

El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza

Bonaventura Bassegoda
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
bonaventura.bassegoda@uab.es

RESUMEN

En este artículo se describe la estructura del *Libro de retratos* de Francisco Pacheco, ahora conservado en la colección Lázaro Galdiano de Madrid, con especial atención al tema de la identificación de los personajes cuyo retrato ha quedado sin rotulación. Uno de estos dibujos se propone aquí por primera vez que sea la imagen del famoso embajador y poeta don Diego Hurtado de Mendoza, dada su semejanza con otros tres retratos sobre los que hay un alto grado de probabilidad que representen a dicho personaje.

Palabras clave:
retrato, Tiziano, Francisco de Rioja.

ABSTRACT

The *Libro de retratos* of Francisco Pacheco and the problem of Diego Hurtado de Mendoza's portrait

This article focuses on the analysis of the structure and elaboration process of the F. Pacheco's *Libro de retratos*, now at the Lázaro Galdiano collection (Madrid). Special attention is given to the identification of the portraits kept without inscriptions. In one of these portraits, we propose to recognize, for the first time, the famous ambassador and poet Diego Hurtado de Mendoza, on the basis of his resemblance with three other presumed portraits of that writer.

Key words:
portrait, Tiziano, Francisco de Rioja.

1. El *Libro* aparece citado en el testamento de Francisco Pacheco. En fecha desconocida seguramente se deposita en una biblioteca conventual sevillana no determinada. Con la entrada de los franceses en Sevilla en 1808 pasa a un particular no identificado, de quien lo adquiere, hacia 1820, el médico don Vicente Avilés, que reside en Fuentes de Andalucía. Fue comprado por 12.000 reales a sus herederos en 1864 por don José María Asensio y Toledo, quien lo da a conocer desde 1867, y lo publica por entregas entre 1881 y 1886 de forma facsimilar, en un alarde tipográfico para la época. Don José Lázaro lo adquiere no antes de 1913 a don José Asensio y Caro, hijo del anterior propietario. Existen dos ediciones modernas. Una con prólogo de Diego Angulo y publicado por la Previsión Española en Sevilla en 1983, y otra a cargo de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes, publicada por la Diputación de Sevilla en 1985.

2. Ésta es la bibliografía específica, por orden cronológico, que trata del *Libro de retratos*: Cayetano Alberto de la BARRERA Y LEIRADO, «Noticias acerca del *Libro de retratos* y elogios de memorables e ilustres varones, que dibujó y escribió Francisco Pacheco, el insigne pintor sevillano», en *Revista de Ciencias, Literatura y artes*, Sevilla, VI, 1856, p. 589-596 y 651-663. José María ASENSIO Y TOLEDO, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente «El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones», que dejó inédito*, Sevilla, 1867. Francisco María TUBINO, «Francisco Pacheco», en *Bellas Artes*, n.º 32, 12 de mayo de 1867; y n.º 33, 19 de mayo de 1867. Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, «Los apuntes del Sr. Asensio al *Libro de retratos* de Pacheco», en *El Arte en España*, VI, 1867, p. 151-160. José María

En el pasado año de 1999 celebramos dos centenarios con intenso sabor sevillano. Uno, mayor, nos recordó el nacimiento en junio de 1599 del insigne pintor Diego de Silva Velázquez. El otro tuvo relación con una destacada actividad de su suegro y maestro don Francisco Pacheco (1564-1644). Nos referimos al *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, que hoy se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid¹ y que sido calificado como «el más bello manuscrito de nuestro siglo de Oro». Es probable que el fallecimiento el 10 de octubre de 1599 del ilustre canónigo don Francisco Pacheco, tío del pintor, creara en éste una cierta conciencia de fin de etapa, ya de su itinerario vital personal, ya del mundo cultural sevillano que aquél frecuentaba. En cualquier caso, en ese año el pintor dibujó y fechó la bella portada con que se inicia el *Libro* (figura 1). Este frontispicio, paradójicamente, no fue el final o remate de una obra casi concluida, sino que, por el contrario, fue el solemne y formal comienzo de un largo proyecto que ocupó los últimos cuarenta años de la vida de Francisco Pacheco, y que seguramente por causas económicas y técnicas —la ausencia en Sevilla de una tradición fuerte de grabado al cobre— no obtuvo el final razonable que su autor deseaba, su publicación en forma impresa, e ilustrado con bellas estampas que reprodujeran con relativa fidelidad los extraordinarios retratos dibujados.

El propósito de esta obra de Francisco Pacheco es bien simple. Se pretende una recopilación biográfica e iconográfica, con la finalidad de exaltar la memoria de los hombres más destacados moral e intelectualmente de la Sevilla o la Andalucía de su tiempo o del inmediato anterior, mediante un texto biográfico breve, que concluye casi siempre con un elogio poético, y un retrato dibujado. En defi-

nitiva, 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 retrato². Debemos a su autor —y no es poco— el conocimiento de la fisonomía de alguno de nuestros mayores ingenios del siglo de Oro, como fray Luis de León, o fray Luis de Granada, o Fernando de Herrera, o Juan de Malara etc. Si situamos esta empresa en un contexto más amplio, deberemos admitir que Pacheco no inventa nada, simplemente nos propone la primera versión hispánica de la adaptación renacentista de la antigua tradición clásica de los *Viris illustribus*, que ya fue definida por Paolo Giovio (1483-1552) en su celebrado libro, *Elogia viris clarorum imaginibus*, publicado por vez primera en Venecia en 1546, sin ilustraciones, y que a partir de la edición de Basilea de 1575 aparece con setenta estampas debidas al buril del grabador Tobías Stimmer. Este libro de Giovio fue el instrumento divulgador de su famosa colección de retratos o Museo Gioviano que él dispuso en su villa junto al lago de Como. Bajo cada uno de los retratos de hombres célebres un texto biográfico describía sus méritos. Esta singular iniciativa se inspiró a su vez en un ilustre y perdido precedente antiguo. Según la *Historia Natural* de Plinio (35, 11), Marco Varrón compuso las *Imagines* o *Hebdomades*, que en diversos volúmenes reunió 700 retratos de hombres famosos.

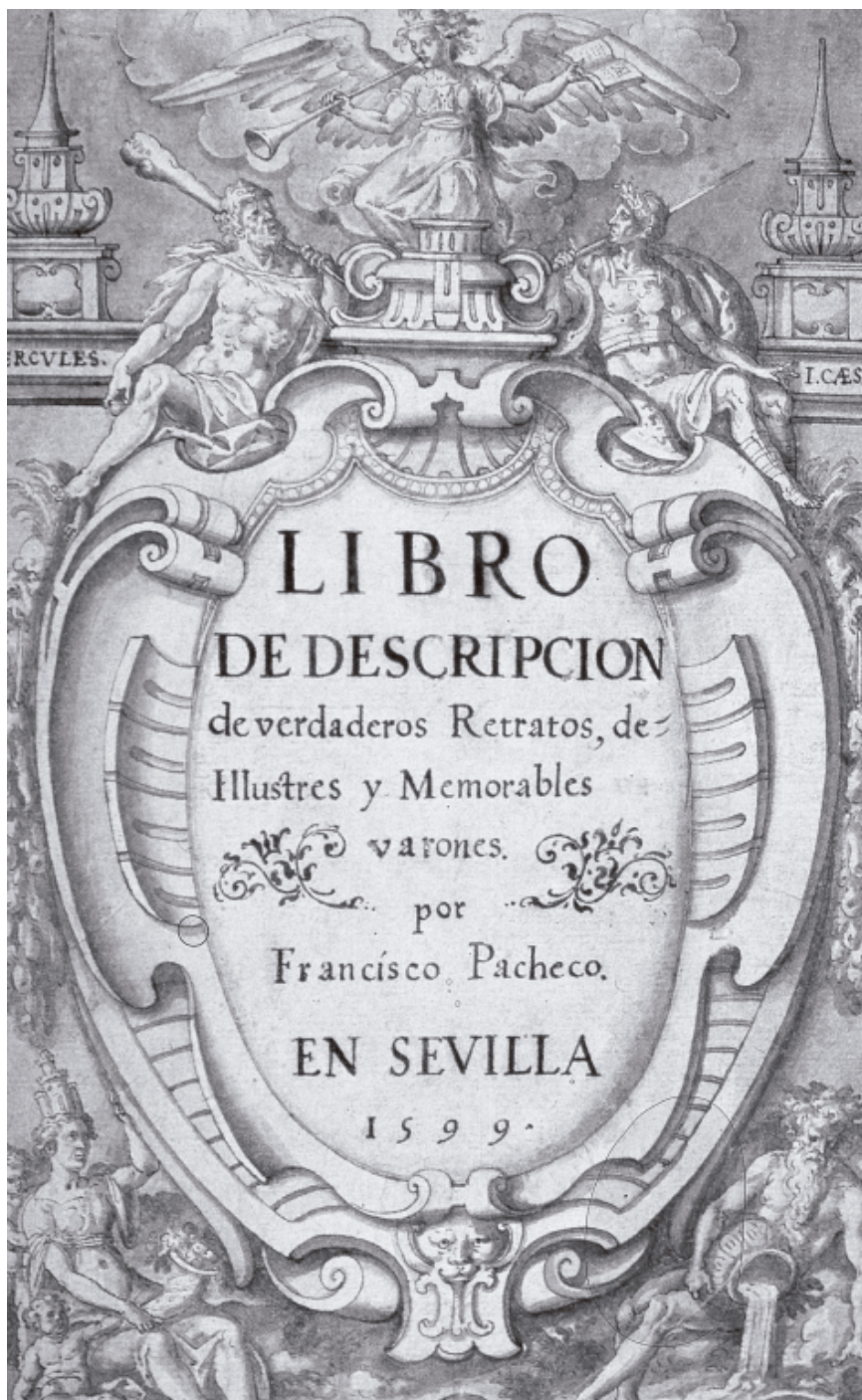
El proyecto del *Libro de retratos* pudo tener muchas otras fuentes de inspiración. Pacheco conocía bien las *Vite* de Vasari que, a partir de su segunda edición (1568), incorpora los retratos de los más importantes artistas biografiados. Y pudo conocer también alguno de los numerosos repertorios iconográficos de época renacentista, como por ejemplo el de Enea Vico, *Immagini... degli imperatori*, Parma, 1548; el de André Thévet, *Des vrais portraits et*

Figura 1.
Francisco Pacheco, *Libro de retratos*, Portada, 1599. Lápiz, pluma y aguada sepia sobre papel. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

vies des hommes illustres, París, 1584; el de Andrea Vaccaro, *Effigie naturali dei maggiori principi et piu valorosi capitani*, Roma, 1599; el de Aliprindo Capriolo, *Ritratti di cento capitani illustri*, Roma, 1600, o el de Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferiores effigies*, Amberes, 1572, éste último citado en el *Arte de la Pintura* en su edición de 1612. Existen además otras series curiosas o monográficas, con imágenes de sultanes turcos, de filósofos antiguos, o de santos, beatos y venerables de una determinada orden religiosa.

Al margen de estas galerías de papel, no deberíamos olvidar la influencia evidente de las galerías o colecciones de retratos pintados. Las más habituales eran las de carácter familiar o genealógico, que decoraban determinadas estancias de los palacios de la más alta nobleza, pero también se utilizaba el motivo de la galería de autores célebres como decoración de una biblioteca. Éste era el caso de la Biblioteca Capitul y Colombina, cuya decoración renacentista fue estudiada hace unos años por Juan Miguel Serrera³. O de algunas bibliotecas o gabinetes particulares, como el que tuvo en Sevilla Gonzalo Argote de Molina, y que conocemos precisamente por el testimonio directo de Pacheco en el *Libro*:

[...] hizo en su casa de cal de Francos (con buena elección a mucha costa suya) un famoso museo, juntando raros y peregrinos libros de istorias impresas i de mano, luzidos i extraordinarios cavallos, de linda raça i vario pelo, i una gran copia de armas antiguas i modernas, que entre diferentes cabeças de animales i famosas pinturas de fábulas i retratos de insignes ombres, de mano de Alonso Sánchez Coello, hazían maravillosa correspondencia. De tal suerte que



ASENSIO Y TOLEDO, *Pacheco y sus obras*, Madrid, 1868. José María ASENSIO Y TOLEDO, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias, especialmente «El libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones», que dejó inédito*, Sevilla, s.a. [1876]. José María ASENSIO Y TOLEDO, *Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1886. Juan PÉREZ DE GUZMÁN GALLO, «El Libro de los retratos de varones ilustres y memorables de Francisco Pacheco», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 1918, p. 537-544. Andrés SORIA ORTEGA, «Sobre biografismo de la época clásica: Francisco

Pacheco y Paulo Jovio», en 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada*, 1981, p. 123-143. Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, prólogo de Diego Angulo, Previsión Española, Sevilla, 1983. Francisco PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, edición e introducción de Pedro M. Piñero y Rogelio Reyes Cano, Diputación de Sevilla, 1985. Diego AGULO; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Seville School 1600 to 1650*, Harvey Miller, Londres, 1985, p. 40-51. AAVV., *Tesoros de España, Ten Centuries of Spanish Books*, The

New York Public Library, Nueva York, 1985, cat. n.º 103. Juan CARRETE PARRONDO, «El Libro de retratos de Pacheco», en *Goya*, 193-195, 1986, p. 168-173. Bonaventura BASSEGODA, «Cuestiones de Iconografía en el Libro de retratos de Francisco Pacheco», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7, 1991, p. 186-197. Susann WALDMANN, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 74-91. Debo el conocimiento de este trabajo a Karin Hellwig. Juan Antonio YEVES ANDRES, *La estética del libro es-*

pañol. Manuscritos e impresos españoles hasta finales del siglo XVI en la Biblioteca Lázaro Galdiano, Madrid, 1997, p. 148-155. Id., *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Ollero y Ramos, Madrid, 1998, p. 158-164. AAVV., *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, cat. n.º 248, p. 626.

3. Véase Juan Miguel SERRERA, «Un precedente del programa iconográfico de la Biblioteca de El Escorial: el de la Biblioteca Capitul y Colombina de la catedral de Sevilla», en el volumen, *Real Monasterio-Palacio de El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV*

centenario de la terminación de las obras, CSIC, Madrid, 1987, p. 157-166. En donde se cita el siguiente texto de don Juan de Loaysa del siglo XVII: «adornóse para este efecto la pieza con pinturas del insigne sevillano Luis de Vargas dispuestas y pintadas en la bóveda y coronación de cada facultad las veras efigies de sus autores o sagrados o profanos y muchos motes y inscripciones en verso y prosa escritos con letras de oro en que significaban el autor y la facultad entretidos en todas las ciencias y artes varios geroglíficos y alusiones todo de coloridos muy finos que hermozeaban la Librería con admirable primor y propiedad.»

4. *Libro de retratos*, ed. 1985, p. 273.

5. *Arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda, Cátedra, Madrid, 1990, p. 528: «Haré memoria de los míos de lápiz negro y roxo, si es permitido, tomando por principal intento, entresacar de todos hasta ciento, eminentes en todas facultades, hurtando para esto el tiempo que otros dan a recreaciones, peleando por vencer las dificultades de luces y perfiles, como entretenimiento libre de obligación. Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres. De su calidad podrán hablar otros cuando desaparezcan estas vanas sombras.»

6. Esta serie de ocho retratos fue adquirida en una subasta en Londres por la Hispanic Society de Nueva York en 1979, procedente de la colección Stirling-Maxwell. Aparece reproducida y catalogada en ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. III, Harvey Miller, Londres, 1985, cat. n.º 197-201, p. 51-53. La autoría de esta serie no está clara. La calidad de algunas piezas parece alta, por lo que Angulo y Pérez Sánchez han sugerido en su *Corpus* que puedan ser originales. Sin embargo, Priscilla E. Muller en una comunicación epistolar me indicaba la posibilidad de que fueran buenas copias del siglo XVIII. Por otra parte, en la Biblioteca Nacional de Madrid existen diversos dibujos con retratos de artistas españoles ya reseñados por Barcia en 1906 como piezas dieciochescas, siendo algunas de ellas copias o versiones de la serie ahora en Nueva York. Dos de ellas fueron publicadas por mí en 1991, con excesivo optimismo que ahora no comparto, como originales de Pacheco (véase mi artículo reseñado más arriba en la nota 2). El estudio de todos estos dibujos del siglo XVIII está aún pendiente. Se ha sugerido la posibilidad de que estuvieran de algún modo vinculados al proyecto de ilustrar el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Tampoco se debería descartar su posible relación con los trabajos de ampliación e ilustración de la segunda edición de las *Vidas* de Palomino, que no pudieron culminarse, por lo que finalmente se realizó en 1795-1797 una simple impresión de la primera. Véase Xavier de SALAS, «Sobre la segunda edición del libro de las *Vidas* de Palomino», en *Archivo español de Arte*, 36, 1965, p. 327.

7. En la edición facsimilar de 1886 la numeración de los folios y la de los retratos aparece con toda claridad, excepto en nueve ocasiones. En la edición de 1983 prologada por Diego Angulo sólo aparece reproducida la numeración de los retratos en 13 ocasiones, en concreto en las páginas, 35, 77, 93, 107, 111, 115, 119, 121, 159, 163, 171 y 211. La numeración de los folios no aparece en ningún caso. En la edición de 1985 no figuran estas dos numeraciones. Esto se debe a que, poco después de su adquisición por

obligaron a Su Magestad, hallándose en Sevilla, año de 1570, a venir en un coche disfrazado, por orden de don Diego de Córdoba, a onrar tan celebrado camarín⁴.

Veamos ahora brevemente algunas peculiaridades de la estructura material del *Libro de retratos*. Basta con hojear el manuscrito original, o alguna de sus tres ediciones facsimilares (1886, 1983 o 1985), para comprobar que se trata de un libro inacabado, pues algunos de los retratos dibujados carecen de elogio literario, o incluso de la simple rotulación con su nombre, por lo que se ha complicado de forma casi irreversible la identificación segura de esos personajes en su día ilustres. Es probable que durante muchos años de la vida de su autor este proyecto de libro no fuera más allá de una simple carpeta en donde se conservaban los retratos y los borradores de las biografías. Esta tarea de recopilación alcanzó, tal como el autor nos dice en su famoso tratado del *Arte de la Pintura*⁵, a más de ciento setenta retratos, en los que se incluía una serie de mujeres célebres, de la que no nos ha quedado rastro alguno, y otra específica de artistas, de la que el conjunto de dibujos conservado en la *Hispanic Society* de Nueva York, junto con otras piezas sueltas de la Biblioteca Nacional, son sólo un reflejo posterior, seguramente dieciochescas⁶. Pacheco, en una fecha no conocida pero necesariamente situada entre abril de 1639 —última datación mencionada en el texto— y su fallecimiento en noviembre de 1644, decide cerrar su *Libro*, con la selección de 58 retratos. Para ello ordena la serie y numera de forma autógrafa a tinta los folios del libro y también numera los retratos⁷. Cuando un retrato no tiene elogio se numera un folio en blanco, en previsión de su futura conclusión. Esta numeración tiene sólo dos incidencias. Una es banal, por un error involuntario un folio queda sin marcar, concretamente el situado entre el 53 y el 54. La otra es muy lamentable, ya que faltan los retratos y las biografías correspondientes a los folios 88 y 89 y al 98 y 99. No sabemos cuando pudo realizarse esta evidente mutilación, que nos deja el *Libro* con sólo 56 imágenes, en lugar de las 58 que en origen existieron. La presencia de esta doble numeración autógrafa prueba que el *Libro* fue cerrado por su autor, aunque estuviera parcialmente incompleto. El testimonio del testamento de Pacheco apunta en esta dirección, pues designa como libro a esta empresa:

Item declaro y mando que mi Libro de retratos de yllustres barones se venda a quien le pagare mejor, sin apartarlos o dividirlos, con sus memorias relaciones y eloxios, por que no se pierda la memoria de tan insignes sujetos, y si pareciere mudar de parecer, para mexorar este intento, lo pueden hacer mis albaceas⁸.

En definitiva, y contrariamente a lo que se acostumbra a señalar, creemos que el *Libro de retratos* que Pacheco concluyó, o mejor cerró y encuadernó, fue y es sólo el ejemplar conservado en la Fundación Lázaro de Madrid, a pesar del carácter inacabado del mismo⁹. Los otros originales que nos han llegado, especialmente la serie de ocho dibujos de la Biblioteca de Palacio y el retrato de poeta de la Biblioteca Nacional¹⁰, son seguramente borradores desechados, que nunca formaron parte del *Libro*. Son una pequeña parte conservada de ese proyecto mayor, de esos 170 que constituyeron la carpeta del taller de Pacheco en el momento de mayor abundancia.

Una de las características del *Libro* que más han propiciado la creencia habitual de que el manuscrito de la Fundación Lázaro es sólo la parte mayor conservada de un conjunto disperso y en buena medida perdido, es el aparente desorden en que se presentan los personajes retratados. No existe en ellos un orden basado en su cronología de nacimiento o de muerte, ni relacionable con su diversa jerarquía social, ni por bloques profesionales, ni por origen geográfico. Tampoco existe una estructura dependiente de su nivel de acabado, o de elaboración. Están completos o acabados aquellos retratos que comprenden: 1) el retrato dibujado que está a su vez pegado sobre otro papel en donde se ha trazado un marco arquitectónico, en cuya base aparece rotulado con capitales romanas el nombre del personaje; 2) la breve biografía o encomio de su vida y sus obras, y 3) el elogio poético a cargo de otros autores y que normalmente es el fruto de una petición o encargo de Pacheco. A partir de aquí, los tipos de inacabado son muy diversos. A veces sólo falta el elogio poético final, algunos retratos carecen de biografía pero tienen marco arquitectónico y van rotulados con el nombre, otros tienen marco pero no se produce la identificación del personaje, y finalmente encontramos los que no llevan marco ni rotulación¹¹.

Debemos aceptar sin más esta aparente falta de criterio en la ordenación de los personajes retratados, puesto que la doble numeración autógrafa evidencia que el *Libro* fue cerrado por su autor, aunque estuviera parcialmente incompleto. En un primer momento Pacheco preveía iniciar su *Libro* con la figura del rey Felipe II, pues el texto mismo lo dice:

Aviendo de dar principio a esta obra, fue necesario para la calificación, autoridad i conservación della, pues avía de ser una general descripción de memorables varones, que empegasse por el gran monarca don Filipo de Austria, segundo deste nombre, felicissimo rei de España, i señor nuestro, que a la sazón reinava.

Sin embargo cambió de opinión y el *Libro* comienza con la imagen del mercedario fray Juan

Bernal, a quien Pacheco tenía mucho que agradecer, por haberle encargado su primera obra pública importante, los cuadros del claustro del convento de la Merced Calzada, encargo compartido con Alonso Vázquez. Así lo recuerda en la biografía del fraile:

Estuvo [expuesto su cadáver] primero en una capilla del claustro, donde vinieron todas las religiones, i yo le retraté, i es una de mis felicidades, como el averme él mismo elegido antes que a otro, en lo mejor de mis estudios, para los cuadros deste propio lugar; i assí justamente obligado lo pinté vivo después en uno de ellos.

La certeza sobre las causas de este cambio tal vez nunca la tengamos, aunque es probable que guarde relación con la escasa calidad del retrato del rey, en que se aprecia con claridad cómo el texto escrito al dorso ha traspasado al recto del papel, afeando el dibujo. Escribir en el mismo papel en que se realizaba el dibujo fue una práctica habitual en la fase primitiva de la elaboración del *Libro*. La solución a este problema fue simplemente realizar el dibujo en un papel aparte, recortarlo y pegarlo luego en otro folio en donde se ha dispuesto el marco arquitectónico y en donde comienza el texto biográfico, que continua al dorso. Varios de los ejemplares sueltos conservados en la Biblioteca de Palacio, presentan ese mismo fenómeno de transparencia de la tinta de la escritura sobre el retrato, por lo que cabe considerarlos también realizados en una primera época. En el caso del retrato de Felipe II, Pacheco no tuvo ocasión o ánimo para repetir el antiguo dibujo del rey, puesto que se limitó a recortarlo y a pegarlo al nuevo diseño de página con marco arquitectónico. Esta escasa calidad del retrato real es seguramente la causa de su desplazamiento de su lugar natural, al comienzo del volumen, siendo sustituido, no sabemos si de forma casual, por el mercedario fray Juan Bernal.

La característica más interesante del *Libro* como género literario es la ausencia de arqueologismo, pues no hay personajes históricos antiguos como Trajano o Adriano, que sí aparecen en los *Varones insignes en letras*, de Rodrigo Caro, ni tampoco hay énfasis alguno en la jerarquía social y militar de estos hombres ilustres. Pacheco exalta la aristocracia del talento y de la virtud, el ideal de las armas y las letras, a los poetas, a los maestros de la teología y del púlpito, a los artistas y a los músicos. Intenta el perfil humano de la Edad de Oro de la cultura sevillana que él vivió directa o indirectamente. El personaje más antiguo que aparece es el polígrafo Pedro Mexía, que murió en 1551, y el siguiente es el poeta Gutierre de Cetina, que falleció en 1566. Los más jóvenes del *Libro* son sus contemporáneos que le sobrevivieron, como el canónigo Manuel Sarmiento de Mendoza, fallecido en 1645, el fraile mercedario Francisco de Ribera, en 1649, el escultor Juan Martínez Montañés, también muerto en 1649, y finalmente el poeta Francisco de Rioja, que falleció en 1659, si se acepta la identificación del mismo con el retrato número 31, de la que nos ocuparemos algo más adelante.

A la vista de estos datos, parece evidente que no siempre los retratos son realizados con el modelo vivo delante, a pesar del sentido documental de la expresión «verdaderos retratos» que Pacheco utiliza en el título de su *Libro*. Para todos aquellos personajes que no conoció personalmente, o los conoció en un momento anterior al comienzo de su actividad como biógrafo y retratista de hombres célebres, el recurso más frecuente fue la copia o interpretación de otros retratos pintados, esculpidos o grabados. Recordemos, por ejemplo, como se declara que la imagen de Cristóbal Mosquera de Figueroa (+1610) fue tomada de un retrato de Felipe de Liaño que adornaba su ejecutoria de nobleza¹²; el rostro de Carlos de Negrón (+1583) fue copiado de un lienzo de Alonso Sánchez Coello que tenía Argote en su Museo; el de Melchor del

José Lázaro, el *Libro* recibió una nueva encuadernación que impide de la plena apertura de sus páginas. Sin embargo, el estudio directo del manuscrito original permite visualizar siempre ambas numeraciones.

8. Véase Concepción SALAZAR, «El testamento de Francisco Pacheco», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1928, p. 155-160.

9. El testimonio de Diego Ortiz de Zúñiga en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, tomo IV, Madrid, 1796, p. 177, en apariencia contradice nuestra opinión: «Francisco Pacheco, sobrino

del canónigo, pintor excelente en el dibuxo, y docto en buenas letras, escribió para los de su arte el de la pintura, e iba formando un libro de retratos y elogios de personas notables de Sevilla; con elogios y breves compendios de sus vidas, de que he visto y tenido algunos. Pérdiose en su muerte, dividiéndose en varios aficionados.» Sin embargo, creemos que es legítimo hacer de este pasaje una interpretación inversa. Si tenemos en cuenta que el *Libro de retratos* sólo era conocido gracias a los testimonios literarios antiguos y a la circulación de los diversos retratos —los borradores descartados—, que mantenían vivo el recuerdo de la tarea de

Pacheco, resulta lógica y verosímil la idea de la total dispersión del *Libro*, dado que éste no era consultable o conocido en esa época. Recordemos que el volumen que ahora se encuentra en la colección Lázaro sólo reapareció a principios del siglo XIX, y sólo fue accesible cuando lo compró Asensio.

10. Los retratos conservados en la Biblioteca de Palacio figuran en las tres ediciones facsimilares del *Libro*. Fueron regalados al rey Alfonso XII por el coleccionista inglés Mr. Cosens. Fueron prestados a don José María Asensio para que figuraran en su edición facsímil, pues se creía formaban

parte del *Libro*. Respecto del retrato de poeta de la Biblioteca Nacional de Madrid, creemos que puede identificarse con el poeta y dramaturgo Juan de la Cueva. Véase mi artículo de 1991 ya citado en la nota 2, y de nuevo con más detalle el catálogo de la exposición, *Velázquez y Sevilla*, Sevilla, 1999, n.º cat. 67, p. 148-149.

11. De los 56 retratos del *Libro* sólo 36 están perfectamente acabados. Los 20 restantes presentan algún tipo de inacabado. A ocho de ellos les faltan sólo los versos laudatorios finales, mientras que los otros doce no llevan ningún tipo de narración biográfica, ni de

inscripción identificatoria autógrafa de Pacheco.

12. La ejecutoria de nobleza de Mosquera de Figueroa fue subastada en Barcelona en marzo de 1998. Véase *Casa de Subhastes de Barcelona, 11 y 12 de marzo de 1998*, lote 299, p. 35, ilustraciones p. 46 y contraportada. Ha figurado en la exposición, *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Museo del Prado, Madrid, 2000, n.º cat. 35, p. 182-184. Sobre Liaño es fundamental el estudio de Christian LASALLE, «Felipe de Liaño: el pequeño Tiziano», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, II-III, 1981, p. 51-84.

Alcázar (+1590) procede de un retrato ejecutado por Mateo Pérez de Alesio; el de Pedro de Campaña (+1588) «fue tomado de uno pintado de su mano»; el de Luis de Vargas (+1568) fue realizado a partir de un relieve y de un hijo suyo que se le parecía mucho. En otras ocasiones en que nada se dice sobre el origen del retrato, es razonable suponer la existencia de fuentes iconográficas interpuestas, dado que Pedro Mexía murió en 1551, Gutierre de Cetina, en 1560, Cristóbal de Sayas, en 1569, Juan de Malara¹³, en 1571, Rodrigo Álvarez, en 1587, etc. En una somera cuantificación creemos que resulta verosímil suponer un conocimiento directo, un estudio del natural, en 34 ocasiones, mientras que en los otros 22 casos es difícil o por lo menos dudoso que se utilizara el modelo vivo¹⁴.

Si intentamos una clasificación por grupos profesionales de los personajes retratados, destacan, como es lógico para la época, los 28 eclesiásticos: 19 clérigos seculares (cuatro mercedarios, cuatro carmelitas, tres agustinos, tres jesuitas, dos dominicos, dos franciscanos y un trinitario) y nueve regulares (tres presbíteros, cuatro canónigos, un obispo y un arzobispo); le siguen en número 12 literatos (diez poetas y dos militares que también fueron escritores), después ya vienen 8 artistas (un arquitecto, tres pintores, un escultor, un fundidor y dos músicos), y el resto hasta los 56 retratos lo componen tres sabios polígrafos (Mexía, Malara y Arias Montano), dos juristas (Carlos de Negrón y Melchor del Alcázar), un médico (Bartolomé Hidalgo), un militar (Ponce de León) y el rey Felipe II. Esta recapitulación sumaria ha sido posible porque en las breves páginas que siguen proponemos algunas identificaciones para los pocos personajes que en el manuscrito aparecen sin el nombre rotulado. No se trata de cerrar una cuestión planteada desde antiguo, sino por el contrario de abrir de nuevo, con nuevos datos, esta problemática ya presente desde la época del primer estudio del *Libro*, don José María Asensio y Toledo.

En los folios del manuscrito encontramos 44 retratos perfectamente rotulados por su autor, por lo que su identificación resulta obvia. Otros siete dibujos llevan unas inscripciones apógrafas pero antiguas, a las que se suele dar crédito a pesar de las dudas y vacilaciones que presentan algunas de ellas¹⁵; mientras que finalmente los otros cinco dibujos para completar los 56 del volumen nos han llegado sin inscripción alguna. Sobre dos de estos cinco últimos existe un amplio consenso para identificarlos como Juan Martínez Montañés (número 32) y Francisco de Quevedo (número 48), mientras que un tercero (número 53) es casi seguro que sea Lope de Vega joven, tal como ya apuntó en 1935 Enrique Lafuente Ferrari¹⁶, a partir de otros retratos antiguos que nos han conservado su efigie, en



Figura 2. Francisco Pacheco, *Retrato de Francisco de Rioja*, en *Libro de retratos*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

13. Para el caso de Malara, se ha demostrado que Pacheco usó para hacer su retrato el grabado de Juan Bautista Vázquez el viejo, publicado en la edición de una de sus obras. Véase reproducido en el trabajo de Margarita ESTELLA, «Juan Bautista Vázquez el viejo y el Museo Lázaro», en *Goya*, 193-195, 1986, p. 121.

14. Los retratos que creemos no tomados del natural son, además de los diez ya citados en el texto, el de Luis de Granada, el de Luis de León, el de Juan de la Cruz, el de Luis Ponce de León, el del rey Felipe II, el de Francisco Sarmiento de Mendoza y el número 54, que más adelante proponemos identificar como Diego Hurtado de Mendoza. No nos queda claro si existe un estudio directo en los retratos de Luis de la Cruz, de Gonzalo Sánchez Lucero, de Álvaro Pizaño de Palacios, de Argote de Molina y de Jerónimo de Herrera. Para los 34 restantes

es lógico suponer un conocimiento directo del personaje, aunque a veces esto no excluye la ayuda de otras imágenes interpuestas, dada la peculiar forma de trabajar y de documentarse que tenía Pacheco.

15. Se trata de los retratos del secretario y poeta Baltasar de Escobar, del mercedario fray Francisco de Ribera, del también mercedario fray Andrés de Portes, del licenciado y poeta Juan Sáez Zumeta, del carmelita fray Miguel de Santiago, del cardenal Rodrigo de Castro y del doctor Jerónimo de Herrera. Los dos últimos figuran con un interrogante en la inscripción. El del cardenal puede obviarse, puesto que nos son conocidos otros retratos del personaje. Véase José Manuel PITA ANDRADE, *Monforte de Lemos*, Santiago, 1952, lám. 22; y el catálogo de la exposición, *Galicia no tempo*, Santiago, 1991, p. 279. No es ésta la situación de Jerónimo de Herrera, de quien no se conocen

otras imágenes de su rostro, por lo que hay que conformarse y aceptar la propuesta. En el caso del carmelita fray Miguel de Santiago es evidente la duda del anónimo autor de las inscripciones, pues primero escribió Cristóbal de Avendaño y luego lo tachó para escribir la identificación final.

16. Véase Enrique LAFUENTE FERRARI, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935, p. 29-37. Además, el elogio de Lope fue escrito por Pacheco, pues se publicó como prólogo a la primera edición de la *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609), en donde el editor, Baltasar Elysis de Medinilla, declara de forma inequívoca su procedencia del *Libro*: «Aviendo llegado a mis manos este Elogio, sacado del libro de retratos que haze Francisco Pacheco en Sevilla, de los hombres en nuestra ciudad insigne, quise comunicarle a los aficionados a los escritos de Lope sin voluntad y consenti-



Figura 3.
Atribuido a Diego Velázquez, retrato de Francisco de Rioja, óleo sobre lienzo, colección particular, Madrid.

miento suyo, aviendo quedado a corregir la impresion de su Ierusalem en ausencia suya».

17. Esta pintura fue publicada por vez primera como verdadero retrato de Francisco de Rioja ejecutado por Velázquez, cuando pertenecía a la colección de Ricardo de Madrazo, por Juan PÉREZ de GUZMAN Y GALLO, «Los retratos del ilustre poeta sevillano, el licenciado Francisco de Rioja», en *La Ilustración Española y Americana*, 1912, nº 14, p. 226-227. August L. MAYER, en un artículo de 1921 (*Zeitschrift für Bildende Kunst*, vol. 32, 1921, p. 38), incorporó el cuadro al catálogo internacional de Velázquez, en donde ha gozado de fortuna incierta. Véase sobre el mismo la opinión de José LÓPEZ-REY, *Velázquez. Catalogue Raisonné*, Taschen-Wildestein Institut, Köln, 1996, vol. II, p. 60-61.

18. Uno de ellos es el que figura en *El Parnaso español* de López

Sedano, y el otro ilustra la monografía de Cayetano Alberto de la BARRERA, *Poesías de D. Francisco de Rioja*, Madrid, 1867. Ambos pueden verse reproducidos en Francisco de Rioja, *Poesía*, edición de Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1984, lám. 2 y 3.

19. Este cuaderno forma parte del manuscrito, Ms. 3888, de la Biblioteca Nacional, fol. 52-62v. Su portada puede verse reproducida en la edición de López Bueno de la poesía de Rioja, citada en la nota anterior, y en mi artículo, «Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXI-XXXII, 1988, p. 151-176, en donde se atribuye su autoría por vez primera a Francisco Pacheco.

20. Véase Williams L. FICHTER, «Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez», en *Varia Velazqueña*, Madrid, 1960, vol. I, p. 636-639.

21. Véase mi introducción al *Arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 27-28, y también las páginas 18-19, en donde se comenta brevemente la famosa disputa del *Título de la Cruz*, en que interviene Rioja, y que fue silenciada por Pacheco en las páginas del *Arte*.

22. Véase Concepción SALAZAR, «El testamento de Francisco Pacheco», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, 1928, p. 155-160: «Item quiero y es mi voluntad que una lámina grande que yo tengo de una benus, guarnecida de peral, se dé al Sr. don Francisco de Rioja, ynquisidor del tribunal del santo oficio de esta ciudad y cronista y bibliotecario de su magestad, o se dé a la persona que ordenare.» Esta disposición no tiene un especial valor económico, pero refleja, sin duda, un sentimiento de antigüa y sincera amistad.

concreto la estampa que ilustra la edición sevillana de su novela *El peregrino en su patria*, de 1604.

La identificación queda abierta, pues, sólo en el caso de dos retratos, el número 31 (figura 2) y el número 54 (figura 4). Para el primero ya José María Asensio, sin más argumentos que su intuición, propuso el nombre de Rodrigo Caro, sugerencia que se ha venido repitiendo de forma casi inercial. Creemos, sin embargo, que existen concretas razones iconográficas e históricas para pensar que pueda ser el verdadero retrato del poeta Francisco de Rioja (1583-1659). Si comparamos este dibujo de Pacheco, tal vez uno de los mejores de toda la serie, con un óleo sobre tela que representa un retrato de clérigo, atribuido a Velázquez en una colección privada de Madrid¹⁷ (figura 3), resulta evidente la existencia de un cierto parecido, claramente perceptible en la boca, la forma de la nariz, el cabello y la barba, junto con la firmeza de carácter y una cierta soberbia, que aflora en la expresión de ambas imágenes. La inscripción «aetatis suae. 40» situaría la obra en 1623, poco después de la llegada del joven Velázquez a Madrid, por lo que el cuadro sería como un homenaje al poeta, amigo y protector, que a la sazón medraba en la corte como secretario personal del conde-duque de Olivares. Por otra parte, los grabados del siglo XVIII y XIX con la supuesta imagen de Rioja no se alejan excesivamente del aspecto físico que presentan, ya el dibujo de Pacheco, ya el cuadro atribuido a Velázquez¹⁸. Ninguno de estos datos visuales son seguros o indudables en sí mismos, pero es evidente que resultan sospechosamente coincidentes.

Al margen de la iconografía, está perfectamente documentada la intensa relación de amistad que mantuvieron el pintor Francisco Pacheco y el poeta Francisco de Rioja, a pesar de los 19 años de edad que los separaban. El pintor recopiló y caligrafió con gran esmero 22 sonetos juveniles del poeta en un códice fechado en 1614 que ahora se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁹. Rioja asistió a la boda de Velázquez con Juana Pacheco celebrada el 23 de abril de 1618²⁰. En el *Arte de la Pintura* el poeta es uno de los asesores más citados, ya con textos largos, como la aprobación del Cristo crucificado con los cuatro clavos, ya con citas o referencias más breves²¹. En el testamento de Pacheco, Rioja es la única persona a quien se hace una manda, aparte de su mujer, de su hija y de su sobrino²². La admiración sincera del pintor hacia su amigo poeta parece muy clara, por lo que resulta perfectamente lógico que Pacheco quisiera incorporar a Rioja entre los «ilustres y memorables varones» de su *Libro*.

El personaje que aparece en el retrato número 54 (figura 4) del manuscrito de Pacheco creemos que puede ser el político, poeta y cronista don Diego Hurtado de Mendoza, nacido en Granada en 1504 y muerto en Madrid en 1575. Fue hijo de don



Figura 4.
Francisco Pacheco, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, en *Libro de retratos*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

23. Sobre Diego Hurtado de Mendoza, son fundamentales los estudios de Ángel GONZÁLEZ PALENCIA y Eugenio MELE, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto de Valencia de don Juan, Madrid, 1941-1943, 3 vol., y más modernamente el de Erika SPIVAKOVSKY, *Son of the Alhambra. Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, University of Texas Press, 1970. Véase también la edición de su *Poesía*, por Luis F. DÍAZ LARIOS y Olga GETE CARPIO, Cátedra, Madrid, 1990, y la bibliografía que allí se cita.

24. Sobre la *Guerra de Granada*, véase la introducción de la edición de Bernardo BLANCO-GONZÁLEZ, Castalia, Madrid, 1970.

25. Los otros dos militares cultos del *Libro* son don Cristóbal de Sayas y Alfaro y don Gonzalo Argote de Molina. Éste último, según nos cuenta el propio Pacheco,

compuso un libro de *Elogios de varones ilustres*, que sin duda serviría de modelo y de estímulo para el pintor.

26. Giorgio VASARI, *Le opere di... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Sansoni, Florencia, 1906, vol. VII, p. 445.

27. Véase Alberto VÁZQUEZ-R. SELDEN ROSE, *Algunas cartas de don Diego Hurtado de Mendoza escritas 1538-1552*, Yale University Press, New Haven, 1935, p. 29, 58, 63 y 64. Y también, Miguel FALOMIR FAUS, «*Felicísimi e destrissimi ruffiani in simil cosa*», Alfonso de Avalos, Hurtado de Mendoza i alguns aspectes de l'activitat artística veneciana entre 1539 i 1545», en *De Tiziano a Bassano. Mestres venecians del Museo del Prado*, MNAC, Barcelona, 1997, p. 15-27, en concreto, p. 19-20.

28. Véase Harold H. WETHEY, *The Paintings of Titian II. The Portraits*, Phaidon, Londres, 1971, p. 110, cat. n.º 52, para el retrato de Florencia, y p. 199, cat. n.º L-19, para el supuestamente perdido retrato del embajador.

29. Este texto de Carderera fue leído el 19 de abril de 1841 en la Academia de la Historia, pero no se publicó hasta 58 años después. Véase Valentín CORDERERA, «Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el siglo XIII hasta el XVIII», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XXXIV, 1899, p. 201-257.

Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, tuvo una exquisita educación humanista y formó parte del séquito del emperador, cuando su coronación en Bolonia en 1530. Participó en la conquista de Túnez en 1534 y ejerció importantes cargos diplomáticos, como embajador en Londres, en Venecia y en Roma. Fue destituido en 1552 por la rebelión de Siena, por lo que regresó a España y estuvo alejado de la corte, residiendo en Granada desde 1569, en donde vive la rebelión morisca. Su rehabilitación y su traslado a Madrid sólo se produce en 1574, un año antes de su muerte. En su testamento nombra heredero al rey Felipe II, quien recibe así su importante biblioteca, destinada al Escorial, y su colección de escultura antigua, que aparece identificada en el inventario del Alcázar de Madrid de 1600²³.

El dibujo 54 del *Libro de retratos* muestra a un personaje vestido a la moda del siglo XVI, y lo impreciso de su expresión indica claramente que se trata de un retrato tomado de otro y no del estudio del modelo vivo. El interés de Pacheco por la figura histórica y casi remota de don Diego Hurtado de Mendoza tiene sentido si recordamos que su fortuna como escritor es muy tardía, pues ésta tiene su gran momento precisamente en las primeras décadas del siglo XVII. En 1610 se publica por vez primera en Madrid un volumen con sus poesías, y en 1627 en Lisboa sale a la luz su gran obra como prosista, la singular y personalísima, *Guerra de Granada*, cuando este texto ya ha perdido parte de su actualidad crítica, pues ya ha transcurrido más de medio siglo de los hechos narrados, y hace 17 años que los moriscos han sido expulsados de España, por lo que un acontecimiento como el descrito, ya no podrá repetirse²⁴. Además, Hurtado de Mendoza es andaluz de nacimiento, aunque gran parte de su vida discurre en ámbitos internacionales, y encarna en especial un perfil muy caro a Pacheco, pues es a la vez político, militar y un culto humanista, excelente poeta y agudo escritor²⁵.

Estos datos generales serían en gran parte intercambiables con otros personajes célebres y por tanto no demostrarían por sí mismos la identidad del retrato 54 del manuscrito de Pacheco. Sin embargo, creemos que ésta sí puede establecerse a partir de una serie de indicios puramente iconográficos. Se trata de reconsiderar dos cuadros y un dibujo, ya conocidos de antiguo, con incierta y variada fortuna respecto de su carácter de retrato de Diego Hurtado de Mendoza, y relacionarlos por vez primera con el dibujo de Pacheco. El primero de ellos y el más importante es la famosa tela de Tiziano, supuesto retrato del embajador Diego Hurtado de Mendoza, que representa un caballero de cuerpo entero, vestido a la moda española, y que se conserva en la Galleria Pitti (figura 5). Ya desde el siglo XIX se había relacionado ese cuadro con una breve mención de Vasari en la vida del veneciano:



Figura 5.
Tiziano, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, óleo sobre lienzo,
Galleria Pitti, Florencia.

L'anno 1541 fece il ritratto di don Diego Mendoza, allora ambasciatore di Carlo quinto a Vinezia, tutto intero e in piedi; che fu bellissima figura: e da questa cominciò Tiziano quello che è poi venuto in uso, cioè fare alcuni ritratti interi²⁶.

Por otra parte, es seguro que Tiziano pintó al embajador, puesto que éste lo menciona en sus cartas a Francisco de los Cobos, y porque el retrato además fue objeto de elogios poéticos de Pietro Aretino y de Alessandro Piccolomini²⁷. Harold H. Wethey, en su conocida monografía sobre Tiziano, negó esta identificación en el cuadro florentino y consideró en su catálogo de obras perdidas el retrato de Hurtado de Mendoza descrito por Vasari²⁸. Dada la reconocida solvencia del investigador americano, tanto en el campo de los estudios tizianescos



Figura 6.
Manuel Salvador Carmona, *Supuesto retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, estampa caligráfica publicada en el tomo IV del *Parnaso español*, Ibarra, Madrid, 1776. En realidad se trata de un retrato de un personaje homónimo del poeta y embajador.

como por su dedicación al arte hispánico, con aportaciones aún fundamentales sobre el Greco y sobre Alonso Cano, creemos imprescindible exponer con un cierto detalle por qué discrepamos en este tema puntual del retrato del embajador.

Wethey, para refutar la tradición que identificaba el retrato de cuerpo entero de un personaje vestido de oscuro, a la moda española, conservado en Florencia con el citado por Vasari de don Diego Hurtado de Mendoza, utiliza dos argumentos básicos, uno de tipo erudito a partir de un trabajo de Valentín Carderera de 1841, pero publicado en 1899²⁹, y otro de tipo iconográfico a partir de una estampa de Manuel Salvador Carmona que ilustra el volumen IV de la antología poética *El Parnaso español*, aparecido en 1776, con la supuesta efigie del literato (figura 6). Carderera, en su artículo —de carácter genérico sobre el arte del retrato—,



Figura 7.
Anónimo, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, óleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

30. Para la fortuna en la estampa de la iconografía de Mendoza, véase el repertorio de Elena PÁEZ RÍOS, *Iconografía Hispana, ad vocem*. Véase también las dudas que se plantean en el antiguo artículo de R. FOULCHE-DELBOSC, «Le portrait de Mendoza», en *Bulletin Hispanique*, tomo XXIII, 1910, p. 310-313.

31. Sobre esta última faceta de su actividad, véanse las fichas 254 y 255 y la bibliografía que allí se cita del catálogo, *Felipe II. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, 1998, p. 632-636.

32. Véase, *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, Centro Di, Firenze, 1978, cat. n.º 10, p. 65-69.

33. Véase Juan ALLENDE SALAZAR y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, Madrid, 1919, p. 50-52.

34. Véase el catálogo de la exposición, *Felipe II, un monarca y su época. Las tierras y los hombres del rey*, Valladolid, 1998, cat. n.º 136, p. 330-331. En el catálogo de

la exposición, *Carlos V y su ambiente*, Toledo, 1958, p. 123, lám. CIV, fue presentado como *Anónimo español del siglo XVI*. También ha figurado con esta adscripción en la exposición, *Carlos V. Las armas y las letras*, Granada, 2000, cat. n.º 107, p. 413. En esta línea de estudio de su autoría, tal vez valdría la pena empezar por comprobar la verosimilitud de la noticia que ofrece Gaetano Milanesi en su comentario a la vida del Sodoma, Vasari, *Vite*, vol. VI, p. 413: «Era di sua mano [de Bartolommeo Neroni llamado il Riccio] il ritratto di Don Diego di Mendoza, dipinto nel tempo che costui fu governatore in Siena per Carlo V.» Dato que ya recordaban Allende Salazar y Sánchez Cantón en 1919.

35. Véase Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «Un ejemplo de revival de la astrología alfonsí en el Renacimiento. Dibujos inéditos de Alonso Berruguete en una copia del Lapidario que incluye un posible retrato de don Diego Hurtado de Mendoza conservado como reliquia de un gran autor», en *Boletín del Museo e Instituto*

Camón Aznar, XVIII, 1984, p. 95-119. Y también de la misma autora, «Los planetas del Tercer Lapidario. ¿Versión de Alonso Berruguete? (Ms. 1197 de la Biblioteca Nacional)», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXV, 1986, p. 5-16.

recuerda en un lugar (p. 225) la conocida cita de Vasari sobre el origen del retrato entero, y unas páginas más adelante (p. 232), al comentar muy de pasada el salón de linajes del palacio del Infantado en Guadalajara, dice simplemente que ahí se encuentra «el famoso y ya citado [retrato] de D. Diego Hurtado», sin aludir a su autor, ni precisar que sea el original o una copia. Tengamos en cuenta además, que Carderera escribe en 1841, y que no es seguro que conociera o recordara de su estancia juvenil en Italia el cuadro original de Tiziano conservado en Florencia. Por el contrario sí es casi seguro que conociera, porque fue un apasionado coleccionista de estampas y estudioso de la iconografía de los hombres ilustres hispánicos, el retrato del *Parnaso español* y otras versiones algo posteriores del mismo modelo³⁰.

Es evidente que el personaje que figura en estas estampas del siglo XVIII nada tiene que ver con el del cuadro de Tiziano de Florencia, pero es legítimo y necesario preguntarse, dado su carácter tardío, si estas imágenes tienen un valor iconográfico serio, si representan efectivamente al embajador y poeta don Diego Hurtado de Mendoza. En el tomo IX, del *Parnaso*, p. VII, se indica: «El [retrato] de don Diego de Mendoza se copió de la pintura de cuerpo entero de este poeta, que para hoy en la casa del Exmo. Sr. Duque del Infantado». Lo cual es altamente sospechoso, pues don Diego era hijo de don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla y primer marqués de Mondéjar, es decir que procedía de la rama Mondéjar de los Mendoza, y no del tronco principal de los Duques del Infantado, por lo que resulta poco lógico que éstos conservaran un retrato suyo en su galería familiar. El nombre de Diego Hurtado de Mendoza lo llevaron diversos personajes de ambas familias, por lo que un error de los eruditos del siglo XVIII sería de lo más previsible, si tenemos en cuenta, además, que fueron a documentarse iconográficamente en el sitio equivocado. Por otra parte, basta un rápido repaso de la serie de *Retratos de españoles ilustres*, proyectada en 1788 por el Conde de Floridablanca e iniciada en 1791, para comprobar el alto grado de fabulación que presentan aquellos retratos que nos presentan a los personajes más alejados en el tiempo. Éste sería el caso de la imagen de Guzmán el Bueno basada en un modelo de Van Dyck que ahora sabemos representa al conde de Arundel y que su propietario en el siglo XVIII, el conde de Niebla, creía ingenuamente que fuese un retrato de ese remoto héroe hispano. Parece bastante evidente que esas imágenes dieciochescas de don Diego no tienen un valor iconográfico seguro, y que la mención de Carderera en su artículo de 1841 es muy imprecisa, por lo que la argumentación de Wethey no puede sostenerse y se debe revisar de nuevo la cuestión de la identidad del retratado en el cuadro de Tiziano, que, recordémos-

lo una vez más, va vestido a la española y exhibe al fondo un fragmento de arqueología romana, cuyo coleccionismo era una actividad muy destacada y pública del embajador, don Diego Hurtado de Mendoza³¹.

Otros estudios posteriores al de Wethey y en especial la ficha en el catálogo de la exposición de 1978, *Tiziano nelle Gallerie fiorentine*, han utilizado los inventarios antiguos de la colección medicea para proponer la identificación del retratado con un miembro de la familia florentina de los Minerbetti, que fueron altos funcionarios al servicio de los Médicis, y en concreto se sugiere el nombre de Bernardetto Minerbetti, que en 1549 era embajador de Cosme I en Mantua, aunque también se ha propuesto a Donato Minerbetti que fue poeta³². En ningún caso se aducen otros retratos antiguos con la efigie de estos Minerbetti que avallen la identificación, ni se conoce la vía concreta de entrada del cuadro de Tiziano en las colecciones mediceas, siendo la mención de inventario más antigua una de 1624, en donde la sugerencia identificatoria es sólo genérica, «di uno dei Minerbetti», y por lo tanto dudosa. No resulta nada sorprendente que, en 1624, ochenta y tres años después de pintado el retrato de Tiziano, nadie en Florencia pudiera reconocer el rostro de ese antiguo embajador español en Venecia. Lo sorprendente hubiera sido lo contrario. De ahí que esa vacilante mención de inventario no deba seguirse como un documento fiable. A pesar de que en sus cartas a Cobos, Diego Hurtado alude al envío futuro de su retrato tizianesco a España, no consta documentalmente que tal cosa llegara a realizarse. El cuadro no aparece en el inventario de sus bienes a su muerte, ni tampoco en las colecciones reales que fueron el destino de su biblioteca y de sus obras de arte. Tal vez, como simple hipótesis a verificar con nuevos documentos, es plausible creer que el retrato fuera utilizado por el embajador como regalo de estado al duque Cosme I, durante las complejas negociaciones derivadas de la sublevación de Siena, ya en la etapa final de su estancia en Italia, poco antes de su salida hacia España en septiembre de 1552.

Todos los estudiosos del cuadro de Tiziano han ignorado de forma escandalosa la existencia en los fondos del Museo del Prado (Inv. nº 295) de un retrato masculino en busto pintado sobre una tabla de roble (figura 7), que parece representar al mismo personaje que figura en el cuadro de Tiziano. Fue dado a conocer por Allende Salazar y Sánchez Cantón en 1919 relacionándolo con el cuadro de Florencia³³. Nada se ha avanzado en el estudio de la autoría del cuadro, desde que estos autores rechazaran, por indicación del experto Hermann Voss, la antigua atribución a Scipione Pulzone que ofrecían los antiguos catálogos del Museo. Recientemente ha sido presentado como obra anónima del siglo XVI sin más precisiones³⁴. No es nuestro



Figura 8. Anónimo italiano, *Retrato de Diego Hurtado de Mendoza*, lápiz negro y sanguina sobre papel, Ms. 1197, fol. 133v, de la Biblioteca Nacional de Madrid.

propósito ahora el estudio de esta tabla madrileña ni el del gran retrato florentino, pero nos parece evidente que la semejanza fisionómica del modelo en ambas obras es muy estrecha e inquietante y no puede ser pasada por alto al profundizar en el análisis de la tela de Tiziano, como se ha venido haciendo hasta ahora.

Una tercera imagen creemos que debe aducirse a propósito de la imagen escurridiza de don Diego Hurtado de Mendoza. Se trata de un dibujo a lápiz negro y sanguina que representa un rostro masculino de perfil (figura 8). Se conserva pegado a un códice de la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 1197, fol. 133v), que es una copia renacentista del *Lapidario de Alfonso X el Sabio*, cuyo promotor y primer propietario fue sin duda don Diego Hurtado de Mendoza. El manuscrito ha sido estudiado por Ana Domínguez Rodríguez, quien publica la reproducción del retrato y quien asimismo recoge la opinión de Manuela Mena acerca de la factura italiana del dibujo³⁵. Nada nos garantiza la identidad del retratado, en verdad cualquiera puede ser

el caballero español del siglo XVI ahí representado, pero lo más razonable es pensar, dada su significativa presencia en el manuscrito, que sea una imagen de su promotor y primer propietario, don Diego Hurtado, cuando, además, la fisonomía del retratado en el dibujo no contradice sino que coincide de nuevo con la de los dos retratos anteriores.

El dibujo número 54 del *Libro de retratos* de Pacheco no se aleja del modelo fisionómico de los tres retratos que hemos agrupado aquí, aunque no posea la vivacidad y la fuerza expresiva de aquéllos, al haberse realizado sobre otra imagen y no del modelo vivo³⁶. La suma de indicios y coincidencias no puede procurarnos la certeza acerca del verdadero rostro del ilustre poeta granadino, habrá que esperar a que nuevos datos documentales e iconográficos nos permitan avanzar algo más en esta dirección. Por el momento habrá que limitarse a proponer como hipótesis razonable la identidad de Diego Hurtado de Mendoza para ese retrato de Pacheco y para los otros tres que han sufrido, algo injustamente, de incierta fortuna iconográfica en la historiografía reciente.

Con esta hipótesis podríamos tener identificados todos los retratos que hoy figuran en el *Libro*. Pero, como ya dijimos, es seguro, dado el salto de numeración, que faltan dos retratos. ¿Quiénes son los ausentes? Es imposible saberlo, pero nada cuesta imaginarlo o sospecharlo. Uno de ellos podría ser don Luis de Góngora (Córdoba, 1561-1627). Era considerado como el mejor poeta de su tiempo, el «príncipe de los poetas líricos españoles», sus *Solledades* y su *Polifemo* se dieron a conocer de forma manuscrita desde 1613, con gran revuelo del mundo literario de la época, aunque no se editaron hasta 1627, poco después de su muerte. Sabemos por el *Arte de la Pintura*, que uno de los encargos de Pacheco a su joven yerno durante su primer viaje a Madrid, fue el de pintar el retrato del poeta, cuyo original se conserva ahora en el Museo de Boston. Es probable que el interés de Pacheco por el rostro de Góngora guardase relación con la empresa del *Libro de retratos*. Respecto del segundo retrato arrancado del *Libro*, las posibilidades están mucho más abiertas. Uno de los candidatos podría ser el canónigo Francisco Pacheco, aunque sólo fuera por la natural gratitud que le debía su sobrino pintor, que fue criado y educado en su casa. Rodrigo Caro, en su manuscrito, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, hace una breve mención del canónigo³⁷. Sería lógico que Pacheco hiciera lo mismo. Como pequeña contribución al conocimiento de este aún oscuro personaje publicamos un muy modesto dibujo anónimo del siglo XVIII³⁸, que copia un desconocido modelo anterior (figura 9). Esperemos que pueda ser de utilidad para precisar la iconografía del canónigo³⁹, cuyo centenario de su fallecimiento también celebramos en el pasado e intenso año de 1999.



Figura 9. Anónimo español del siglo XVIII, *Retrato del canónigo Francisco Pacheco*, pluma y aguada sobre papel, Sig. 28.I.14, fol. 60v., Biblioteca del monasterio de El Escorial.

36. Nada sabemos sobre cuál pudiera ser esta imagen que inspiró a Pacheco. La obra poética de Hurtado de Mendoza sí fue conocida en Sevilla con anterioridad a la publicación de sus escritos. Éste es el caso de Gonzalo Argote de Molina, en cuya biblioteca se conservaba un ejemplar del *Cancionero de las obras del Marqués de Santillana, iluminadas, de las de Cetina, el de las de Don Diego de Mendoza y el de las de Juan de la Encina*. Véase Gregorio de ANDRÉS, «Códices del Escorial precedentes de Gonzalo Argote de Molina, con la edición de dos inventarios de sus manuscritos», en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 10, 1988, p. 7-37, en concreto, p. 18.

37. Véase Santiago MONTOTO, *El licenciado Rodrigo Caro. Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*, Sevilla, 1915, p. 67. Y también Rodrigo CARO, *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla*, edición de Luis GÓMEZ CANSECO, Diputación de Sevilla, 1992, p. 110.

38. Este dibujo es catalogado sin reproducción en el artículo de Gregorio de ANDRÉS, «Catálogo de las colecciones de dibujos de la Real Biblioteca de El Escorial», en *Archivo español de Arte*, 1968, p. 88-89, en donde se atribuye con dudas a Antonio Ponz. Forma parte de un conjunto de seis retratos pegados al final de un vo-

lumen que contiene grabados, Sig. 28.I.14, fol. 60v., de la Biblioteca de El Escorial.

39. Sobre el licenciado Francisco Pacheco, véase la monografía de Bartolomé POZUELO CALERO, *El licenciado Francisco Pacheco: Sermones sobre la instauración de la libertad del espíritu y Lírica amorosa*, Universidad de Sevilla-Universidad de Cádiz, 1993. Conviene advertir que el retrato que ilustra la cubierta del este libro es una versión del siglo XIX del autorretrato del pintor Pacheco, tomado del retablo del Juicio Final, antes en la iglesia de Santa Isabel y ahora conservado en el Museo de Castres. Nada tiene que ver, pues, con la imagen de su tío, el licenciado Francisco Pacheco.