrick Goltzius con las caídas de Icaro y Faetón. Parece evidente la existencia de un planteamiento relativamente atrevido, que por desgracia sólo sirve para destacar la pobreza del resultado final.

Veamos ahora un último aspecto curioso de este san Miguel: su indumentaria y en especial el casco con que se subre. El propio Pacheco describe así al arcángel cuando comenta su tela de Juicio Final, pintada para el convento de Santa Isabel en 1611 y colocada en 1614: «El San Miguel hace figura de capitán general, armado a lo romano de su coracina y grevas, con morrión de varias plumas, con bastón a la mano derecha y espada ceñida, con ademán airoso y bizarro, y ropaje de lindos colores»²⁸. Una indumentaria semejante, pero con una cruz y una balanza en las manos, aparece en un dibujo de Pacheco de otro Juicio Final conservado en la colección de los condes de Alcubierre en Madrid²⁹. Como fuente de inspiración gráfica para esta característica vestidura sugerimos el fresco de Matteo de Lecce (en España Mateo Pérez de Alesio) pintado en la sobrepuerta interior de la Capilla Sixtina, que representa el rarísimo tema de *San Miguel defendiendo el cuerpo de Moisés frente a los demo-*

²⁷ *Arte de la Pintura*, vol. II, p. 203: «Y advierto, que es cosa asentada entre doctos, que se han de pintar en historias antiguas con armas romanas y coracinas ángeles, o virtudes, o gero glíficos, huyendo de lo que ahora se usa; deste parecer fue siempre el Maestro Francisco de Medina y el licenciado Francisco Pacheco, mi tío; así lo hizo Rafael de Urbino en el San Miguel al Rey de Francia, Peregrín de Bolonia en el Escorial a Felipe segundo y otros valientes hombres de Italia, a quien yo seguí». Tal vez nuestro pintor conociera el *San Miguel* de Rafael a través del grabado de Nicolás Beatrizet. Véase *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, Nueva York, 1982, p. 274. El fresco de Tibaldi de El Escorial puede verse reproducido en *Las colecciones del rey. Pintura y escultura. IV Centenario del Monasterio de El Escorial*, Madrid, 1986, p. 65.

²⁸ *Arte de la Pintura*, vol. II, p. 305. Aunque este cuadro seguramente se conserva en Francia en colección particular sólo lo conocemos por un deficiente grabado decimonónico. Véase VALDIVIESO-SERRERA, *op. cit.*, p. 79, lám. 25.

²⁹ Este dibujo lleva la inscripción del siglo XVII «Mateo Pérez de Alejo» y de otra mano (seguramente Pacheco) «postrero de mayo de 1617». Aunque en un primer momento figuró en el *Corpus of Spanish Drawings*, vol. I, cat. n.º 215 como Pérez de Alesio, finalmente Angulo y Pérez Sánchez lo consideran obra de Pacheco y lo incorporan al vol. III de este *Corpus* (cat. n.º 120, lám. XLII). El único inconveniente para aceptar esta propuesta es la iconografía, que contradice de forma abierta algunas de las premisas básicas que este autor adopta en su cuadro del Juicio de 1611 y teoriza con detalle en el *Arte* (vol. I, pp. 296-308). Así entre las «impropiedades» se citan (p. 298): «4.ª A. S. Miguel Arcángel en el medio del cuadro, armado, pesando las almas, y el demonio a los pies como queriendo asir la que está más baxa» y «7.ª Asimismo, se pone una boca de infierno, como de sierpe o monstruo, con llamas de fuego que recibe a los condenados, y a otras mil imaginaciones de pintores, a su albedrío, y sin fundamento, sólo siguiendo unos a otros. De todo lo cual yo me aparté, como veremos adelante, con el parecer y sentimiento de hombres doctos». Dado que no se conserva ningún cuadro derivado de este dibujo, ni se conoce noticia documental de su existencia, sugerimos la hipótesis que se trate de un dibujo de Pacheco, pero no una invención original si no una copia de otro artista. Tal vez de una obra no conocida de Mateo Pérez de Alesio si damos crédito a la antigua inscripción.

nios y que sustituye al pintado originariamente por Lucca Signorelli en ese mismo lugar³⁰. Este fresco parece que era conocido por Pacheco a través del dibujo preparatorio que Pérez de Alesio llevó a Sevilla y que impresionó mucho a los artistas sevillanos de la época, tal como nos cuenta nuestro autor en el *Arte*³¹. Por ello no debe sorprendernos la curiosa coincidencia en el calzado, vestido y casco entre el san Miguel de Alesio y el presente que, como es lógico, se inspira también en los otros dos arcángeles pintados o dibujados por el sevillano con anterioridad en los juicios finales de 1611 (Santa Isabel) y 1617 (col. Alcubierre).

* * *

La obra que presentamos a continuación (fig. 4) la atribuimos a Pacheco con muchas reservas, ya que al estar actualmente en paradero desconocido no la hemos podido estudiar directamente. Se trata de un lienzo de 60×45 cm con el retrato en busto de un clérigo que no identificamos³². El personaje está encuadrado de una forma muy próxima a los esquemas del *Libro de Retratos*. Es una obra muy dibujada, pintada con evidente maestría técnica, con pinceladas cortas y minuciosas, que demuestra una cierta familiaridad con el género y una claro interés por sugerir la fuerte personalidad del retratado. Debemos recordar aquí que la producción retratística del retratado. Debemos recordar aquí que la producción retratística de Pacheco es la peor conocida de todas, pues él mismo declara en el *Arte*: «Callo más de 150 [retratos] mios de colores (diez de ellos enteros y más de la mitad chicos); 10 de Marquesas, tres de Condes y uno de Duquesa...»³³. Al margen de admitir un cierto grado de exageración en estas afirmaciones es evidente que la obra hoy catalogada no se corresponde en absoluto con estas cifras. Si hubiéramos conservado o indentificado algo más de este conjunto de retratos sería más fácil clasificar esta imagen de clérigo en el *corpus* del maestro andaluz³⁴.

³⁰ Véase el estudio del fresco y su reproducción fotográfica en el libro de L. D. ETLINGER, *The Sistine Chapel before Michelangelo. Religious Imagery and Papal Primacy*, Oxford, 1965, pp. 74-75, lám. 7.

³¹ *Arte de la Pintura*, vol. II, p. 7: «Mateo Pérez de Alecio traxo a Sevilla muchos debuxos acabados de su mano de lapiz y también, entre ellos, uno de aguada y realce de la muerte de Moisés, el cual, viéndolo Gerónimo Fernández le dixo: "que si era aquel papel de su mano le admitiese por su discípulo" de que él se afligió sobremanera, porque se dudaba que lo hubiese hecho; y la causa de aventajarse aquel debuxo a los demás era por haberlo pintado al pie del Juicio de Micael Angel y revestidose de su gran manera; pero, averiguóse ser suyo por esta causa y por información de algunos que habían estado en Roma y visto la mesma pintura». En nuestra opinión esta «Muerte de Moisés» que aquí se cita sólo puede ser la pintura de Alesio que comentamos.

³² Esta tela figuró en la exposición celebrada en la Sala Parés de Barcelona del 15 al 30 de junio de 1972, titulada *Obras maestras de la pintura española del siglo XVII. En ocasión del I Congreso Internacional de Amigos de los Museos del Mundo*. Se imprimió un pequeño folleto de 20 páginas, figurando nuestra tela con el número 19 del catálogo como Francisco Pacheco, sin fotografía. El cuadro en ese momento pertenecía ya a un coleccionista barcelonés pero tras su fallecimiento se pierde el rastro de la pieza.

³³ *Arte de la Pintura*, vol. II, p. 154.

³⁴ En el capítulo de los retratos de Pacheco la bibliografía reciente ha olvidado incorporar a su catálogo una interesante obra perdida pero documentada desde 1924. Se trata de un retrato del joven don Gaspar de Guzmán, aún sólo conde de Olivares, ejecutado y cobrado en 1610. El dato lo dio a conocer el duque DE BERWICK Y DE ALBA, *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

mos, el *Camino del Calvario* de la antigua colección Ybarra, firmada y fechada en 1589, hoy en una colección particular de Madrid⁴², que según una antigua inscripción al dorso es una copia del fresco perdido de Luis de Vargas en las Gradas de la catedral de Sevilla⁴³. El motivo del Padre Eterno está justificado en una *Anunciación*⁴⁴, pero no deja de ser una licencia en un *Camino del Calvario*. Es casi seguro que este detalle no figuraba en el fresco de Vargas porque éste es anterior (1563) al grabado de Cort (1571) y porque produce en la tabla de Pacheco un negativo efecto desequilibrador de toda la composición⁴⁵.

La segunda razón para pensar en el pintor andaluz es menos concreta, menos positiva pero de un cierto valor. No cabe duda que la ejecución de copias de pinturas o de grabados responde, en la mayoría de los casos, a circunstancias determinadas

⁴² La colección del conde de Ybarra fue comprada en Sevilla por Raimon Maragall de la Sala Parés de Barcelona en 1963 y vendida poco después en su mayor parte en Madrid (véase Joan A. MARAGALL, *Història de la Sala Parés*, Selecta, Barcelona, 1975, p. 331). Me comunica el señor J. A. Maragall que los cuadros de Pacheco de esta colección fueron comprador por un único coleccionista de Madrid y que en la actualidad parece que están repartidos entre sus hijos.

⁴³ No he podido, a pesar de mis esfuerzos, estudiar directamente esta obra y la presencia en ella de la inscripción. El fresco de Vargas fue documentado por GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*, vol. II, Sevilla, 1890, p. 93, al publicar la orden de pago: «Por libramiento de 28 de abril [de 1563] a Luis de Vargas pintor 4.000 rs. por la pintura que hizo en las gradas a las espaldas del sagrario do estas el Smo. Sacramento». Al ser una pintura al fresco y ser exterior ya en 1594 debió ser restaurada por Vasco Pereira (GESTOSO, *ibidem*). PALOMINO, *Museo Pictórico*, ed. 1947, p. 802, ya la citaba como muy maltratada. Y finalmente Justino Matute y Gaviria da cuenta de su destrucción en 1777 («Adiciones y correcciones e D. J. Matute al tomo IX del *Viaje de España* de D. Antonio Ponz, en el que trata de la ciudad de Sevilla Aumentadas nuevamente por José Gestoso y Pérez», en *Archivo Hispalense*, tomo I, 1886, pp. 40-41). La inscripción en la tabla de Pacheco decía o dice: «Esta pintura es exactamente igual a la obra de Luis de Vargas que se ve en las gradas de la catedral».

⁴⁴ La presencia del Padre Eterno en la Anunciación a María es un motivo común en la pintura desde el siglo XIV, especialmente en aquellas que representan la fase final del coloquio angélico cuando María acepta y se realiza el Misterio de la Encarnación. En la pintura sevillana encontramos numerosos ejemplos como la *Anunciación* de Alejo Fernández del Museo de Sevilla, la vidriera de Arnao de Vergara de la capilla de las Doncellas de la catedral o la tabla con este tema de Villegas Marmolejo en la parroquia de San Lorenzo. Un Dios Padre casi igual al de Zuccaro-Cort aparece en la *Alegoría de la Inmaculada Concepción* en la iglesia de San Juan de Antequerana, en lamentable estado de conservación, atribuido a Antonio Mohedano. Véase VALDIVIESO-SERRERA, *op. cit.*, Madrid, 1985, p. 182, lám. 144.

⁴⁵ Este detalle del Padre Eterno ya fue criticado por José AMADOR DE LOS RÍOS, *Sevilla pintoresca, descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, 1844, pp. 452-453: «El Exmo. señor don Manuel López Cepero posee indudablemente el mejor cuadro que ha pintado el ilustre maestro del gran Velázquez. representa a Jesucristo con la cruz a cuestas en la calle de la amargura y es digno de la más alta estima, no solamente por la riqueza de la composición, sino también por la excelente ejecución y la grandiosidad y belleza de las formas adoptadas en su diseño. Agoviado bajo el enorme peso de la Cruz, aparece el Salvador del mundo cuyo semblante retrata la resignación mas sublime, mientras sufre los insultos y los golpes de los sayones, que le conducen al Gólgota. Detrás de él se ve a su dolorosa Madre, acompañada del discípulo querido y de las tres Marías, cuyos rostros estan poseídos de un amargo sentimiento. Todas las cabezas de este cuadro, a escepción de las de los sayones, son nobles y expresivas: todas dignas de los personajes que representan. Los paños están pintados con mucho gusto y plegados con verdad y riqueza. En la parte superior del cuadro se ve al padre Eterno, bendiciendo a la sublime víctima del género humano, y aunque su figura es algo mezquina, aunque desdice algun tanto de las demás, no por eso merece censurarse. El pensamiento es altamente poético y propio de la pintura cristiana. Si este cuadro careciese de la firma de Pacheco, puesto en uno de sus ángulos el año de 1589, es seguro que cualquiera inteligente lo confundiría con las obras de algunos de los discípulos mas adelantados de Urbino».

de encargo que afectan a imágenes devocionales populares o a obras famosas de grandes maestros. Cabe también la copia como ejercicio de aprendizaje en el taller y, en fin, lo que podríamos llamar la copia gratuita o copia-homenaje, por ejemplo, cuando Rubens copia en 1628 casi todos los cuadros de Tiziano de la Corte española. En cualquier caso, excepto en las imágenes populares, la elección del modelo a reproducir es, debe ser, significativa del gusto artístico del pintor y/o de su cliente.

Por otra parte esta *Anunciación* de Zuccaro desarrolla una iconografía absolutamente excepcional por su complejidad y erudición, pues la presencia de Adán y Eva tras el pecado, la de los profetas con sus profecías y la de los atributos marianos en el paisaje, configuran en conjunto un discurso teológico preciso en torno al misterio de la Encarnación⁴⁶. Nuestra copia no tiene sentido como imagen piadosa sino que debe funcionar como obra culta, de pequeñas dimensiones, destinada a la meditación en el gabinete de algún clérigo erudito o tal vez como «copia-homenaje» ejecutada por algún ferviente admirador del estilo y la cultura del pintor italiano. En ambas hipótesis el nombre de Pacheco resulta verosímil por sus constantes relaciones con el mundo intelectual y eclesiástico de Sevilla, en especial con los jesuitas (recordemos además que el fresco de Zuccaro decoraba la capilla del *Collegio Romano* de la orden). Pacheco tendría referencias directas de Zuccaro a través de Pablo de Céspedes⁴⁷ y es patente en el *Arte* su admiración por el maestro italiano, que era el pintor más intelectualizado de su tiempo, el promotor de la Academia de San Luca de Roma, el modelo ideal de pintor cristiano y erudito⁴⁸.

* * *

En último lugar, en un apartado de complementos marginales, quisiéramos hacer referencia a una actividad poco conocida de Francisco Pacheco: su aplicación como amanuense y dibujante de simplicísimas portadas, o mejor como recopilador de obras ajenas, pues tal vez sin su concurso algunas piezas importantes de la literatura de su tiempo se hubieran perdido. No pretendemos agotar la compleja cuestión de los manuscritos conservados de Pacheco, fácilmente identificables por su característica

⁴⁶ No debemos ni podemos abordar ahora la compleja cuestión de los orígenes y fuentes doctrinales de la iconografía del fresco de Zuccaro. Tan sólo recordar que Hessel Miedema, en un importante artículo sobre el concepto historiográfico de manierismo, precisamente utiliza esta obra como ejemplo de gran complejidad para argumentar en contra del tópico de la disfunción entre la forma y el contenido en el arte manierista. Véase MIEDEMA, «On Mannerism and Maniera», en *Simiolus*, 10, 1978-79, n.º 1, pp. 19-45, en concreto p. 26.

⁴⁷ La amistad entre Zuccaro y Céspedes la explicita Pacheco (*Arte*, II, p. 8) y la confirma una relación manuscrita del propio Zuccaro de un viaje a Guadalupe: «Io vi trovai il nostro Sr. Paulo Cespide racionero di Cordova [...], ma ne tornai all'Escuriale, menando meco il Cespide, che mi volse far compagnia sin qua» (véase D. HEIKAMP, «Vicende di Federigo Zuccari», en *Rivista d'Arte*, 1957, pp. 175-232, en concreto p. 228). Esta relación ha sido utilizada por A. E. Pérez Sánchez para atribuir a Céspedes el retablo de Santa Ana del monasterio de Guadalupe, antes adscrito a Blas de Prado desde Ponz (cfr «Céspedes en Guadalupe», en *A.E.A.*, 1971, pp. 338-341).

⁴⁸ El papel de F. Zuccaro en la cultura artística romana del cambio de siglo ha sido muy bien trazado en el estudio de Luigi SPEZZAFERRO, «Il recupero del Rinascimento», en *Storia dell'Arte Italiana*, vol. 6.1, Einaudi, Turín, 1981, pp. 185-274.

letra, sino tan sólo reproducir un tipo de dibujo ornamental con que dignificó sus escritos. En orden cronológico las dos portadas del manuscrito que recoge la polémica entre el condestable de Castilla y Fernando de Herrera (figs. 7 y 8), firmado y fechado por Pacheco en 1605⁴⁹. Tras él el frontispicio del cuaderno con los versos de Francisco de Rioja, ultimado en 1614 (fig. 9)⁵⁰. Y finalmente la portada de los *Tratados de erudición de varios autores*, compilado en 1631 (fig. 10), pieza capital para la alabación del *Arte de la Pintura*⁵¹. Se trata de un mismo modelo, una simplificación de la portada del *Libro de Retratos* y una variante del escudo que aparece sobre la cabeza del santo en el cuadro perdido de Alcalá de Guadaíra, *San Sebastián curado por Santa Irene* de 1616⁵². En definitiva, un motivo ornamental muy común que procede de la ilustración del libro, con remotos antecedentes en la heráldica. Su valor artístico es muy escaso, sólo podemos destacar, eso sí, el cuidado de la ejecución en tinta sepia y suave aguada.

No cabe duda que éstas y las otras obras que hemos presentado no modifican la imagen que ya teníamos establecida de Pacheco, un pintor ciertamente limitado pero que vive intensamente un período crucial para la cultura artística hispánica.

Addenda

Ya escrito y entregado este trabajo me llega la noticia de una antigua atribución a Pacheco que me comunica amablemente Jaime Barrachina. Se trata de un pequeño dibujo (9,5×14 cm) (fig. 11) en lápiz negro y sanguina sobre papel verjurado, que representa a santa Apolonia de algo más de medio cuerpo, con los característicos atributos de las tenazas, un libro abierto y la palma del martirio. Forma parte de un álbum, conservado hoy en la Biblioteca del Palacio de Perelada (Gerona), que fue coleccionado en Sevilla por Vicente M. Casajús, quien lo regaló al rey Manuel de Portugal, cuya estampilla (R. M.) lleva. En 1931 fue vendido por la librería Babra de

⁴⁹ BNM, ms. 17.553. Esta polémica fue publicada por J. M.^a Asensio de otro manuscrito más imperfecto, Fernando de HERRERA, *Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilado de la Vega. Poesías inéditas*, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1870. Actualmente Bienvenido Morros Mestres se halla ultimando una tesis doctoral sobre estos textos. A él debo el conocimiento del manuscrito.

⁵⁰ Toda la problemática sobre el valor de este manuscrito (BNM, Ms. 3.888), más la publicación de su portada, aparece en Francisco RIOJA, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1984, pp. 100-108.

⁵¹ Modernamente Sánchez Cantón y J. Brown han utilizado esta manuscrito (BNM, Ms. 1.713) para el estudio del *Arte*. Pero ya de antiguo era conocido su existencia y se había señalado a Pacheco como su compilador. Así la descripción de su contenido viene pormenorizada en el ya lejano trabajo de Cayetano Alberto de la BARRERA y LEIRADO, *Poesías de D. Francisco de Rioja*, Madrid, 1867, pp. 156-163, que lo estudió cuando todavía el códice estaba en manos de un particular. Además se sabe que perteneció al erudito sevillano Justino Matute y Gaviria, pues así lo dice una inscripción posterior que aparece en el fol. 117 r del manuscrito.

⁵² Véase la reproducción en VALDIVIESO-SERRERA, *op. cit.*, lám. 35. Sobre este cuadro véase el reciente artículo de Lubomír KONĚČNÝ, «Una ojeada en la *cárcel dorada* del maestro Pacheco», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXVII, 1987, pp. 17-25.

Barcelona pasando a su actual propietario⁵³. Al pie del dibujo figura la inscripción de letra del siglo pasado: «El dibujo que antecede se atribuye al pintor Pacheco (D. Francisco), pero parece haber sido restaurado». Resulta difícil pronunciarse sobre la validez de esta opinión a la vista de la mala conservación y el evidente repaso posterior de algunas partes, en concreto del rostro. Nos parece una obra extraordinariamente dudosa que se aleja de lo hasta ahora conocido del maestro andaluz, por lo que es preferible rechazar esta antigua atribución.

⁵³ Véase VINDEL, *Catálogo de la Antigua Librería Babra*, Barcelona, 1931, p. 6, y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 102.



FIG. 1. Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción con donante*. Colección particular, Madrid.



FIG. 2. Detalle de la anterior.



FIG. 3. Francisco Pacheco, *San Miguel*. Paradero desconocido.



FIG. 4. Atribuido a Francisco Pechaco, *Retrato de clérigo*. Paradero desconocido.



FIG. 5. Anónimo, *La Anunciación con los proyectos que presijeron la venida del Mesías*. Casa de Lope

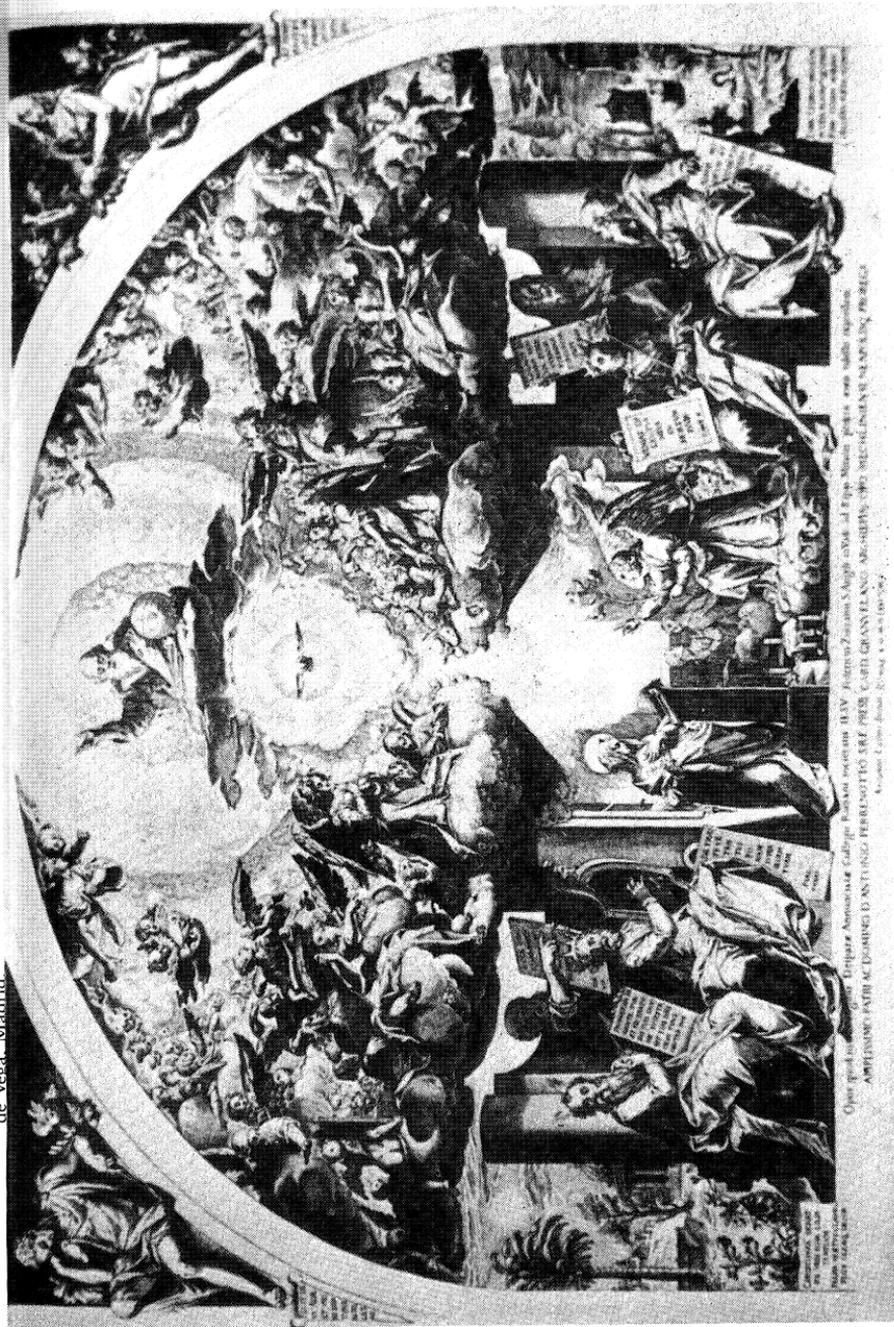


FIG. 6. Grabado de Cornelis Cort de 1571, a partir de un fresco perdido de Federico Zucaro.

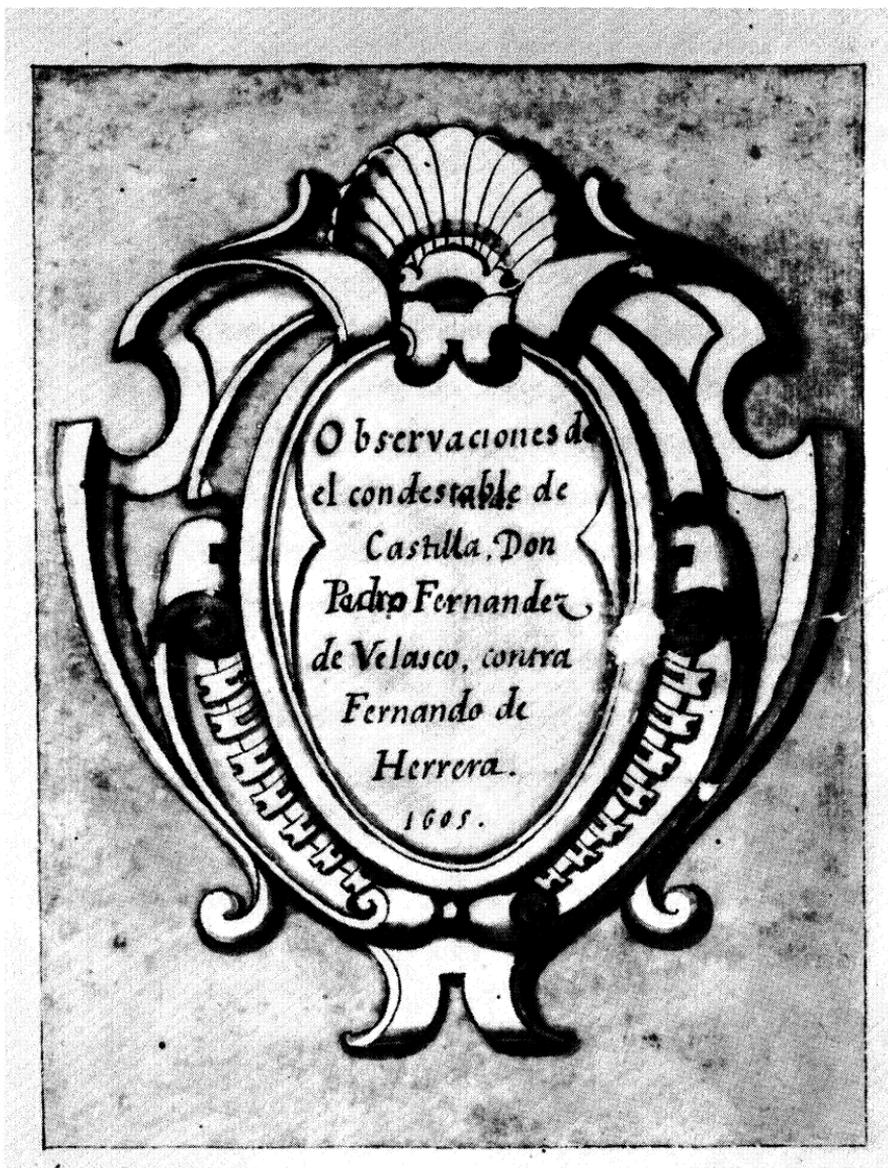
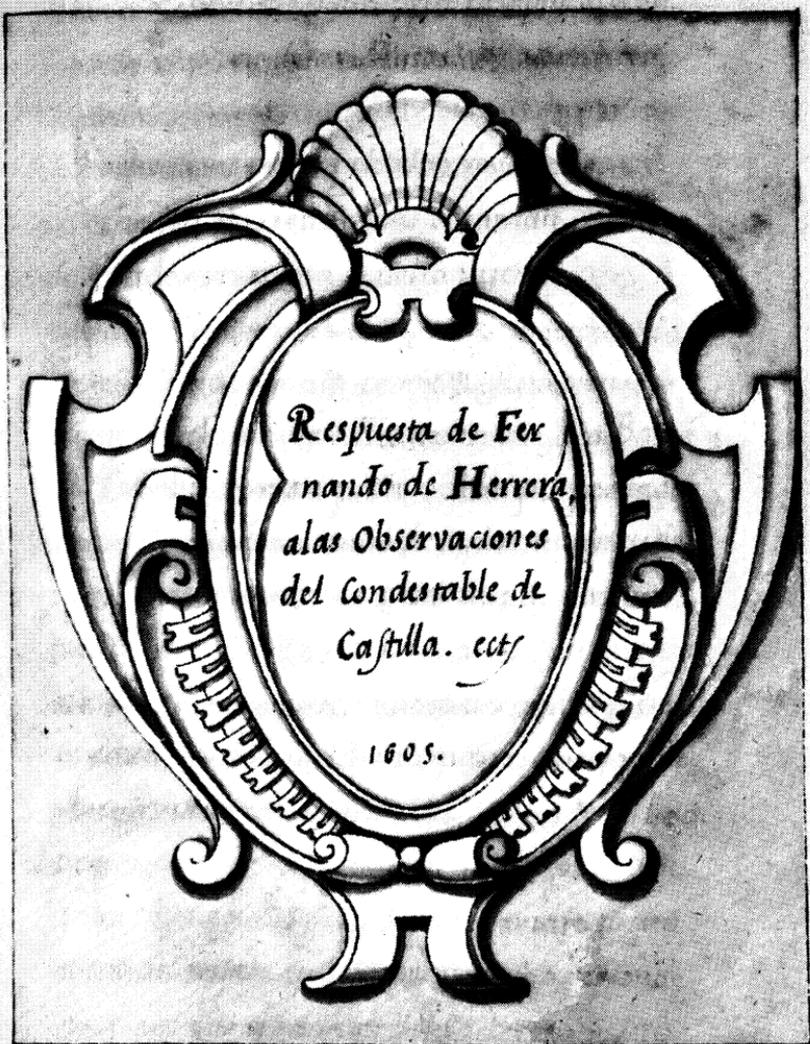


FIG. 7 y 8. Francisco Pacheco, portadas del Ms. 17.553 de la Biblioteca Nacional de Madrid.



Respuesta de Fer
nando de Herrera,
alas Observaciones
del Condestable de
Castilla. ccty

1605.



FIG. 9. Francisco Pacheco, portada del Ms. 3.888 de la Biblioteca Nacional de Madrid.



FIG. 10. Francisco Pacheco, portada del Ms. 1.713 de la Biblioteca Nacional de Madrid.



FIG. 11. Anónimo (antiguamente atribuido a Francisco Pacheco), *Santa Apolonia*. Biblioteca del Castillo de Perelada, Gerona.