

Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFIA

SEMINARIO DE ARTE "MARQUÉS DE LOZOYA" DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93. Teléfono (91) 431 11 93. 28009 MADRID

Director: José Manuel Pita Andrade
Secretario: José Alvarez Lopera

Tomo IV. Núm. 7. Madrid. Primer semestre de 1991

VOLUMEN DEDICADO A LOS II COLOQUIOS DE
ICONOGRAFÍA. Madrid. Mayo 1990

SUMARIO

ÍNDICE GENERAL	3
CONFERENCIA INAUGURAL	5
<i>Sección Primera: ÉPOCA MEDIEVAL</i>	19
<i>Sección Segunda: ÉPOCA MODERNA</i>	165
LÁMINAS	347

Depósito Legal: M-18.993-1988
ISSN-0214-2821

Precio de este
ejemplar (doble): 3.000 ptas.

Cubierta: Miniatura del Códice Manesse.
Biblioteca de la Universidad de Heidelberg.

Fotocomposición e impresión:
TARAVILLA - Mesón de Paños, 6 - 28013 MADRID

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

COLOQUIOS
DE
ICONOGRAFÍA

31 de mayo - 2 de junio de 1990

PONENCIAS Y COMUNICACIONES. I

CUESTIONES DE ICONOGRAFÍA EN EL *LIBRO DE RETRATOS* DE FRANCISCO PACHECO

Por *Bonaventura Bassegoda i Hugas*

Una de las variantes posibles de la iconografía es entenderla como disciplina que se ocupa de la identificación y el estudio de los retratos. El retrato tiene su origen en el deseo de conservar la efigie y la memoria de los hombres ilustres más allá de la muerte. La imagen del autor es una de las formas más antiguas de la ilustración en manuscritos. La cultura del Humanismo establece las formas modernas del retrato y sus diversas modalidades de consumo social, a través, por ejemplo, de las galerías de hombres ilustres, uno de cuyos modelos ideales fue el famoso *Museo* de Paolo Giovio (1483-1552) en Como¹. Esta afición por el retrato como instrumento de exaltación biográfica puede además teñirse de veleidades arqueológicas, tales como la identificación de los emperadores romanos, o la invención de las efigies de filósofos antiguos, mediante la numismática, la epigrafía o la glíptica. Los verdaderos retratos de los hombres ilustres han sido siempre un noble motivo de preocupación para

¹ Esta galería gioviana consistía en una serie uniforme de retratos de casi 400 retratos de hombres ilustres antiguos y modernos: Papas, reyes, capitanes, filósofos, teólogos, juristas, poetas, humanistas y artistas. Cada retrato pintado iba acompañado de un *Elogio* latino rotulado en la parte baja, escrito por el propio Giovio. La feliz combinación de imagen y texto fue muy aplaudida, por lo que la descripción del Museo fue convertida finalmente por su creador en un libro de enorme difusión: *Elogia veris clarorum virorum imaginibus apposita, quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*, Venecia, 1546; que en la edición de Basilea 1575 ya incorpora 70 grabados de Tobias Stimmer. De los retratos originales sólo se conservan 40 en los *Musei Civici* de Como, pero existe una versión bastante más completa en los Uffizzi de Florencia, pues ya el Duque Cosme I a la muerte de Giovio ordenó la copia de toda la galería al modesto pintor Cristofano dell'Altissimo. Sobre el museo gioviano puede consultarse, E.Müntz, «Le Musée de portraits de Paul Jove. Contributions pour servir à l'Iconographie du Moyen Age et de la Renaissance», en *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, vol. 36, deuxième partie, 1900, pp. 250-343; P. L. De Vecchi, «Il Museo Gioviano e le verae imagines degli uomini illustri», en *Gli Uffizzi. Catalogo Generale*, Centro Di, Firenze, 1979, p. 603; y el catálogo de la exposición, *Collezioni Giovio, le immagini e la storia*, Como, 1983, pp. 40-48. Paul Ortwin rave, «Das Museo Giovio zu Como», en *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, XVI, 1961, pp. 275-295, ha intentado la reconstrucción de la villa de Giovio. Sobre este personaje en general debe consultarse ahora las actas de un reciente congreso monográfico: AA.VV., *Atti del Convegno. Paolo Giovio. Il Rinascimento e la Memoria. (Como, 3-5 giugno 1983)*, Società Storica Comense, Como, 1985. La bibliografía sobre el desarrollo del retrato como género pictórico es enorme, por ello remitimos a un reciente trabajo de síntesis: Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale U.P., 1990. Sobre las peculiaridades del caso hispánico, véase Juan Miguel Serrera, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de Corte», en *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, junio-julio 1990, pp. 37-63.

sus biógrafos y exégetas. Un terreno abonado para una encomiable erudición positiva, que a veces se ha dejado llevar por entusiasmos excesivos, como vimos en el pintoresco caso del retrato de Cervantes, tan bien resuelto por Lafuente Ferrari ². El gusto por las galerías de hombres ilustres sigue vivo en la cultura del siglo XVIII y pervive hasta el último romanticismo. Las ilustraciones de López Sedano en su *Parnaso español*, los estudios de Valentín Carderera en su *Iconografía española*, de Cruzada Villaamil en la revista *El Arte en España*, son ya una sólida base de tipo histórico que sustenta la constitución de la benemérita *Junta de Iconografía Nacional* que publicó trabajos notables de Tormo, Allende Salazar, Sánchez Cantón, Ezquerria del Bayo y otros ³. En esa misma línea se encuentran las investigaciones exhaustivas de Elena Páez Ríos con su *Iconografía Hispana* (Madrid, 1966, 4 vols.) de fabulosa utilidad. Pero, por desgracia, parece que hoy no está de moda este tipo de iconografía.

Nuestra propuesta pretende tan sólo reabrir la antigua pregunta de ¿quiénes son? en el caso de una obra absolutamente excepcional desde el punto de vista iconográfico, el *Libro de Retratos* de Francisco Pacheco. En primer lugar, debemos responder a qué es dicho *Libro*. Es creencia generalmente admitida que del precioso manuscrito de Pacheco sólo nos ha llegado una pequeña parte. Es bien conocido un breve pasaje del *Arte de la Pintura*: «Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres.» ⁴. La Fundación Lázaro conserva 56 retratos, 7 se hallan en la Biblioteca de Palacio, 8 fueron adquiridos no hace mucho por la *Hispanic Society* de Nueva York y uno figura en la sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional. Es decir, un total de 72 dibujos conocidos frente a los 170 mencionados por su autor, de lo que parece deducirse que la mayoría han desaparecido. Por el contrario y con toda modestia creemos que esta imagen no es exacta, que el famoso *Libro de Retratos* fue y es sólo el volumen hoy conservado en la Fundación Lázaro Galdeano. En efecto, el manuscrito presenta una paginación continua y los retratos aparecen numerados de forma correlativa. Todo ello con letra autógrafa, o mejor numeración autógrafa, para nosotros indudable de Francisco Pacheco. Junto a los retratos sin elogio figura un folio en blanco, numerado, que prevé su conclusión. Esta paginación tiene sólo dos incidencias. Una de ellas banal, se salta por error involuntario un folio, por lo que existe un fol. 53 bis, no nu-

² Enrique Lafuente Ferrari, *La novela ejemplar de los retratos de Cervantes*, Dossat, Madrid, 1948.

³ No conocemos ningún estudio crítico acerca del origen y el funcionamiento de la Junta de Iconografía Nacional, sin duda una de las pocas ocasiones en que un tema de erudición histórico-artístico ha sido objeto de directa y singular protección institucional. Entre sus publicaciones más importantes cabe citar: *Retratos de personajes españoles. Índice ilustrado*, Madrid, 1914; E. Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1917; y la serie del mismo, *En las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, 1917-1945; de Allende-Salazar y Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado. Identificación y rectificaciones*, Madrid, 1919; de Ignacio Calvo Sánchez, *Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la Historia militar de España*, Madrid, 1919; de Joaquín Ezquerria del Bayo y Luis Pérez Bueno, *Retratos de mujeres españolas del siglo XIX*, Madrid, 1924; de F. J. Sánchez Cantón, *Casas Reales de España. Retratos de niños. Felipe V y sus hijos*, Madrid, 1926; y de J. Ezquerria del Bayo, *Casas Reales de España. Retratos de niños. Los hijos de Carlos III*, Madrid, 1926. La última publicación de la Junta que conocemos fueron las fichas, *Iconografía española. Cuadernos I al V*, Madrid, 1958.

⁴ *Arte de la Pintura*, edición B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 528.

considerar estos inéditos como nuevas versiones originales del grupo de la *Hispanic Society*, que así se configura como parte de un material más amplio, este sí lamentablemente disperso e incompleto ¹².

Volvamos de nuevo, tras estas hipótesis, al *Libro de Retratos* de la Fundación Lázaro, que ahora se nos presenta como dotado de una mayor unidad, de un nuevo valor, pues se conserva casi íntegro. Sin duda la obra de Pacheco es una pieza muy importante de nuestra literatura biográfica de época clásica. Andrés Soria Ortega, en 1981 ¹³, ya precisó sus vinculaciones con el texto de Paolo Giovio, que fue traducido y publicado en Granada en 1568 con el expresivo título, *Elogios o vidas breves de los caballeros antiguos y modernos ... que están al vivo pintados en el Museo de Paulo Jovio*. Simon A. Vosters, en 1985 ¹⁴ comentó asimismo el uso de las *Efigies de pintores flamencos* de Dominicus Lampsonius, mediante la segunda edición ampliada de La Haya en 1610 ¹⁵ (fig. 3). Las aportaciones biográficas enormes de Vasari con sus *Vite* y Van Mander con su *Schilder Boeck* de 1604 son bien conocidas por Pacheco como demuestra su uso frecuente en el *Arte*. Podríamos aducir otros repertorios de grabados con imágenes de hombres famosos como las *Effigie naturali dei maggior prencipi et piu valorosi capitani di questa età*, de Andrea Vaccario, publicadas en Roma en 1599 (fig. 4). Pero en realidad el dato de mayor significación que queremos subrayar ahora nos lo proporciona el propio autor en el *Elogio* de Gonzalo Argote de Molina. Ahí leemos: «[...] se dio al estudio de las letras, i hizo en sus casas de cal de Francos (con buena elección a mucha costa suya) un famoso museo, juntando raros i 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 obligaron a Su Magestad, hallándose en Sevilla, año 1570, a venir en un coche disfrazado, por orden de don Diego de Córdoba, a onrar tan celebrado camarín. Ilustrado su entendimiento con la lección i comunicación de los más doctos de su tiempo,

¹² Ambos dibujos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid procedentes de la colección Carderera. Fueron catalogados erróneamente por Barcia como originales del siglo xviii. Véase Ángel M. Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, p. 297; y Elena Páez Ríos, *Iconografía Hispana*, Madrid, 1966, vol. I, p. 613 y vol. II, p. 522. Llevan, además de sus inscripciones antiguas ya comentadas una anotación a lápiz de Carderera. En el primer dibujo ésta dice: «procede del libro de Pacheco»; y en el segundo: «escultor y arquitecto natural de Sevilla muy acreditado (Ceán, t. 2, p. 260)».

¹³ A. 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, pp. 123-143.

¹⁴ S. A. Vosters, «Lampsonio, Vasari, Van Mander y Pacheco», en *Goya*, 189, 1985, pp. 130-139.

¹⁵ Pacheco tal vez conocería, como dice Vosters, la primera edición del libro de Dominicus Lampsonius (1532-1599), *Pictorum aliquot celebrium Germaniae Inferioris Effigies*, Amberes, 1572; pero lo que nos parece seguro es que conocía la edición notablemente ampliada por Hondius y publicada en La Haya en 1610. La razón de ello reside en que Pacheco menciona en el *Arte* «el famoso Florencio cuyo retrato se ve entre los ilustres pintores flamencos» (p. 509), es decir, al pintor Florentius Dikius que sólo aparece en esta edición.

especialmente del licenciado Francisco Pacheco, mi tío [...]». Y más adelante: «compuso [...] un elegante libro de *Elogios de Varones ilustres*, i el singular i copioso que intituló *Nobleza del Andalucía* con blasones ciertos i propios colores.»¹⁶ Es decir, que Argote, fallecido el 1598, fue en Sevilla un digno émulo de Giovo por su Museo de retratos y porque escribió un libro de *Elogios*. Fue además amigo íntimo del canónigo Pacheco, fallecido en 1599. En nuestra opinión, a la vista de estas informaciones, creemos que nos es lícito considerar al pintor Pacheco como el heredero natural de estas empresas. Incluso la fecha de la portada del manuscrito, 1599, puede ser valorada como un indicio de una voluntad de homenaje a una generación de ingenios sevillanos que estaba empezando a desaparecer y cuya memoria convenía rescatar del olvido.

Uno de los datos que ha favorecido la creencia en la dispersión y en la arbitrariedad de lo conservado en el *Libro de Retratos* ha sido el aparente desorden interno del volumen de la Fundación Lázaro. En la colocación de las biografías no se respeta ningún tipo de jerarquía social, el propio rey Felipe II ocupa el modesto lugar número 42¹⁷, ni se aprecia un orden cronológico en relación con las fechas de nacimiento o muerte de los biografiados. No existe tampoco una agrupación por profesiones y los retratos por concluir, con un grado desigual de inacabado, conviven y se entremezclan con los *Elogios* perfectamente acabados¹⁸. Esta ausencia de un criterio claro y lógico de ordenación debemos asumirla sin más, dada la evidencia, que ya señalamos, de la paginación y numeración autógrafa de Pacheco. Nos parecen, sin embargo, pertinentes algunas observaciones. La colocación en un honorífico primer lugar de fray Juan Bernal puede justificarse, además de los valores espirituales del biografiado, como muestra de agradecimiento por haber sido este mercedario quien le encargó al pintor una de las primeras y tal vez la más importante serie de cuadros de toda la carrera de Pacheco. Así parece declararlo con franqueza: «El crédito de su rara virtud, sabida su

¹⁶ *Libro de Retratos*, ed. 1985, pp. 273-274. Sobre Argote debe consultarse todavía el trabajo de Antonio Palma Chaguaceda, *El Historiador Gonzalo Argote de Molina*, CSIC, Madrid, 1949.

¹⁷ La contradicción entre el texto del Elogio: «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 empezasse por el gran Monarca Don Filipo de Austria segundo deste nombre, felicissimo Rei de España, i Señor nuestro, que a la sazón reinava»; y la colocación final del retrato depende de que éste forma parte del grupo de dibujos que llevan letra escrita en el verso de la hoja, es decir, que el retrato corresponde a una serie primera, la de la Biblioteca del Palacio Real como ya dijimos, que fue desechada, excepto para este retrato que fue recortado y pegado en su marco con una nueva transcripción literal del texto.

¹⁸ De los 56 retratos del volumen Lázaro 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. No compartimos la hipótesis de que deba relacionarse con el *Libro de Retratos* un dibujo del siglo XIX con la efigie del poeta Francisco López de Zárate, tal como propuso Sánchez Cantón, «Un retrato de Pacheco conocido por un dibujo de Goya grabado», en *Archivo Español de Arte*, 1946, pp. 172-173. En el siglo pasado y en el anterior todos los dibujos de retratos en busto de hombres ilustres se asociaban sin más con el *Libro de Pacheco*. Otro caso semejante de atribución dudosa sería el del retrato de Bernardo de Valbuena que aparece en el volumen, *El Siglo de Oro y la grandeza mejicana*, Madrid, 1821, y que, según J. M. Asensio (*Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1867, p. 76) podría proceder del *Libro de Retratos*.

muerte, traxo una infinita muchedumbre al Convento; estuvo 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).»¹⁹

Otro dato que no debe pasarse por alto es la ausencia de arqueologismo en la selección de los biografiados. Mientras que Rodrigo Caro, en su obra inacabada *Varones insignes en letras*²⁰, comienza con Trajano y Adriano, Pacheco trata sólo de sus contemporáneos, pues los dos personajes biografiados más antiguos son Pedro Mexía, fallecido en 1551, y Gutierre de Cetina, en 1560. En el otro extremo se incluyen diversas personalidades cuyo fallecimiento es posterior al propio autor. Éste sería el caso de Manuel Sarmiento de Mendoza, que muere en 1645; de fray Francisco de Ribera y de Martínez Montañés, en 1649, y de Francisco de Rioja, en 1659, si se admite la identificación que más adelante proponemos.

Sorprende también el énfasis eclesiástico y civil de la muestra seleccionada. Frente a otras tradiciones de *Viris illustribus*, como la del propio Giovio, en que abundan los hombres de armas, los grandes capitanes y príncipes, en la propuesta de Pacheco el grupo predominante son los religiosos, los maestros de la teología, de la oratoria sagrada y los hombres excelentes en santidad. Este grupo está compuesto por 19 clérigos seculares (4 mercedarios, 4 carmelitas, 3 agustinos, 3 jesuitas, 2 dominicos, 2 franciscanos y un trinitario); y por 9 clérigos regulares (entre los que figuran 5 canónigos, un obispo y un arzobispo). El siguiente grupo por importancia numérica lo constituyen los poetas, que son siete, a los que cabe añadir otros cinco varones excelentes tanto en las armas como en las letras. Otro grupo significativo por su sola presencia son los seis artistas: un arquitecto, tres pintores, un escultor y un fundidor. Cabe agrupar tal vez a tres famosos polígrafos: Mexía, Malara y Arias Montano. El resto, hasta 56 retratos conservados, lo componen dos músicos, un abogado, un médico, un militar, el rey Felipe II, y un retrato anónimo de seglar, tal vez otro militar. En definitiva, el conjunto de estas Vidas de hombres ilustres expresa una idea muy clara de exaltación de una especie de aristocracia del talento y de la virtud, frente al puro y ciego heroísmo de la milicia o frente a la simple nobleza de linaje.

Una última observación acerca del criterio de selección de los personajes biografiados. La imagen tradicional acerca de la conservación del *Libro de Retratos* impedía cualquier comentario sobre algunas ausencias significativas. Si admitimos que el volumen del Museo Lázaro se halla sólo falto de dos retratos, debe causar sorpresa la omisión en él del retrato del canónigo Francisco Pacheco, cuando sí lo considera Caro en sus *Varones insignes en letras*, o la ausencia del elogio del poeta Juan

¹⁹ *Libro de Retratos*, ed. 1985, p. 59. Se conservan cuatro cuadros de Pacheco de esta serie, dos en el Museo de Sevilla, uno en el Museo de Arte de Cataluña y otro en el *Bowes Museum* de Barnard Castle. El cuadro en donde aparece retratado fray Juan Bernal es el del Museo de Barcelona, junto a él también figura el mercedario fray Andrés de Portes, en una pose idéntica a la del *Libro de Retratos*. El retrato de Pacheco de un *Venerable Mercedario*, de colección particular, Madrid, publicado por vez primera por J. M. Serrera, *Zurbarán*, Museo del Prado, 1988, p. 158, también representa a fray Juan Bernal.

²⁰ *Varones insignes en letras naturales de la ilustrísima ciudad de Sevilla. Epistolario*, ed. de Santiago Montoto, Sevilla, 1915.

de Arguijo (†1622), o el de Juan de Jáuregui (†1641), o el de Rodrigo Caro (†1647) o el de Luis de Góngora (†1627) entre otros candidatos. La cuestión no es posible resolverla con certeza con los datos ahora conocidos. Como simple hipótesis provisional nos inclinamos a creer que los dos retratos que faltan del volumen Lázaro sean: uno el del poeta que se conserva en la Biblioteca Nacional, que más adelante identificamos como Juan de la Cueva, y el otro tal vez pueda ser un retrato perdido de Góngora realizado por Pacheco a partir del ejecutado por Velázquez, hoy en el Museo de Boston, a instancia de su suegro en 1622, tal como se dice en el *Arte de la Pintura*²¹. Las ausencias del canónigo Pacheco, Arguijo, Jáuregui junto con las de otros astros menores del Parnaso sevillano como Antonio Ortiz Melgarejo o Juan de Espinosa o Francisco de Calatayud creo que cabe interpretarlas como una explícita voluntad de exclusión por parte del no siempre generoso pintor Pacheco. Tampoco Zurbarán, Alonso Cano, ni Herrera el viejo son mencionados para nada en el *Arte*²².

Existe una tendencia comprensible a asociar el pulcrísimo acabado y la precisión de los retratos del *Libro* de Pacheco con la idea de su elaboración a partir del natural, con la idea de retratos «verdaderos». La cuestión es compleja. En primer lugar, una obviedad: cualquier retrato es una interpretación variable en función del artista y de la edad y el ánimo del retratado. En segundo lugar, sabemos que una parte significativa de los varones ilustres seleccionados, por simple cronología, no fueron conocidos por Pacheco, o lo fueron en una época en que éste aún no elaboraba el *Libro*. 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 nobleza; 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 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. Además, 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, Malara en 1571, Rodrigo Álvarez en 1587, etc.²³. En una somera cuantificación creemos que resulta verosímil suponer un conocimiento directo, un estudio del natural, en 34 ocasiones, mientras que con 16 personajes es imposible o altamente improbable esta práctica. Los otros seis casos restantes hasta los 56 del conjunto son dudosos por tener su residencia

²¹ *Arte*, p. 203.

²² Para una reflexión más detenida de estas cuestiones vinculadas al entorno social y cultural de Pacheco remito a la introducción de mi edición del *Arte de la Pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.

²³ Para el caso de Juan 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.

permanente fuera de Sevilla o por otras causas ²⁴. Es decir, que una tercera parte de los retratos no son tomados del natural.

Veamos ahora la cuestión básica de la identidad de los personajes seleccionados. Los retratos no rotulados por Pacheco son doce. Siete de ellos se identifican gracias a unas inscripciones antiguas de otra mano. Se trata 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 ²⁵, del cardenal Rodrigo de Castro, y finalmente, con un interrogante que compartimos, figura el supuesto doctor Jerónimo de Herrera ²⁶.

Quedan otros cinco retratos no identificados. El retrato número 32 corresponde al amigo de Pacheco e insigne escultor Juan Martínez Montañés (†1649), antes retratado por Francisco Varela en 1616 y después por Velázquez. La figura inconfundible de Francisco de Quevedo aparece, sin duda, en el retrato número 49. El número 55 (fig. 5) es menos obvio pero, tal como ya observó Lafuente Ferrari en 1935, debe ser Lope de Vega joven, tomado no a partir del natural, sino de los grabados que ilustran sus obras juveniles y de forma singular *El peregrino en su patria*, libro editado en Sevilla en 1604 (fig. 6) y que Pacheco cita en el *Arte* en una ocasión. La existencia de un *Elogio* escrito y publicado en 1609, como vimos, abunda a favor de esta identificación ²⁷. Para el retrato de

²⁴ Los retratos que creemos no tomados del natural son, además de los 10 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 y el de Francisco Sarmiento de Mendoza. Los seis retratos que consideramos dudosos son: el de Luis de la Cruz, el de Gonzalo Sánchez Lucero, el de Álvaro Pizaño de Palacios, el de Argote de Molina, el supuesto de Jerónimo de Herrera y el anónimo retrato número 56.

²⁵ Aquí cabe constatar la vacilación del autor de estas rotulaciones, que en un primer momento propuso el nombre de Cristóbal de Avendaño y luego lo tachó. Agradezco a Juan Antonio Yeves, bibliotecario de la Fundación Lázaro Galdeano, las facilidades concedidas para la consulta del manuscrito original. A él corresponde, además, el mérito de haber descifrado esta inscripción casi ilegible.

²⁶ La identidad del personaje figurado en el retrato n.º 52 del *Libro* es harto problemática, pues no se conocen imágenes de Jerónimo de Herrera. Según J. Hazañas y la Rúa (*Vázquez de Leca*, Sevilla, 1918, p. 158) este eclesiástico falleció en 1590, por lo que no parece lógico encontrar el *Elogio* por hacer, cuando una gran mayoría de los inacabados, que podemos identificar, corresponden a personajes que fallecen mucho más adelante, algunos incluso sobreviven al autor. Por otra parte, el donante que figura a los pies de la Inmaculada en un cuadro de Pacheco, propiedad en Sevilla del marqués de la Reunión de Nueva España (véase Valdivieso-Serrera, *Pintura sevillana*, Madrid, 1985, p. 69, lám. 39) presenta ciertas semejanzas con este personaje del retrato n.º 52. De ahí que Asensio creyera que el cuadro representaba a la Inmaculada con el Dr. Jerónimo de Herrera. Con posterioridad, en 1914, Serrano Ortega, a partir de un documento, intentó demostrar que el retratado era el arcediano de Carmona, Mateo Vázquez de Leca (1573-1649). Pero como la tela va fechada en 1621 y el arcediano residió en Roma entre 1617 y 1624 es poco probable que sea él el retratado. (Véase la discusión de este punto con mayor detalle en mi artículo «Adiciones y complementos al catálogo de Francisco Pacheco», en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XXXI-XXXII, pp. 151-176). Además, este tipo de imagen en Sevilla a menudo tiene un cariz póstumo, para adornar la capilla funeraria del devoto, como ocurre con la *Inmaculada con Miguel Cid* de Pacheco de la Catedral de Sevilla, o con la *Inmaculada con Fernando de Mata* de Roelas, hoy en Berlín. En definitiva, creemos que debe quedar abierta la cuestión de la identidad del supuesto Jerónimo de Herrera.

²⁷ La cita del *Peregrino en su patria* aparece en el *Arte* en la p. 224. Sobre la iconografía de Lope de Vega sigue siendo fundamental el trabajo de E. Lafuente Ferrari, *Los retratos de Lope de Vega*, Madrid, 1935, en donde se identifica por vez primera el retrato de Pacheco, como el de Lope de Vega joven. Creemos que debe descartarse el cuadro publicado por J. P., «¿Un retrato desconocido de Lope de Vega?», en *Goya*, 22, 1958, p. 266.

hombre joven seglar que va numerado con el 56 no tenemos ninguna propuesta de identificación. Junto con el supuesto Jerónimo de Herrera son los dos enigmas pendientes del *Libro*.

El quinto y último retrato sin identificar (fig. 7), un eclesiástico joven coronado como poeta, es uno de los más vigorosos dibujos de toda la colección. J. M. Asensio lanzó la hipótesis sin argumentarla de que fuera Rodrigo Caro. Por nuestra parte proponemos ahora el nombre del famoso poeta Francisco de Rioja, que fue bibliotecario del Conde-Duque y Cronista del Reino, entre otros cargos y honores. La dificultad principal procede de la ausencia de retratos seguros de Rioja. El supuesto cuadro de Velázquez de la antigua colección Payá de Madrid (fig. 8)²⁸ que supuestamente retrata a Rioja a los 40 años presenta unas ligeras semejanzas con el dibujo de Pacheco. La boca, la forma de la nariz, el cabello y la barba tienen algo en común. La resolución de carácter, una cierta soberbia, también aparece en ambos. Recordemos, además, que la radiografía de la tela ha revelado la existencia de una antigua corona de laurel suprimida por el pintor en la propuesta final. Recordemos también que Pacheco dice en el *Arte* que el retrato de Góngora de Boston de cronología próxima fue un encargo suyo al joven yerno. Pero cuidado, estos argumentos presuponen ya que esta tela tan maltratada sea de Velázquez y que el retratado sea Rioja, cuando en realidad se trata de sólo supuestos²⁹. Por eso la posible semejanza entre el dibujo y la pintura no es, no puede ser, nuestro principal argumento. Si lo es, por el contrario, la estrecha amistad entre Rioja y Pacheco. El primero es el único hombre de letras importante, de la supuesta Academia de Pacheco, que es invitado a la boda de Velázquez en 1619. Su presencia como consultor es constante en el *Arte de la Pintura* y de forma singular en el tema del *Cristo con los cuatro clavos*. Sabemos que Pacheco admiraba la poesía de Rioja hasta el punto de recopilar en 1614 un cuaderno manuscrito con sus versos juveniles, que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional y es pieza significativa de la fortuna textual de su obra literaria. Rioja, en fin, es el primer protector de Velázquez y Pacheco en la corte y el único de todos los amigos del pintor que es recordado en su testamento. En nuestra opinión,

²⁸ La fotografía que presentamos (M. González, 398) corresponde al cuadro antes de su última restauración de 1960. Esta pintura fue publicada por vez primera como verdadero retrato de Francisco de Rioja ejecutado por Velázquez en un artículo de Juan Pérez de Guzmán y Gallo, «Los retratos del ilustre poeta sevillano, el licenciado Francisco de Rioja», en *La Ilustración Española y Americana*, 1912, n.º 14, pp. 226-227. August L. Mayer, en un artículo de 1921, incorporó el cuadro al catálogo internacional de Velázquez, en donde ha gozado de fortuna incierta. Camón Aznar (*Velázquez*, Madrid, 1964, vol. I, p. 284) lo admite al igual que José López-Rey, *Velázquez artista et créateur*, Lausanne-París, 1981, p. 248. Pero ni E. Du Gue Trapier, ni J. Gállego, ni E. Harris, ni J. Brown lo tienen en consideración.

²⁹ Establecer la autoría velazqueña de este cuadro parece casi imposible, habida cuenta del estado de conservación en que nos ha llegado. En cualquier caso, la cuestión que nos interesa, es decir, que es un retrato de Francisco de Rioja, a pesar de su también indemostrabilidad en sentido estricto, sí tiene mayores posibilidades de verosimilitud. Existe una cierta y vaga coincidencia entre el dibujo del *Libro de Retratos* que proponemos, el retrato de la antigua colección Payá y los dos grabados con la efigie de Rioja que la tradición del XVIII y el XIX nos ha legado: el del *Parnaso español* de López de Sedano y el que figura en el libro de Cayetano Alberto de la Barrera, *Poesías de D. Francisco de Rioja*, Madrid, 1867. Pueden verse reproducidos en F. Rioja, *Poesía*, ed. de Begoña López Bueno, Cátedra, Madrid, 1984. No conocemos el retrato de Rioja obra de Antonio Esquivel que se conserva en la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, pero seguramente será una interpretación romántica de los dos grabados que comentamos.

resulta perfectamente verosímil que Pacheco deseara tener retratado a su poderoso y admirado amigo entre los ilustres varones de Sevilla. La juventud y la longevidad de Rioja (†1659) explican la inexistencia de *Elogio*. La fuerza del dibujo nos permite imaginar su ejecución durante la estancia en Madrid de Pacheco en 1624-25, cuando Rioja tenía 41-42 años.

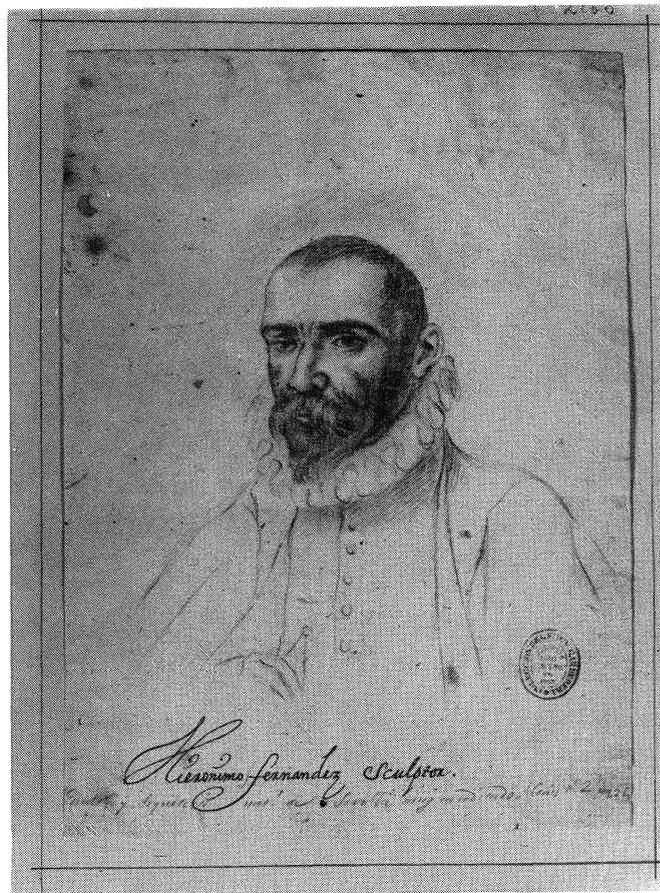
Queda en último lugar el retrato de poeta conservado en la Biblioteca Nacional, procedente de la colección Carderera (fig. 9). Para él proponemos su identificación con el poeta Juan de la Cueva (Sevilla, 1543-Granada, 1612). El nivel de acabado minucioso de este retrato, muy diferente de los otros grupos conocidos, nos permitiría suponer una probable procedencia del *Libro* del Museo Lázaro³⁰. La identificación depende de un grabado que ilustra la edición del gran poema épico *Conquista de la Bética*, publicado en Sevilla en 1603 (fig. 10). La pobreza de la técnica xilográfica nos impide ser concluyentes, pero si invertimos el grabado, el parecido es notable, especialmente gracias a la peculiaridad de la nariz y al óvalo de la cara. El tipo de bigote y la perilla ayudan a esa semejanza³¹. La relativa evidencia visual que presentamos creo que puede convertirse en certeza si recordamos el enorme prestigio y la polémica suscitados por Juan de la Cueva en sus años de residencia en Sevilla, entre 1595 y 1607. Además Pacheco lo trató como amigo, incluyó un soneto de Cueva en la biografía de Cristóbal de Sayas y Alfaro en el *Libro*, y sobre todo compuso un poema de encomio en la presentación del *Viaje de Sannio*³². Se trata de otro perfecto candidato para la Galería de Pacheco. Su identificación creemos que puede ser una buena noticia para todos los aficionados a la poesía del Siglo de Oro y al arte del retrato, entre los que evidentemente nos contamos.

(Ilustraciones en LÁM. XCVII-CI)

³⁰ En contra de esta hipótesis conviene recordar que el dibujo presenta la singularidad de que la cabeza y la golilla del retratado están pegadas sobre la hoja donde se efigia el busto. De ahí el poderoso efecto de relieve que produce. Esta peculiaridad no se da en ningún otro retrato del *Libro* del Museo Lázaro y sí en los siete retratos conservados en la Biblioteca de Palacio.

³¹ También es lícito justificar la semejanza entre el dibujo y el grabado suponiendo que Pacheco se sirviera de esa xilografía en la ejecución de su retrato.

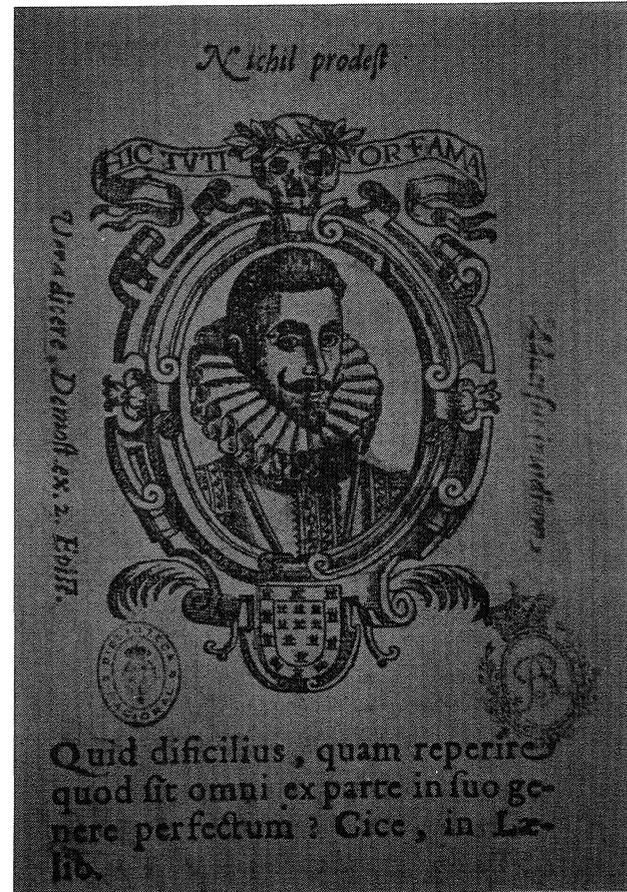
³² Sobre la vida y la obra de Juan de la Cueva puede consultarse la presentación de Francisco A. de Icaza en el volumen J. de la C., *El infamador. Los siete Infantes de Lara y el Ejemplar Poético*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1924, aunque está algo anticuada. Los trabajos más recientes son los de José María Reyes Cano, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Diputación de Sevilla, 1980; y los de José Cebrián García, «Nuevos datos para las biografías del inquisidor Claudio de la Cueva y del poeta Juan de la Cueva (1543-1612), I y II», en *Archivo Hispalense*, n.º 202, 1983, pp. 3-29 y n.º 204, 1984, pp. 53-69; *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Universidad de Sevilla, 1986; y *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro (El Adonis de Juan de la Cueva en su contexto)*, PPU, Barcelona, 1988. Además de sus ediciones críticas: J. de la C., *Fábulas Mitológicas y épica burlesca*, Editora Nacional, Madrid, 1984; *Eglogas Completas*, Miraguano, Madrid, 1988; y *Viaje de Sannio*, Miraguano, Madrid, 1990.



1. Francisco Pacheco. *Retrato de Pablo de Céspedes*. Biblioteca Nacional, Madrid. 2. Francisco Pacheco. *Retrato de Jerónimo Hernández*. Biblioteca Nacional, Madrid.



3. Portada del libro de Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot* [...], La Haya, 1610. 4. Portada de libro de Andrea Vaccario, *Effigie naturali* [...], Roma, 1599.



5. Francisco Pacheco. *Retrato de Lope de Vega joven*. Libro de Retratos, Fundación Lázaro Galdeano, Madrid. 6. Retrato grabado de Lope de Vega que ilustra la edición de *El peregrino en su patria*, Sevilla, 1604.



7. Francisco Pacheco. *Retrato de Francisco de Rioja*, Libro de Retratos, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. 8. Anónimo, *Retrato de Francisco de Rioja*, colección particular, Madrid.



Bonaventura Bassegoda Hugas

LAM. CI

9. Francisco Pacheco, *Retrato de Juan de la Cueva*, Biblioteca Nacional, Madrid. 10. Retrato grabado de Juan de la Cueva que ilustra la edición de la *Conquista de la Bética*, Sevilla, 1603.