

*UT PICTURA POESIS*  
(PINTORES Y POETAS EN LA SEVILLA DEL SIGLO  
DE ORO)

Por *VICENTE LLEÓ CAÑAL*

Excelentísimo Sr. Director, Excelentísimos Sres. Académicos, Excelentísimos e Ilustrísimos Señoras y Señores, amigos todos.

Me enfrento a este acto formal y público de toma de posesión de mi plaza de académico en la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla con profunda emoción y sincero agradecimiento. Lo primero porque se trata de una institución con la que mi familia ha mantenido en el pasado estrechos vínculos; lo segundo, porque nunca pude imaginar que algún día llegaría yo a estar entre sus miembros. Debo admitir que cuando por primera vez se me propuso esa posibilidad me quedé gratísimamente sorprendido aunque algo escéptico; fue por intermedio del Duque de Alba, en el ya lejano año de 1992 y sus palabras, naturalmente, me halagaron, pero se me ocurría una muchedumbre de posibles candidatos con méritos mucho más relevantes que los míos, así que procuré no pensar demasiado en ello.

Sin embargo, el proceso siguió su ritmo y las deliberaciones eventualmente tomaron la forma de un acuerdo unánime que culmina hoy aquí, ante vosotros, en este acto de lectura de mi discurso de ingreso en el que se mezclan la natural satisfacción con un cierto desasosiego por la responsabilidad en la que me inicio.

En efecto, estos meses pasados en los que, como académico electo, he podido asistir a las reuniones que se celebran los

viernes, me han permitido conocer una Academia muy distinta de la imagen convencional que yo mismo poseía, y seguramente muchos otros aún poseen. Pues lo que he encontrado aquí es, lejos de una "tertulia" anquilosada, una reunión de personas que continúa la tradición clásica de los *studia humaniora*. Estos habían sido para mí, hasta ahora, sólo una remota referencia literaria, que había estudiado en su modelo florentino en torno a Marsilio Ficino, en su variante romana con Federico Zuccaro o, más próximo a nosotros, en la espléndida floración de ingenios que acaeció en la Sevilla de finales del siglo XVI y principios del XVII a la que más adelante me referiré. Pero aquí la he encontrado como una herencia viva, empeñada en mantener unos imperativos de calidad que, en otros ámbitos desgraciadamente se van abandonando, como un último refugio del ideal de la *humanitas* renacentista descrito por Baldassare Castiglione y, al mismo tiempo, como una institución comprometida con su tiempo y con su ciudad, en la que a veces le toca ejercer de conciencia crítica.

De ahí mi desasosiego, de ahí mi inquietud por el reto que se me plantea de si sabré o podré estar a la altura de estas circunstancias. Ahora sólo me queda expresar mi confianza en la indulgencia y la colaboración de mis compañeros académicos en esta nueva etapa de mi vida, que estoy seguro que no me ha de faltar.

Me toca suceder en esta plaza al Excmo. Sr. Don José Acedo Castilla "de felice recordación" como diría el clásico. No tuve, desgraciadamente la oportunidad de conocerle, aunque, por la cercanía de mi casa paterna, en el edificio de "La Aurora" en la Avenida, con su bufete de abogado en la calle San Gregorio, y por mi constante trasegar hacia y de la Universidad, seguramente debimos cruzarnos alguna vez.

Sin embargo, su memoria perenne entre los miembros de esta Academia que lo trataron asiduamente, me ha ofrecido la estampa de un auténtico caballero, término tan poco usado en la actualidad, fiel cumplidor de sus obligaciones, siempre dispuesto a ayudar en las tareas de la Casa y dominado por un concepto imperativo de la amistad.

Don José Acedo mantuvo toda su vida una intensa actividad profesional en el campo de la abogacía, llegando a ser

Presidente del Tribunal Tutelar de Menores, pero ello no le impidió participar en otros ámbitos tanto políticos como ciudadanos. De profundas convicciones monárquicas, fue miembro del Consejo Privado de Su Alteza Real el Conde de Barcelona y presidió los “Círculos Jaime Balmes” en Andalucía. Ahí también debí verle, pues guardo un borroso recuerdo de acompañar a mi madre a alguna reunión de ese círculo en la Casa de Pilatos.

Junto a esto, Don José mantuvo una pasión permanente por el fútbol, en concreto por el equipo del Sevilla y llegó a ser Presidente de la Federación Andaluza de ese deporte; activo ateneísta, además, institución de la que fue vicepresidente, llegó a participar en la Cabalgata de los Reyes Magos de 1971, como Rey Baltasar. Pero fue a partir de 1963, cuando fue elegido por unanimidad numerario de esta Academia, cuando desarrolló una labor más sostenida. Asistente regular a las sesiones académicas de los viernes, desde que se reanuda la publicación del Boletín, en 1973, su firma se hace habitual en ellos; así, de los treinta números publicados en esa segunda época, su nombre aparece en dieciocho, en artículos de lo más diverso, aunque casi siempre desde el ángulo de visión de un jurista. En la tercera época del boletín, desde 1997, su nombre aparece en todos los números hasta 2003, pues murió al año siguiente después de una difícil enfermedad.

De estas labores literarias quedan interesantísimos ensayos sobre figuras como Maeztu, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Galignet, Maura, etc. Un ejemplo preclaro de su peculiar forma de enjuiciar obras literarias desde su doble condición de fino crítico y letrado, lo constituyen ensayos como los que dedicó a “La conducta penal del capitán Atayde en el *Alcalde de Zalamea*” ó “El motín de Fuente Ovejuna en el teatro de Lope. La psicología de la muchedumbre y la naturaleza de sus delitos”

No puedo terminar estas demasiado breves líneas sin señalar que Don José Acedo Castilla fue, además de todo lo citado, numerario de la Real Academia de Legislación y Jurisprudencia y correspondiente de la Real Academia de Córdoba y estuvo en posesión de la Gran Cruz del Mérito Civil y de la Cruz de San Raimundo de Peñafort.

En uno de los más vertiginosos capítulos del *Quijote*, discutiendo el caballero y Sancho sobre la apócrifa continuación de sus aventuras escrita por Avellaneda, Cervantes hace decir al primero: “Desta manera me parece a mí Sancho, que debe ser el pintor o escritor **que todo es uno**, que sacó a la luz esta historia deste nuevo don Quijote que ha salido, **que pintó o escribió** lo que saliere...”<sup>1</sup>. Esta comparación entre pintor y escritor tenía una larga tradición en Europa que se puede remontar a la Época Clásica, pero para cuando Cervantes escribía su novela era ya un tópico tan arraigado que hasta el mismo Sancho era capaz de entenderlo.

En efecto, la historia de la cultura occidental se ha desarrollado, entre otras, sobre la noción de que la pintura y la poesía eran de la misma naturaleza. Fue el poeta griego Simónides de Ceos (c. 556 – 468 a. C.) quien primero la formuló, afirmando, según relata Plutarco, que “la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla”; se inauguraba, así, un tópico que resonaría en innumerables variantes en la historia cultural de Europa, especialmente a partir del siglo XV. Simónides fundamentaba su razonamiento en que ambas artes, la pintura y la poesía, se basan en la *mimesis* o imitación. En efecto, aunque hoy pueda parecer extraño, para los griegos arcaicos no sólo la pintura, sino también la poesía que entonces todavía era oral era *mimesis*. No podemos entrar aquí en el complejo tema de si el término se refería a una *mimesis* simpatética, en la que el rapsoda encarnaba a un personaje (de hecho se convertía en él), o bien a una *mimesis* meramente figurativa en la que simplemente asumía sus rasgos externos, su *persona*, en el sentido latino del término, aunque justamente en esa ambigüedad del campo semántico del verbo *mimesthai* es donde se encuentra la confusión que ha permitido el fértil hermanamiento de la pintura y la poesía, de la imagen y la palabra.<sup>2</sup>

---

1. Cito por la edición de F. RODRÍGUEZ MARÍN, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1928) vol. VI, pág. 423.

2. Véase el excelente ensayo de N. GALI, *Poesía silenciosa pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico* (Barcelona, 1999)

Platón, por ejemplo, se apoyaría en la común identidad de ambas para expulsarlas de su perfecta Polis, pues al cimentarse las dos en la *mimesis*, y en consecuencia en la mera apariencia, el resultado sería un engaño doble, toda vez que para Platón la realidad material era sólo una imperfecta *mimesis* del mundo de las Ideas, con lo que tanto la pintura como la poesía serían pues apariencias de apariencias.

No pretendemos seguir aquí las sucesivas vicisitudes de este hermoso topos clásico, desde la *Poética* de Aristóteles hasta Horacio, quien le daría carta de naturaleza definitiva en su *Ars Poetica*, pero sí debemos señalar al menos la situación en la que se encontraba en los inicios de la Era Moderna.

En 1436 el gran humanista León Battista Alberti dedicó a su amigo el arquitecto florentino Filippo Brunelleschi la traducción al *volgare* de su tratado titulado *De Pictura*, un texto con el que se proponía la refundación teórica de ese arte que, durante la Edad Media, había descendido al nivel de mera práctica artesanal<sup>3</sup>. Alberti, impregnado de clasicismo y perfectamente familiarizado con el *topos* horaciano, era plenamente consciente de que, al contrario de lo que había acontecido con los grandes maestros de la Antigüedad, los Apeles, Zeuxis, Polignoto, Parrasio, etc., cuya fama y reconocimiento social había transmitido Plinio el Viejo (35-76 d. C.) a través de de los libros 35 y 36 de su *Historia Natural*, los pintores medievales e incluso la mayoría de sus propios contemporáneos eran considerados operarios manuales, no distintos sustancialmente de los zapateros o carpinteros. Y sin embargo, esa merma en la estimación social no parecía haber afectado en igual manera a los poetas, vinculados a las cortes y a las universidades y considerados practicantes de un arte *ingenuo*, no servil, o dicho de otra manera, propio de seres libres.<sup>4</sup>

---

3. R.W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, cito por la edición italiana (Florencia, 1974) especialmente, págs. 59ss. L'ATELIER D'ESTHÉTIQUE, *Esthétique et philosophie de l'art*, (Bruselas, 2002) págs. 93 ss.

4. El estudio clásico es el de P.O. KRISTELLER (cito por la edición italiana) *Il sistema moderno delle arti*, (Florencia, 1977) págs. 3 ss. Véase tambien, H. F. PLETT, *Rhetoric And Renaissance Culture*, (Berlín y Nueva York, 2004) págs. 312 ss

La recuperación de la igualdad entre la pintura y la poesía debía servir, pues, para reivindicar, por un lado,, el carácter intelectual o liberal de la primera y , paralelamente , para elevar el *status* social de los artistas. Lo segundo sabemos que fue un proceso largo y difícil, hasta el punto que en países como España a fines del siglo XVII todavía era un empeño vano para los artistas, como sabemos gracias a los trabajos del historiador Julián Gállego<sup>5</sup>.

Sin embargo, la equiparación entre las dos artes desde el punto de vista conceptual sí tuvo un extraordinario éxito que, de hecho, sentaría las bases teóricas del clasicismo y que pese a ataques y controversias se mantuvo vigente hasta finales del siglo XIX. Ahora bien, esa equivalencia entre poesía y pintura, que en Alberti se encuentra en sus reflexiones sobre la *compositio* del II libro, vinculándola con la Retórica, poseía una base argumental que iba más allá de su común naturaleza engañosa (*apateia*) denunciada por Platón. Para Alberti lo más grande (colosal, dice él) de la pintura era la historia , es decir lo narrativo, y lo mismo sucedía con la poesía, lo que llevaba implícita una semejante jerarquía de valores. Así, de igual modo que en la poesía dramática antigua, el género más exaltado y de mayor valor era la tragedia , que narraba las acciones inmortales de los héroes, seguida por la comedia, que se ocupaba de las acciones vulgares de seres vulgares, del mismo modo en el terreno de la pintura, la mayor consideración debería ir hacia la pintura religiosa ,de historia o mitológica, seguida por las que se ocupaban de temas menores y que hoy denominaríamos “de género” – , retratos, bodegones, escenas populares, etc. Se primaba así lo narrativo sobre lo descriptivo, el significado sobre el significante, en definitiva, el contenido sobre la forma, lo que constituiría una de las bases de la teoría académica del arte<sup>6</sup>.

---

5. J. GÁLLEGO, *El pintor de artesano a artista*, (Granada, 1976) *passim*.

6. M. BAXANDALL, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica, 1350-1450*, (Madrid, 1996) pags. 175 ss. ; F. CALVO SERRALLER, *Los géneros de la pintura* (Madrid, 2005) págs. 19 ss

En líneas muy generales este fue el terreno común en el que se desarrolló en la Era Moderna el tópic horaciano de *Ut pictura poesis*; ambas artes, pintura y poesía unidas por su común naturaleza “engañosa”, es decir, capaz de subyugar, de confundir nuestros sentidos y por una similar escala de valores. Pero lo que ahora interesa destacar es cómo esa tópica hermandad entre las artes de la palabra y de la imagen contribuyó además a crear un excepcional clima de concordia y afinidad entre ciertos grupos de poetas y pintores, que se trataron prácticamente en pie de igualdad; un clima que, desde luego, no parece haber tenido muchos precedentes en el Mundo Antiguo. En la propia Italia, crisol del humanismo moderno, esa, diríamos, complicidad entre artistas y poetas fue más bien rara y sólo la encontramos en las cortes de algunos refinadísimos príncipes y *condottieri* como sucede, por ejemplo, con las relaciones entre Botticelli y Agnolo Poliziano en la Florencia medicea<sup>7</sup> o, más tarde, entre Tiziano, Giorgione y Pietro Bembo en Venecia<sup>8</sup>. Habría que esperar a finales del siglo XVI, en Roma, para encontrar otros casos significativos de hermanamiento entre poetas y pintores, como ocurrió con la Academia de Federico Zuccaro o con la amistad entre Nicolas Poussin y Gian Battista Marino, mas tarde prolongada en el círculo de Casiano dal Pozzo<sup>9</sup>.

En España, mientras tanto, donde las innovaciones tanto formales como teóricas del Renacimiento italiano solían llegar con bastante retraso (como por lo demás a casi todo el resto de Europa), ese clima de entendimiento entre poetas y pintores fue con raras excepciones prácticamente una quimera. El ya citado Julián Gállego nos dejó en su libro *El pintor, de artesano a artista* una fascinante relación de la lucha de los primeros para despojarse del *status* servil que se les atribuía en España, donde todavía en 1677, los profesores de la pintura, con la ayuda por cierto de poetas como Lope, Jáuregui o Calderón, debían defender su

---

7. A. CHASTEL, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique* (Paris, 1961) passim.

8. M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura* (Milan, 1986) passim.

9. M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio, il senso delle immagini nel XVII secolo* (Milan, 1995) esp. Págs. 209 ss.

carácter “ingenuo” y en consecuencia su exención del pago de la alcabala.<sup>10</sup> Por otro lado, no parece que la opinión pública disintiese de esa baja estimación del arte pictórico: hasta el punto que en las comedias de los siglos XVI y XVII y en las recopilaciones de cuentos burlescos, la figura del mal pintor, ese que encarna el dicho popular “si es con barba San Antón y si no la Purísima Concepción” era una figura casi de repertorio<sup>11</sup>.

Pero hubo algunos círculos selectos españoles impregnados de italianismo donde sí se dieron las circunstancias propicias para un efectivo hermanamiento entre pintores y poetas; uno de ellos desde luego, fue la Corte madrileña de Felipe IV, príncipe pintor y poeta él mismo, donde el arte de la pintura alcanzó una extraordinaria estimación dedicándole algunos de los mejores poetas contemporáneos hermosas páginas y donde, por otro lado, se impuso el modelo de *pittore letterato*, es decir, intelectual, teorizado por el florentino españolizado Vicente Carducho<sup>12</sup>.

En los últimos años se han dedicado numerosos estudios a esta fiebre cortesana por la pintura considerada como un arte “liberal” que, aunque tiene su origen con Felipe III, alcanzaría su mayor intensidad con su hijo, el cuarto de los Felipes; un fenómeno que fue observado con asombro por visitantes extranjeros como el embajador británico Sir Arthur Hopton o el ya citado Cassiano dal Pozzo, secretario del legado vaticano Francesco Barberini.<sup>13</sup> Pero esta pasión madrileña por la pintura no fue tan repentina e inexplicable como podría deducirse de muchos de estos

10. Véanse los textos literarios en F. CALVO SERRALLER, *La Teoría de la pintura en el Siglo de Oro* (Madrid, 1981) págs. 529 ss.

11. PORTÚS PÉREZ, J. “Un cuentecillo del Siglo de Oro sobre la mala pintura. Orbaneja” en *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, n.º 5 (1988); MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez* (Madrid, 1997) págs. 117 ss.

12. V. CARDUCHO, Introducción en *Diálogos de la Pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*. (Ed. F. CALVO SERRALLER, Madrid, 1979)

13. J. BROWN, *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, (Madrid, 1995) (Madrid, 1991), M. B. BURKE y P. G. CHERRY, *Collections of paintings in Madrid 1601-1755*, 2 vols. (Ann Arbor, Michigan, 1997) Sobre Casiano dal Pozzo en España, véase A. ANSELMINI (ed.), *Il diario del viaggio in Spagna, del Cardinale Francesco Barberini, scritto da Cassiano dal Pozzo* (Madrid, 2004)



estudios ; existieron algunos antecedentes en otras capitales que no pueden ser obviados, como fue el caso del círculo de poetas y humanistas toledanos articulado en torno al Greco<sup>14</sup> o, de mayores consecuencias, el caso sevillano.

En efecto, durante el último cuarto del siglo XVI y la primera mitad del siguiente, se desarrolló en Sevilla una viva actividad intelectual en la que coincidieron poetas, humanistas y artistas; se han denominado “academias” a estas reuniones de amigos con intereses y aficiones comunes, seguramente con exageración, pues se trató más que nada de tertulias, sin periodicidad fija, ni actas, ni otros reglamentos, aunque sus miembros sí parecen haber emprendido algunas tareas colectivas, como la edición de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso o el programa decorativo de la Galera Real de Don Juan de Austria<sup>15</sup>.

La escasez de documentos ha dificultado la labor de los investigadores que han intentado trazar una genealogía precisa de tales “tertulias” que con mayor o menor intensidad se desarrollaron a lo largo de casi un siglo; pero las generaciones parecen haberse ido engarzando a través del tiempo sin solución de continuidad, de modo que es muy difícil establecer cortes o cesuras en su desarrollo; ello no obstante, sí es posible establecer al menos un principio y un final y destacar también cuáles fueron sus principales animadores.

El origen de este foco de humanismo sevillano seguramente habría que remontarlo al sevillano Juan de Mal Lara (1524-71)<sup>16</sup>; formado en la Universidad de Salamanca con el “Comendador Griego” Hernán Núñez y con Francisco Sánchez de las Brozas, “el Brocense” y más tarde en la de Barcelona con el brillante humanista Francisco Escobar.

Vuelto a Sevilla en 1548 , Mal Lara, abrió un estudio de humanidades en el que se formaron figuras como Francisco de

---

14. F. MARIÁS, *El Greco, biografía de un pintor extravagante* (Madrid, 1997) págs. 249 ss.

15. J. BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting* (Princeton, 1978) págs. 21 ss.; J. MONTERO, *Fernando de Herrera y el humanismo sevillano en tiempos de Felipe II*, (Sevilla, 1998) págs. 13 ss.

16. F. SANCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, (Nueva York, 1941)

Medina, Cristóbal Mosquera de Figueroa , Argote de Molina, el Licdo. Francisco Pacheco y otros más. Apodado por sus amigos “Menandro Bético” por su hoy perdido teatro neolatino, Mal Lara si no fue el primer humanista sevillano, mérito que quizás correspondería a Pero Mexía, sí fue prácticamente el primero en aglutinar un grupo de intelectuales en la ciudad, aparte de ser autor de importantes obras literarias e históricas. Pero aquí interesa sobre todo destacar su vinculación con la pintura.

Una vinculación que le venia de familia, pues su padre fue el pintor Diego Mal Lara, del que desgraciadamente no se conoce obra alguna,<sup>17</sup> circunstancia que sin duda debió ayudar a familiarizar al humanista sevillano con el arte. Por lo demás, Mal Lara mantuvo estrechas relaciones con pintores como Pedro Villegas Marmolejo uno de sus mejores amigos al que no dudó en dejar al cuidado de su casa y posesiones cuando fue encarcelado por la Inquisición en 1561. Las obras que nos han llegado de Villegas hacen difícil compartir el entusiasmo de Mal Lara aunque si pudiéramos contemplar aquellas hoy perdidas pero que conocemos documentalmente, quizás cambiaríamos de opinión; al fin y al cabo, aunque Pacheco lo denostase, Villegas fue también admirado por Benito Arias Montano que no era ni mucho menos un ignorante en materias artísticas, después de sus estancias en Amberes y Roma<sup>18</sup>.

Sobre Montano habremos de volver más adelante, pero ahora quisiéramos señalar otros indicios del interés por el arte de Mal Lara; no sólo sus expresiones al referirse a “la mano hermosísima de Luis de Vargas” y a las pinturas “de figuras blancas como de bronce y coloridas” que este artista había realizado en la Giralda en 1565 <sup>19</sup>o los poemas en latín y castellano que escribió en 1566 para acompañar a seis cuadros de Tiziano en las colecciones reales, en un claro ejemplo pintura y poesía en paralelo, pero sobre todo su significativo trabajo al frente de dos im-

---

17. Ibid. Pág. 26

18. J.M. SERRERA CONTRERAS, *Pedro de Villegas Marmolejo(1519-1596)* (Sevilla, 1976)

19. MAL LARA, J. *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey Don Phelipe II* (Sevilla, 1570) pág. 31 v.

portantísimas empresas artísticas: los programas decorativos para el “Recibimiento” realizado en Sevilla a Felipe II en 1570 y para la Galera Real de Don Juan de Austria que habría de participar en la batalla de Lepanto en 1571. En ambas empresas, y ayudado por los miembros de su círculo, según confesión propia, Mal Lara trazó complejos programas simbólicos y alegóricos que revelan una profunda formación clásica, y en ambas empresas además debió coordinar a una legión de arquitectos, pintores, entalladores, escultores, doradores, etc.<sup>20</sup>.

Otro habitual del círculo de Mal Lara y figura clave en el panorama del humanismo sevillano fue el Licenciado Francisco Pacheco, Canónigo de la Catedral y tío del pintor del mismo nombre<sup>21</sup>. Si Mal Lara, como hemos señalado, ideó importantes programas iconográficos, en estrecho contacto con diversos artistas, el Licenciado Pacheco no le fue a la zaga; en efecto, a él se debieron, aparte de prácticamente todas las inscripciones latinas que en su época se redactaron para la Catedral, incluyendo las de la Giralda, los programas iconográficos para los túmulos de la Reina Ana de Austria (1580) y de Felipe II (1598), extraordinaria “máquina” ésta última en la que intervinieron, entre otros, los pintores Francisco Pacheco, su sobrino, Alonso Vázquez, Vasco Pereira y Juan de Saucedo así como los escultores Martínez Montañés y Gaspar Núñez Delgado y que provocó el conocido y burlesco soneto de Cervantes, “Voto a Dios que me espanta esta grandeza...”<sup>22</sup>. Todo ello, sin contar con los programas iconográficos de la Capilla Real y de la Sala y Antesala Capitular de la Catedral, en la que de nuevo intervinieron los mejores artistas activos en Sevilla, incluido el pintor/poeta Pablo de Céspedes y que constituyeron una auténtica apoteosis de clasicismo italianizante.

---

20. V. LLEO CAÑAL, *Nueva Roma, mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano* (Sevilla, 1979, 2001) cap. III.1

21. B. POZUELO CALERO, *El licenciado Francisco Pacheco. Sermones sobre la libertad del espíritu y lírica morosa* (Sevilla, 1993)

22. FRANCISCO GERONIMO COLLADO, *Descripción del Túmulo de Felipe II* (Ed. Vicente Lleó. Sevilla, 2005)

Estas reuniones de eruditos, de poetas y artistas que en Sevilla inauguró Mal Lara, persistieron tras su muerte en 1571, destacando entre sus continuadores, aparte del Licenciado Pacheco, Francisco de Medina, estrechamente vinculado a la casa ducal de Alcalá y sobre el que volveremos enseguida, y sobre todo, en las largas temporadas que pasaron en Sevilla, Benito Arias Montano y Pablo de Céspedes,<sup>23</sup> probablemente dos de las figuras más interesantes y hasta cierto punto enigmáticas del Humanismo español.

De Montano han aparecido en los últimos años un buen número de estudios que han ayudado a perfilar su dimensión cultural y artística. Sus estancias en Amberes, donde preparó la edición de la "Biblia Regia" (y fue asesor del Duque de Alba), y después en Roma donde tuvo que defender la obra de acusaciones de heterodoxia, le pusieron en contacto con los mejores artistas y grabadores contemporáneos tanto flamencos como italianos, incluido el "académico" Federico Zuccaro con el que le unió su común amigo, Pablo de Céspedes: Montano trató también íntimamente al ya citado pintor Pedro Villegas Marmolejo, algunas de cuyas obras puso como ejemplos de *compositio* retórica en su tratado "*Rhetoricorum Libri Quattuor*" ( un raro caso para España de *ut rhetorica pictura* ) y del que heredó no sólo un buen número de sus cuadros, sino también su colección de esculturas, como ha revelado el inventario de sus bienes en la famosa Peña de Aracena que incluía, por lo demás, tres Tizianos,<sup>24</sup> Por otro lado, la correspondencia de Montano con su amigo el secretario de Felipe II, Gabriel de Zayas, revela como en medio de sus ocupaciones en Flandes podía encontrar tiempo para encargar, ade-

23. Los dos mantenían estrecha amistad, probablemente desde que se conocieran en Roma. Vid. QUILEZ CORELLA, F.M., "La cultura artística de Pablo de Céspedes" en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'* vol. 39 (1990). En su *Discurso de la comparación entre la Antigua y Moderna Pintura y Escultura*, Céspedes llama a Montano "tan señor i particular patrón mío"

24. Sobre la relación de Montano con el arte, véase S. HÄNSEL, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y Arte en España* (Huelva, 1999); sobre sus colecciones artísticas, J. GIL, *Arias Montano en su entorno (bienes y herederos)* (Badajoz, 1998)

más de libros e instrumentos científicos, obras de arte para sus amigos sevillanos que confiaban plenamente en su juicio<sup>25</sup>.

Céspedes, por su parte, aunque cordobés estuvo estrechamente ligado a Montano y a este grupo de poetas y artistas sevillanos, pues él mismo era poeta y pintor, acudiendo a sus reuniones en las frecuentes visitas que realizó a la ciudad, entre 1585 y 1603, donde llegó a ser huésped del propio Pacheco, quien le retrató del natural.

Evidentemente, no podemos entrar aquí en pormenores de esta figura que, sin duda, es una de las más sugestivas del arte y el humanismo español, pero si señalar al menos algunos rasgos distintivos. Céspedes se formó en la universidad de Alcalá de Henares, donde estudió, además de teología, latín, griego y hebreo. Su interés por la pintura y el arte en general debió agudizarse en Roma, ciudad donde residió varios años, siete según Pacheco, aunque probablemente más.<sup>26</sup> En Roma, Céspedes se integró plenamente en el mundillo artístico: fue admitido en la Academia de San Lucca, a cuyo fundador Federico Zuccaro permaneció estrechamente unido, aprendió la técnica del fresco, rara entre los españoles, y realizó importantes obras, como la decoración de la Capilla Bonfili en la iglesia de la Trinitá dei Monti, por no mencionar su frecuente trato con intelectuales y eruditos romanos como el mismísimo Tomasso dei Cavalieri., el gran amor de Miguel Angel, al que Céspedes denomina “grandissimo amigo”. Fruto de esta inmersión en estos círculos intelectuales y artísticos fue su interés por las cuestiones teóricas, de lo que dan prueba obras como el *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura*, que dedicó al discípulo de Montano, Pedro de Valencia, el *Discurso sobre el Templo de Salomón* o el *Poema de la Pintura*<sup>27</sup>

25. “Correspondencia del Doctor Benito Arias Montano con Felipe II, el secretario Zayas y otros sujetos desde 1568 hasta 1580” en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España* vol. XLI (Madrid, 1862) pags. 127-418

26. En una primera estancia desde 1568/70 hasta 1577 y desde 1583 hasta 1585. Véase QUILEZ CORELLA, op. cit. pág. 66

27. J. RUBIO LAPAZ, *Pablo de Céspedes y su círculos: humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco* (Granada, 1993) y “Un discurso inédito de Pablo de Céspedes sobre el origen de la pintura y representaciones figurativas” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 24 (1993)

En estos escritos, de los que por desgracia aún carecemos de edición crítica<sup>28</sup> Céspedes revela un fuerte sustrato neoplatónico, sin duda derivado de su amigo Zúccaro, distinguiendo como él entre el diseño interno y externo y siguiendo su analogía entre la figura del *Deus artifex* considerado pintor universal y el pintor mortal que buscaría reproducir el orden universal creado por el primero<sup>29</sup>. Céspedes estableció además una original analogía entre la pintura y la poesía, estimándolas a ambas capaces de vencer la ley inexorable de la muerte al perpetuar la fama de sus sujetos; como él mismo afirma a Aquiles no le dio la inmortalidad Tetis, sino Homero<sup>30</sup>

Todavía deberíamos mencionar al antes citado a Francisco de Medina (C. 1544-1615), vinculado como ya dijimos con la casa de Alcalá, en la que fue preceptor del (3º) Marqués de Tarifa pasando tras la muerte de éste, a ser secretario del Arzobispo Rodrigo de Castro. Una reciente biografía ha desvelado su papel crucial en la conocida como escuela poética sevillana, cuyos miembros parecían todos confiar ciegamente en la pertinencia de sus criterios<sup>31</sup>. Medina, por lo demás, también aparece estrechamente relacionado con las artes; en efecto, fue él quien realizó los programas iconográficos tanto del techo de la casa del poeta Juan de Arguijo, hoy conservado en la antigua sede de la presidencia de la Junta en la calle Monsalves, como de las de dos de los techos de la Casa de Pilatos. El techo de la casa de Arguijo obra de Alonso Vázquez de 1601 muestra el Olimpo de los Dioses en su panel central y otras deidades y figuras alegóricas en paneles menores; el principal de la Casa de Pilatos, realizado por Pacheco en 1603 y claramente deudor del primero, muestra la subida al Olimpo de Hércules, propuesto como modelo al joven (3º) duque, rodeado también por otras figuras alegóricas o mitológicas,

---

28. A pesar de existir una con ese título.

29. F.M. QUÍLEZ CORELLA. "La cultura artística de Pablo de Céspedes" en *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'* vol. 39 (1990)

30. Véase el "Poema de la Pintura" en CALVO SERRALLER, F. *Teoría de la pintura...*cit., pág. 104

31. S. VRANICH, *Francisco de Medina(1544-1615) maestro de la Escuela Sevillana* (Sevilla, 1997)

mientras que en un segundo techo de pequeñas dimensiones encontramos la figura de Prometeo entregando el fuego de la inteligencia al Hombre<sup>32</sup>.

Estas empresas artísticas nos dan de nuevo una idea del espíritu de colaboración que reinaba en el ámbito de los poetas, artistas y humanistas sevillanos, al que ya hemos aludido antes; en el caso de los techos de Vázquez y Pacheco por ejemplo, sabemos que intervino no sólo Medina para definir las “historias”, en el sentido albertiano del termino, sino que también intervino Pablo de Céspedes para enseñarle a Pacheco la técnica de pintura al temple, “que habían usado los antiguos” y que él había aprendido en Italia, como explica el propio pintor.

Durante estos años de la segunda mitad el siglo XVI, los humanistas, poetas y artistas que integraban esta academia informal gozaron del mecenazgo de varios aristócratas sevillanos, desde el Conde de Gelves hasta y sobre todo los duques de Alcalá, pero la creciente actividad diplomática de estos últimos los mantuvo frecuentemente fuera de Sevilla; así sucedió sobre todo con el primer Duque de Alcalá y después con su sobrino nieto, el tercer duque. En 1607, no obstante, iba a producirse un hecho de capital importancia cuyas consecuencias aún tardarían en percibirse: la llegada a Sevilla y su estancia en ella hasta 1615 de don Gaspar de Guzmán, por aquel entonces, todavía, sólo Conde de Olivares.

Don Gaspar había nacido en 1587 en Roma, donde su padre era embajador y allí y más tarde en Sicilia y Nápoles donde fue Virrey vivió el hijo hasta los doce años. Vuelto a España y dedicado a los estudios eclesiásticos en la Universidad de Salamanca como segundón que era, las tempranas muertes de sus dos hermanos mayores y en 1607 la de su padre lo convirtieron en heredero del mayorazgo, radicándose entonces en Sevilla, de cuyos Alcázares Reales había heredado además el título de Alcaide Perpetuo.

---

32. V. LLEO, “Los techos pintados de la Casa de Pilatos” en (Cat.) *Velázquez y Sevilla* (Sevilla, 1999)

Infelizmente casi nada se sabe de estos ocho años sevillanos de Olivares, exceptuando el hecho de que tuvo un hijo ilegítimo, el famoso "Julianillo", más tarde reconocido con el nombre de Enrique Felipe de Guzmán, lo que parece indicar una vida amorosa que se nos escapa. Unos curiosos diálogos dedicados a Olivares y titulados *Tardes del Alcázar, doctrina para el perfecto vasallo*, del humanista sevillano Juan de Robles<sup>33</sup>, evocan el ambiente apacible en el que debieron transcurrir algunas reuniones que allí mantenía Olivares con poetas, humanistas y algún artista. Sabemos además que en ocasiones los contertulios realizaban jocosas sesiones académicas en las que al modo italiano, los asistentes afectaban nombres latinos, correspondiendo a Olivares el de Manlio, a Francisco de Rioja el de Leucido, a Juan de Fonseca y Figueroa el de Fabio, etc.

¿Quiénes formaban este grupo? Desde luego Francisco de Rioja, quien serviría a Olivares como bibliotecario durante largos años, Francisco Pacheco el pintor, al que le financió la edición de las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso y quien a su vez le regaló su *Libro de Retratos*<sup>34</sup>, el poeta y arqueólogo Rodrigo Caro, que le dedicó sus *Antigüedades y Principado de la ilustrísima Ciudad de Sevilla*, el canónigo y erudito don Juan de Fonseca y Figueroa, el poeta Francisco de Calatayud, el poeta y pintor Juan de Jáuregui que le dedicó su *Orfeo*, el poeta y, como veremos también pintor, Juan de Arguijo y algunos otros más.

Ahora bien, lo que distinguiría a este grupo tardío de "académicos" sevillanos frente a sus predecesores, los Mal Laras y Medinas, es que, para ellos, en su mayoría escritores, el arte dejó de ser sólo una materia de interés genérico o hacia la que mostraban tan sólo una especial sensibilidad, para convertirse en una cuestión de especial fascinación, tanto en sus aspectos teóricos como prácticos; lo notable, en efecto, de este grupo sevillano no es que estuviera formado por poetas interesados en la pintura o

33. Permanecieron manuscritos hasta su impresión en Sevilla en 1948

34. NICOLÁS ANTONIO, *Biblioteca Hispana Nova* (Madrid, 1899) . al referirse al "Libro de Retratos" del pintor afirma que "(lo) dedicó al Conde Duque de Olivares, en cuya biblioteca sin duda está oculto entre sus fondos" vol . I. 459



pintores interesados por la poesía; lo que los hace verdaderamente relevantes es que un buen número de ellos practicaron indistintamente las dos artes hermanas de la imagen y la palabra.

Nada parece indicar desde luego que el futuro válido tuviera particular interés por la pintura pues así como su pasión bibliófila le llevó a los mayores extremos para conseguir los más raros códices, no hay noticias de que dedicara el mismo esfuerzo a las bellas artes. Sin embargo, en Sevilla y en esa compañía debió aprender a valorarlas y como veremos más adelante, sería capaz de comprender el papel que estas podrían jugar en el ámbito del poder y la política.

La lista de estos “artistas-escritores” es ciertamente extensa, empezando por el propio Pacheco del que podría decirse que tomaba “ora el pincel, ora la pluma” y probablemente, con bastante mejor fortuna como poeta que como pintor. En realidad, Pacheco fue un caso bastante curioso de *pittore letterato*, como demuestran sus diversos escritos teóricos y sobre todo su *Arte de la Pintura*, pero mostró siempre especial inclinación por la poesía, que ya aparece en su edición de 1619 de las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a la poesía de Garcilaso, antes citada, en la que participaron otros miembros del grupo académico sevillano, y como lo demuestran también un buen número de composiciones suyas que incluyó entre los elogios de su *Libro de Retratos*. Sus contemporáneos también celebraron más sus poesías que sus pinturas<sup>35</sup> hasta el punto que Pedro de Espinosa (también pintor por cierto) incluyó dos de sus composiciones en su antología titulada *Primera Parte de Flores de Poetas Ilustres de España* (1605) y que Lope de Vega le dedicase estos versos en su *Laurel de Apolo*:

“De Francisco Pacheco los pinceles / y la pluma famosa /  
igualen con la tabla verso y prosa ./ Sea bético Apeles / y como  
rayo de su misma esfera / sea el planeta con que nazca Herrera /  
que viniendo con él y dentro de ella / adonde Herrera es sol,  
Pacheco estrella” .

---

35. Satirizadas en el conocido poema burlesco . “¿Quién os pintó así, Señor / tan desabrido y tan seco? / vos me diréis que el Amor / mas yo digo que Pacheco”

A quien sin embargo le vino mejor esta condición de pintor/poeta, fue a Juan de Jáuregui; desgraciadamente no se conserva prácticamente nada de su obra pictórica, toda vez que su supuesto retrato de Cervantes en la Academia de la Historia ha sido unánimemente rechazado. Tan sólo podemos hacernos una idea a través de algún que otro retrato grabado y de las ilustraciones que realizó para el libro de su amigo y contertulio el jesuita Luis del Alcázar, "*Vestigatio Arcani Sensu in Apocalipsi*" de 1614. Muy poco ciertamente para alguien que contemporáneamente fue casi más admirado como pintor que como poeta por el tratadista Lázaro Díaz del Valle. Vicente Carducho, por su parte, afirmaba de él que "escribe con líneas de Apeles versos de Homero y no menos admira quando canta numeroso que quando pinta atento"<sup>36</sup>. Jáuregui procedía de familia prominente de Sevilla y era caballero calatravo; pasado a Roma en su juventud, debió estudiar con igual interés el arte y la poesía contemporáneas, traduciendo y publicando allí mismo en 1607, el *Aminta* de Tasso dedicado al duque de Alcalá. Esta y otras obras como el *Orfeo* (dedicado a Olivares) y las *Rimas* alcanzaron cierto éxito de crítica, destacándose en los poemas congratulatorios de casi todas ellas su doble condición de pintor/poeta. Algunos de ellos muestran lo afianzado del *topos* clásico horaciano; como Francisco de Calatayud que le dedico el siguiente encomio: "Tú, de estirpe gloriosa, / planta hasta las estrellas levantada / ya Píndaro, ya Apeles / o muda poesía en tus pinceles / o pintura espirante en tus escritos / das a la edad presente / y gozas floreciente / en el siglo que gozas y eternizas / la gloria que se sigue a las cenizas". Pacheco, por su parte, añadió "La muda poesía y la elocuente / pintura, a quien tal vez Naturaleza / cede en la copia, - admira en la belleza / por vos, don Juan, florecen altamente. / Aquí la docta lira, allí el valiente / pincel, de vuestro ingenio, la grandeza / muestran, que con ufana ligereza, / la Fama extiende en una y otramente..." Finalmente, don Juan de Arguijo agregaría "Den otros a tus pinceles / lo que sin lisonja pueden / mostrando, don Juan, que ece-

---

36. V. CARDUCHO, *Dialogos...* cit. pág. 209

den / a los de Zeusis y Apeles / Prevengan sacros laureles / para tu inmortal corona / y en las cumbres de Helicon / honren tu canto divino / sobre el griego y el latino / que la Antigüedad pregona...”

Pero es el propio Jáuregui quien da su mejor versión del *topos* horaciano en su rima titulada *Diálogo entre la Naturaleza y las dos Artes, Pintura y Escultura*, de cuya *Preeminencia se discute*<sup>37</sup>. Se trata de una instancia más, como la ya citada de Céspedes, del viejo debate sobre la superioridad entre las dos artes – pintura y escultura – que en Italia fue conocido como el *Paragone* y sistematizado en 1549 por Benedetto Varchi en sus *Due Lezioni*, aunque podemos encontrar referencias en Filarete y Leonardo entre otros muchos precedentes<sup>38</sup>. Jáuregui naturalmente da la preeminencia a la pintura y es interesante comprobar que para ello se basa en la menor materialidad de la pintura frente a la escultura; pero lo más interesante es la defensa que hace la Naturaleza del pintor Juan Fernández de Navarrete ante las críticas de la Escultura por tratarse de un artista mudo. “En fin, ¿un hombre sin habla / ha de ensalzar tu pincel?” – exclama la Escultura -a lo que responde la Naturaleza: “Y si Homero componía / su gran pintura canora / sin ojos, también podría / formar sin lengua sonora / un mudo muda poesía”. Se trata pues de una mudez elocuente la de Navarrete y en este sentido el pintor y su pintura se equiparan

Esta situación de fluidez entre lo pictórico y lo poético, poco habitual para España se producía en un contexto y un tiempo muy concretos, en la Sevilla de principios del siglo XVII en la que tras la llegada de Olivares, el interés en los círculos intelectuales por ambas artes hermanas alcanzó cotas desconocidas hasta entonces; hasta el punto que, como ha escrito Portús, encontramos que se llegan a utilizar palabras como “borrones”, “lien-zos”, “pinceles” o “pintar”, cada vez más frecuentemente como

37. La composición, número XXXI de las *Rimas*, en las “Obras” vol. I, (ed. FERRER DE ALBA. Madrid, 1973); está dedicada a “los Prácticos y teóricos en estas artes”

38. A. CHASTEL, *Leonardo on art and the artist* (Nueva York, 2002) págs. 31 ss

sinónimos de “plumas”, “libros” o “describir”<sup>39</sup> o metáforas tan significativas como “lienzo de Flandes” para significar un paisaje en una poesía<sup>40</sup>

Varios personajes más del círculo sevillano de Olivares merecen ser destacados en este contexto: el canónigo de la Catedral Juan Fonseca y Figueroa, el poeta Juan de Arguijo, el poeta y arqueólogo Rodrigo Caro y el también poeta y erudito Francisco de Rioja. Este último es sin duda el más conocido de los cuatro, pues existen ediciones modernas de sus obras y los rasgos más relevantes de su vida son bien sabidos: amigo del Conde Duque en los años sevillanos, fiel colaborador y bibliotecario durante el periodo de su esplendor en la Corte y, en fin, compañero en el primer exilio de Loeches, antes de retirarse a su Sevilla natal.

En la poesía de Rioja encontramos frecuentes referencias a la pintura como una Silva titulada , “Queriendo pintar un pintor la figura de Apolo en una tabla de laurel” que es una traducción del poeta griego Libanio (314-393) y que fue incluida por Pacheco en su “Arte de la Pintura” como demostración de la necesidad que tiene el artista de tener la *idea* bien definida en su imaginación antes de proceder a la ejecución de la pintura.; o como el soneto XXVI de la edición de López Bueno<sup>41</sup>, dedicado al mismo Pacheco sobre la competición entre Pintura y Naturaleza. La amistad de Rioja y Pacheco venía de antiguo y, como se desprende de las páginas del *Arte de la Pintura*, el artista lo consideró siempre un asesor infalible para las más abstrusas cuestiones iconográficas, tanto en lo que respecta a la pintura de temática religiosa como mitológica. Rioja, por lo demás, debió ser también entendido “práctico” en pintura pues en 1634 actuó como tasador de un lote de pinturas que adquirió de Velázquez (a cuya boda había asistido como amigo íntimo de Pacheco) para la decoración del palacio del Buen Retiro.<sup>42</sup>

39. J. PORTÚS PÉREZ, *Lope de Vega y las Artes Plásticas (estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)* (Madrid, 1992) pág. 36

40. M. BLANCO, “Góngora et la peinture” en *Locus Amoenus*, nº7 (Barcelona, 2004)

41. B. LÓPEZ BUENO, (ed.) *Francisco de Rioja. Poesía* (Madrid, 1984)

42. R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1985) pag. 64

Rodrigo Caro, por su parte, aunque en sus escritos conservados demuestra mayor sensibilidad hacia la escultura clásica, de la que poseía una discreta colección, que hacia la pintura, sin embargo no fue ajeno a ella. En efecto, Caro dejó escritos unos *Diálogos de la Pintura*, que según Menéndez Pelayo debieron desaparecer de la Biblioteca Capitular y Colombina, donde se custodiaban, en 1839<sup>43</sup>, una pérdida especialmente lamentable pues nos habrían proporcionado una visión “desde dentro” del pensamiento artístico del grupo sevillano.

En el poeta Arguijo también encontramos el mismo amor por la pintura; ya hemos señalado como encargó a Alonso Vázquez el hermoso techo pintado de su casa, anterior por unos años al de la Casa de Pilatos; poseía además una colección de esculturas y pinturas que al parecer eran mayoritariamente de “planetas y fábulas” y que son mencionadas como decoración de su calle en la Octava del Corpus de 1594<sup>44</sup>. En su poesía aparecen asimismo muestras de su amistad con el poeta y pintor Juan de Jáuregui como las décimas antes citadas que empiezan “Den otros a tus pinzeles / lo que sin lisonja pueden...”<sup>45</sup> y de los escritos de Pacheco se desprende que existía también amistad entre ellos. Menos conocido quizás sea el hecho de que Arguijo fuera al igual que Jáuregui, poeta-pintor como se desprende del inventario de una tal Ana Nieto de Quirós, fechado en 1651 donde se recoge “una pintura de media vara marco negro de Santa Petronila de mano de Don Juan de Arguijo”<sup>46</sup>, un “don” que deja poco lugar a dudas respecto a su autoría. Desgraciadamente tampoco se conserva o se conoce ninguna pintura de su mano.

---

43. M. MENÉDEZ PELAYO, “Noticias sobre la vida y la obra de Rodrigo Caro” en, *Estudios de Crítica Literaria. Obras Completas* vol. 16 (Madrid, 1893)

44. V. LLEÓ (ed.) R. Messia de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone a descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la Parrochia collegial y vecinos de Sant Salvador hizieron....año de 1594* (ed. Facsimil, Sevilla, 1985)

45. S.B. VRANICH, (ed.) *Obras Completas de Don Juan de Arguijo (1567-1622)* (Valencia, 1985), pág. 405 ss.

46. D. KINKEAD, “Artistic Inventories in Seville, 1650-99” en *Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Boletín de Bellas Artes* (1989) Quizás el cuadro fuera pintado por Arguijo para su madre, D<sup>a</sup> Petronila Manuel.

Esta práctica simultánea de la poesía y la pintura tenía desde luego antecedentes como ya hemos visto; pero el modelo más cercano pudo fácilmente venirle a Arguijo de su amigo y figura clave en esta fase final del humanismo sevillano Don Juan de Fonseca y Figueroa. Fonseca estudió en las Universidades de Salamanca y Valladolid y poseía una vasta cultura clásica, dominando además del latín y el griego el hebreo y fue ya famoso en su tiempo por su inclinación a las Bellas Artes. Lo destacaron tratadistas como Francisco Pacheco<sup>47</sup> o Lázaro Díaz del Valle, quien escribió: “Don Juan de Fonseca y Figueroa, hermano del marqués de Orellana, maestrescuela y canónigo de Sevilla y sumiller de cortina del Rey nro. Señor Don Felipe IV, fue varón de grande ingenio y mucha erudición y con todo eso estimó el noble ejercicio de la pintura”<sup>48</sup>. Nicolás Antonio, por su parte afirma que Fonseca, además, había escrito un tratado sobre la pintura de los antiguos del que, aunque nunca publicado, habría incluido José González de Salas algún fragmento en una de sus obras.<sup>49</sup> Efectivamente González de Salas, en su edición del *Satiricón* de Petronio, dedicado por cierto a Olivares, transcribe un párrafo en el que Fonseca comenta y aclara, con gran aparato erudito, qué fuera en su opinión la llamada *pictura compendiaría* que practicaban los antiguos egipcios según cita Plinio el Viejo en su *Historia Natural*. Aunque el fragmento es breve, parece confirmar lo expresado por Nicolás de Antonio sobre que Fonseca hubiese escrito ante todo una glosa o comentario al tratado pliniano. La pérdida de este escrito de Fonseca resulta, como la de los *Diálogos de la Pintura* de Caro, igualmente lastimosa pues nos privan de las bases teóricas sobre las que se sustentaba su opinión sobre el arte pictórico.<sup>50</sup>

Fonseca, que fue fiel colaborador de Olivares, pudo realizar una experiencia, seguramente soñada por muchos de sus con-

47. *Arte de la Pintura...* Pág. 216

48. Apud F. CALVO SERRALLER, *Teoría de la Pintura...* cit. pág. 466

49. NICOLÁS ANTONIO, *op. cit., ad vocem.*

50. J.A. GONZÁLEZ DE SALAS (ed.) *Satiricón de Petronio* (Frankfurt, 1629) pág. 15. Agradezco a mi amigo Esteban Torre su traducción del texto.

tertulios sevillanos como es una estancia en Italia; en una carta recientemente publicada del embajador florentino en Madrid al Gran Duque de Toscana, de 1622, aquel expresa como el Sumiller real marcharía a Parma a dar sus condolencias allí por la muerte del Duque Ranuccio Farnese, pero que después tenía previsto “*andare a Roma per vedere Italia*”, sin duda para poder contemplar directamente los tesoros artísticos allí acumulados<sup>51</sup>. Fue seguramente esta pasión por el arte lo que le impulsaría al “noble ejercicio de la pintura”, algo poco habitual para un alto eclesiástico y de familia noble, pero que además de por las noticias contemporáneas viene confirmado por el inventario *post mortem* de sus pertenencias que recoge un caballete, colores y otros instrumentos del oficio que curiosamente fueron adquiridos por Velázquez, que fue quien realizó la tasación<sup>52</sup>..

No se conoce ninguna obra pictórica de la mano de Fonseca, pero si se conservan unos poemas laudatorios escritos por su incondicional amigo, el poeta sevillano Francisco de Calatayud, a varios retratos pintados por él de sus también amigos Manuel Sarmiento de Mendoza, Francisco de Rioja y Juan de Arguijo. En el de Arguijo exclama Calatayud. “Dos palmas, dos laureles / para Orfeo y Apeles / prevén ó tú que notas admirado / de Arguijo el fiel traslado / y de Fonseca el dibujar valiente”. Es curioso comprobar que de las diez composiciones poéticas que se conservan de Francisco de Calatayud, cinco tratan de pintura; las silvas a los tres retratos ya mencionados, otra dedicada a Jáuregui y, una traducción de un epigrama latino de Lamponio a Quintino Mesio pintor (es decir, Quentin Metsys)<sup>53</sup>.

Todos estos personajes que venimos comentando, caracterizados por su entusiasmo tanto con la poesía como con la pintu-

---

51. S. SALORT, “Las relaciones artísticas entre Sevilla e Italia en el primer tercio del siglo XVII” en (Cat.) *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla* (Madrid, 2005)

52. J. LÓPEZ NAVÍO, “Velázquez tasa los cuadros de su protector D. Juan de Fonseca”, en *Archivo Español de Arte*, 34 (1961) págs. 53-84

53. M. COBO, *Francisco de Calatayud y Sandoval. Vida y Obra* (Sevilla, 1988). Calatayud trabajaba en una antología poética en colaboración con Fonseca.

ra, practicantes en muchos casos de ambas artes, pertenecieron al círculo íntimo de Francisco Pacheco; de hecho, la mayoría de ellos aparecen citados habitualmente en las páginas del *Arte de la Pintura*. Ellos debieron evidentemente de formar parte del entorno en el que se formó Diego Velázquez, un entorno en que el hermanamiento entre las artes de la imagen y la palabra, si no determinaba la producción del artista si condicionaba la recepción de su obra, al considerarla al igual que la poesía, fruto de un arte liberal.

Nacido como es bien sabido en 1599, Velázquez entró de aprendiz en el taller de Pacheco en 1611, después de una breve estancia con Francisco de Herrera. Todo parece indicar que, apenas adolescente, Velázquez fue ya considerado como una especie de prodigio de la Naturaleza, no sólo por Pacheco, sino por los amigos de su círculo. En 1618, después de haberse examinado como maestro pintor, contrajo matrimonio con Juana Pacheco, como dice su suegro y maestro "movido por su virtud, limpieza y buenas partes y de las esperanzas de su natural y grande ingenio"<sup>54</sup>; se conserva una especie de romance festivo a la fiesta de esponsales escrito por Baltasar de Cepeda<sup>55</sup> que nos proporciona una vívida imagen de las reuniones eruditas de este círculo, pues habiendo asistido a ellas intelectuales como Francisco de Rioja, Fray Pedro de Frómesta, Sebastián de Acosta, y otros, la conversación terminó – según escribe – en "un concurso de ingenios" en el que se citaron "libros / que libras de oro pesaron".

Este clima de proximidad intelectual debió de resultar sumamente estimulante para el joven Velázquez; pues difícilmente podría haber hallado nada comparable en ningún otro taller pictórico sevillano, con discusiones teóricas y manifestaciones poéticas, con asistencia de nobles y letrados. Nunca olvidaría el pintor esta primera formación, pues si, por un lado, el inventario de su biblioteca revela que se trataba básicamente de la propia de un

---

54. F. PACHECO, *Arte de la Pintura*, cit. pág.

55. Publicado por W.L. FICHTER, "Una poesía contemporánea inédita sobre las bodas de Velázquez" en *Varia Velazqueña* (Madrid, 1960), vol. II, pags. 636ss. Cepeda es el autor de varios tratados sobre la Inmaculada Concepción y de un libro sobre la Jornada de Larache del Marqués de San German, publicados en Sevilla.



“profesional”, dejando ver el rigor intelectual de su formación que Palomino, en su biografía del sevillano, quizás con cierta exageración, amplifica señalando como siendo muy joven ya excedía “en noticia de las lenguas y en filosofía a muchos de su tiempo” no podemos olvidar tampoco, por otra parte, que el mismo Palomino añade que “era también familiar y amigo de los poetas y oradores, porque de semejantes ingenios recibía ornamento grande para sus composiciones”<sup>56</sup>

Ya he señalado en otra ocasión como en los años que transcurren entre 1617, en que se examinó como pintor y 1623, cuando se instaló definitivamente en Madrid, apenas existe documentación sobre la pintura de Velázquez; su nombre, en efecto, resulta llamativamente ausente entre la multitud de contratos artísticos que guarda el Archivo de Protocolos sevillanos. Todo parece indicar que al contrario de la mayoría de los artistas contemporáneos, Velázquez no debió de rivalizar en el mercado de las grandes comisiones de retablos o series pictóricas que sí dejaban huella notarial, sino que sus clientes probablemente fueron, según se deduce de los pocos que conocemos, unas élites urbanas de gustos sofisticados y con cierto conocimiento de las innovaciones artísticas desarrolladas en Italia y Flandes, capaces de apreciar la originalidad absoluta del joven pintor al que comprarían directamente, sin llegar a protocolizar notarialmente estas transacciones<sup>57</sup>

Ahora bien, como ya hemos señalado, la mayor parte de los miembros del círculo de Pacheco eran en menor o mayor medida “hechuras” de Olivares, es decir, personas de su confianza, a los que una vez que hubo asegurado su poder como valido en la Corte, recurrió para que ocuparan en ella posiciones relevantes. Naturalmente la posición de Olivares se basaba en la confianza que le tenía el monarca; para el valido, la principal misión que había de cuidar cada

---

56. A. PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (Ed. Madrid, 1947) pág. 895 Palomino contó con las informaciones de Juan de Alfaro, que había sido discípulo de Velázquez en sus últimos años. Sobre la biblioteca de Velázquez, vid F. J. SÁNCHEZ CANTÓN. *La librería de Velázquez*, en AA. VV. “Homenajer a Menéndez Pidal (Madrid, 1925)”, págs. 379 ss.

57. V. LLEÓ CAÑAL, Los clientes sevillanos de Velázquez, en “Symposium Internacional Velázquez. Actas” (Sevilla, 2003)

día, se convirtió, pues, en conservar esa confianza procurando agradarle con nuevas distracciones y agasajos. Y en esta maniobra envolvente, Velázquez seguramente jugó un papel de peso<sup>58</sup>.

Olivares, con su formación italiana sabía que el arte, el mecenazgo y el coleccionismo artísticos eran consideradas, ya desde *Il Cortigiano* de Castiglione, actividades plenamente aceptables e incluso loables para un príncipe y Felipe IV había mostrado desde muy pronto un insólito interés no ya en el disfrute de la pintura sino en la práctica pictórica misma<sup>59</sup>.

Cuando Velázquez se instaló en la Corte en 1623, contaba 24 años de edad; el rey (rey sólo desde 1621) 18 años, pero entre los dos surgiría, dentro de lo que es posible entre el monarca más poderoso de la Cristiandad y un simple plebeyo, una sorprendente amistad. No cabe la menor duda de que Felipe IV, dotado de una fina sensibilidad, era capaz de apreciar la valía del pintor; Velázquez, por su parte, como revelan las anécdotas relatadas por Palomino, tenía el instinto cortesano y era discreto. Olivares, consciente de ello, debió de preparar la llegada del sevillano a la Corte con todas las características de una operación estratégica en la que las el grupo sevillano de sus “hechuras” jugaría un papel decisivo.

En la primera visita, en 1622, el intento resultó fallido pues como relata Pacheco, aunque fue agasajado ‘por los sevillanos Luis y Melchor del Alcázar y por Juan de Fonseca y aunque pintó su portentoso retrato de Góngora que admiro a todos, “por entonces no hubo lugar de retratar a los Reyes” que era evidentemente el objetivo del viaje.<sup>60</sup> El segundo intento al año siguiente, sin embargo, sí fue un pleno acierto. Hospedado en casa de don Juan de Fonseca, persona muy próxima al rey por su cargo como sumiller de cortina, hizo su retrato que poco después fue mostrado en la Corte ante el asombro general<sup>61</sup>.

Velázquez debió regalar a Fonseca su prodigioso “Aguador”, hoy en la Apsley House de Londres, pues aparece en el inventario

58. J. BROWN y J. ELLIOTT han estudiado la estrategia de Olivares en *Un Palacio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV* (Madrid, 2004)

59. B. CASTIGLIONE, *Il Cortigiano* Lib. I, XLIX. Cito por la edición de G. Pezzolin (Milán, 1937). J. GÁLLEGO, “Felipe IV pintor” en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz* (Granada, 1979) vol. I, págs. 533-40

60. F. PACHECO, “Arte de la Pintura” Ed. cit. pág. 203.

de su colección, que aquel había tasado, dándole, por cierto, la más alta valoración. No cabe duda de que esta obra fue concebida como una especie de *pièce de maîtrise*, como una carta de presentación en la Corte, con una auténtica exhibición de recursos pictóricos que sobrepasaba todo lo que se hacía entonces en ella y que habría de catapultar a la fama al sevillano<sup>62</sup>. Igualmente retrató a Francisco de Rioja, una obra que se ha creído reconocer en un retrato de clérigo de gran intensidad actualmente en colección particular madrileña<sup>63</sup> y al propio Conde Duque de Olivares en el primero de una larga lista de retratos del valido<sup>64</sup>. Además de éstos, otros dos retratos de estas fechas aparecen vinculados con los “olivaristas” y con Sevilla. El primero es del Marqués de Montecarlos, miembro de la Casa de Mendoza quien había sido Asistente de Sevilla y era una fiel “hechura” del Conde Duque; el segundo fue de García Pérez de Araciel y Rada, del Consejo de Castilla, quien en 1624 viajó con el Rey a Andalucía en compañía de su amigo y protector de Velázquez Juan de Fonseca.<sup>65</sup> Todas estas personas, de la confianza de Olivares, debieron formar la base sobre la que se asentaría el sevillano para su entrada en la Corte. A partir de ahí serían sus méritos propios los que impulsaran su meteórica carrera, tanto pictórica como cortesana.

Jonathan Brown ha especulado convincentemente sobre la importancia que tuvo Rubens para Velázquez, no sólo en el terreno estrictamente pictórico o como inspirador de sus viajes de estudio a Italia. Los dos genios se conocieron en el segundo viaje del flamenco a España, en 1628; Rubens contaba entonces 51 años y se encontraba en la plenitud de su fama y prosperidad, hasta el punto

---

61. Generalmente identificado con el retrato que se conserva hoy en el Detroit Institute of Arts.

62. J. LÓPEZ NAVÍO, *Velázquez tasa los cuadros...* cit. significativamente Velázquez dio a su obra el precio más alto de la colección.

63. B. BASSEGODA, *El 'Libro de Retratos' de Pacheco y la verdadera efigie de Don Diego Hurtado de Mendoza*, en “Locus Amoenus” 5 (2000-2001)

64. Identificado con el retrato de cuerpo entero y tamaño natural que se conserva en el Museo de Arte de Sao Paulo.

65. P. CHERRY, “New documents for Velázquez in the 1620’s”, en *The Burlington Magazine*, nº 1055 (1991). Los retratos actualmente están en paradero desconocido. Aunque no hay evidencia, es plausible que Fonseca le enseñara a Pérez de Araciel obras del joven prodigio que acababa de instalarse en la Corte.

que sería ennoblecido por Carlos I de Inglaterra al año siguiente. Era un cortesano perfecto, culto, políglota capaz de moverse con la misma soltura en su taller que en las más diversas cortes europeas y para Velázquez se convertiría en un modelo además de profesional, social e incluso vital a imitar<sup>66</sup>. Para el sevillano, Rubens era la prueba viviente de que, siendo pintor, era posible alcanzar el mismo *status* que otros cortesanos, pues su actividad no difería de la de un poeta; su éxito en la Corte, refrendado por la firme voluntad del Rey ante las reticencias del Consejo de Órdenes a concederle un hábito, se convertiría así en la legitimación de todas sus aspiraciones. En este sentido cabe destacar como todas las fuentes antiguas nos hablan de la discreción y el tacto del artista sevillano, virtudes que como es bien sabido se consideraban imprescindibles para el peligroso navegar palaciego. Palomino, por su parte, destaca lo especial de su relación con Felipe IV, que “tenía con él – escribe – confianzas mas que de Rey a vasallo, tratando con él negocios muy arduos, especialmente en aquellas horas mas privadas en que los señores y los demás áulicos están retirados”<sup>67</sup> Pero nada de esto hubiera sido posible sin el poso de sus años sevillanos, sin las reuniones “académicas” de su maestro y suegro Pacheco, en compañía de poetas y eruditos, de aristócratas y humanistas, en esa “cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla” como ha sido descrito el taller y la tertulia de Pacheco<sup>68</sup> No sólo fueron, pues, las enseñanzas artísticas, tan pronto sobrepasadas, las que Pacheco transmitió a su yerno; fue también la consideración de la pintura como una disciplina “ingenua”, propia de hombres libres, precisamente por su equiparación con la poesía. Y esta familiaridad en el trato con aristócratas, humanistas y hombres de letras, proporcionaría al joven pintor una seguridad y confianza en sí mismo y una determinación que pocos otros artistas de la Corte pudieron tener y sin las que difícilmente podría haber alcanzado su triunfo no sólo como pintor del Príncipe, sino como Príncipe de los pintores.

---

66. J. BROWN, *Velázquez: pintor y cortesano*, (Madrid, 1999)

67. A. PALOMINO, op. cit. 919

68. A. PALOMINO, op. cit., pag. 892

DISCURSO DE CONTESTACIÓN  
PRONUNCIADO POR EL  
EXCMO. SR. D. RAFAEL MANZANO MARTOS.

Quizá el hecho diferencial más significativo que distingue a esta Real Academia Sevillana de Buenas Letras de sus otras hermanas, tanto antiguas como de reciente creación, radique, desde sus orígenes, en la multidisciplinariedad de los miembros que la constituyen.

Fundada en el siglo de las luces por clérigos ilustrados, acogió, además de a este estamento, a escritores o poetas, a letrados eminentes, historiadores, archiveros, bibliófilos, médicos, humanistas, periodistas, nobles entregados al coleccionismo o al mecenazgo, filósofos o científicos notables, a más de algún artillero, matemático o geómetra distinguido. También algún artista culto. A mi me cabe el honor de haber sido el primer arquitecto acogido a sus escaños. Pero a todos se exigía como se deduce de su propio título, su capacidad para la expresión literaria u oratoria con precisión y belleza en su rama del saber, y también una dedicación y amor a la cultura de esta ciudad singular, Sevilla, o a su entorno, entorno que va desde su puro alfoz, hasta su reflejo lejano en las tierras de allende el océano.

Esta especial circunstancia de nuestro estilo justifica cumplidamente que la Academia vista sus mejores galas en este domingo pre-ferial, para dar la bienvenida e incorporar con todos los honores a su seno a su electo, el historiador y humanista don Vicente Lleó Cañal, que además de sus méritos personales viene aquí como a casa propia como vástago de una importante saga

familiar que cultivó desde el siglo pasado las buenas letras en Sevilla. Su bisabuelo Don Manuel Gómez Imaz (la familia pronuncia Gómez Ímaz); fue uno de aquellos amantes del libro, humanistas que con el duque de T' serclaes fundaron la sociedad de Bibliófilos Andaluces y crearon importantes bibliotecas locales que sirvieron de base a las de algunas de sus más señeras instituciones. Gómez Imaz se especializó en los temas de la Guerra de la Independencia y del periodo Fernandino y fue el publicista de un documento trascendental en nuestra historiográfica artística, el Inventario escrito por el mariscal Downie, alcaide de los Reales Alcázares, de los cuadros y obras de arte depredadas en Sevilla por el gobierno del Rey intruso, que se conserva en el archivo alcazareño, y nos da la pista respecto a tantas pérdidas de nuestro patrimonio, salidas de España en el tristemente famoso equipaje del rey José. Fue académico y director de esta Real Academia, como también lo fue don Carlos Cañal, su yerno y abuelo materno de nuestro recipiendario que, dedicado en su juventud a la investigación histórica, nos dejó un bello estudio sobre San Isidoro, se dedicó en su madurez a la política y a la oratoria parlamentaria, siendo ministro de Obras Públicas antes de presidir esta casa.

Y, probada la alta calidad del encaste, hablamos ya de nuestro nuevo compañero a quien me une vieja amistad y convivencia en la cátedra, por lo que quiero testimoniar a la Academia mi agradecimiento y satisfacción por designarme par darle la bienvenida en este acto.

Vicente Lleó Cañal ha dedicado su vida a la investigación, a la historia, a la crítica de arte y a la proyección docente de sus saberes.

Desde sus inicios podemos vislumbrar ya el trazado de las que serían sus futuras líneas de investigación, como por ejemplo, sus debilidades por las arquitecturas efímeras, y el ornato de la ciudad en sus fiestas solemnes, expresadas ya en su tesina de licenciatura.

También eran años de implicación política frente a la dictadura y de intentos de proyección exterior, de lo que da cumplido testimonio la edición de aquella exquisita revista de efímera pervivencia que se llamó "Separata" y que aglutinaba a la "Gauche Divine" de aquella Sevilla juvenil de la Platajunta empeño en el

que también participó Jacobo Cortines junto a otros muchos, y en el que, como en una premonición de nuestro tema de hoy, colaboraban pintores y dibujantes junto a escritores y poetas. Yo contemplaba aquella eclosión juvenil con una mezcla de ternura e ironía mezcladas con mucho divertimento. Guardo con amor los cuatro o cinco números de aquella revistilla convertida ya hoy en curiosa rareza bibliográfica.

Pero superadas estas juveniles veleidades, su vida ha sido un continuo navegar por el gran río de los años del Renacimiento y del Barroco con un fondo obsesivo de ciudad, Sevilla. Y aunque esto pueda parecer localismo, muy típico de lo nuestro, debo aclarar que la visión de Lleó está muy lejos de los atavismos de los historiadores locales y que ha sabido proyectar como nadie de su generación luz exterior y nueva sobre temas viejos. Porque Lleó se mueve, con la soltura con que maneja los idiomas, por los foros internacionales, congresos, universidades e institutos de estudios avanzados, europeos, americanos y ha tenido largas permanencias en las universidades de Michigan y de Princeton donde tuvo la fortuna de ser ayudante de investigación con el gran hispanista John Elliot.

Sus dos primeros títulos publicados, *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, (Sevilla 1979) y el segundo *Fiesta grande: el Corpus Christi en la historia de Sevilla*, nos dan la imagen de sus primeros intereses, recurrentes a veces, en los que marca su fijación inicial tanto por el siglo XVI como por la parafernalia específica de las grandes fiestas sevillanas.

Una exposición circunstancial celebrada en los Reales Alcázares, y en cuyo montaje colaboramos, abrió un camino nuevo en sus investigaciones: *La Sevilla de los Montpensier, segunda corte de España*, (1997); y casi de inmediato iba a sintetizar el fondo de sus investigaciones sobre la familia Ribera, el marquesado de Tarifa y el Ducado de Alcalá de los Gazules en un precioso libro, *La Casa de Pilatos*, donde nos da una nueva visión del proceso constructivo de este monumento clave de la arquitectura sevillana, prolongada en estudios posteriores sobre Benvenuto Tortello y sus intervenciones en las obras del tercer duque de Alcalá, o sobre los techos pintados o las colecciones arqueológicas de la de la casa de Pilatos.

Una escapada fuera de su línea habitual de trabajo nos dejó en un bello libro sobre los Reales Alcázares de Sevilla, donde avanza teorías sobre las obras del renacimiento y del barroco, colaborando también en algunos de los tomos de la *Iconografía de Sevilla* (1991) publicados por la Fundación Focus. De su novedoso interés por la arquitectura paleoindustrial nos da buena medida su intervención en el catálogo de *Pósitos, sillas, y tercias de Andalucía*, (1991)

Lleó ha sido también historiador de nuestra pintura, véanse su “Aproximación a la pintura Sevillana” (1982), y su seguimiento permanente en torno a nuestro genio universal de la pintura, Don Diego Velázquez, especialmente “El Velázquez Sevillano” (1999) y sus diversas interpretaciones de sus obras como “los Borrachos o la coronación del Poeta”, o “Nuevos datos sobre las Hilandera de Velázquez”, e incluso un estudio sobre “ Los clientes sevillanos de Velázquez” (2004).

La sensibilidad de Vicente Lleó ha navegado también por la historia del jardín así en “Jardines de Sevilla” (1998), o en el dramático tema que tituló “Un contexto perdido – Los jardines de la Nobleza”, editado en ese mismo año, o la interesante evocación histórica del “Jardín Arqueológico del Primer duque de Alcalá “ (1987)

La presencia de los Reyes Católicos, del Emperador y de Felipe II en el entorno sevillano aparecen en textos como “Recibimiento en Sevilla del Rey Fernando el Católico” (1978) “La Imagen del Emperador en la Sevilla del 500” (2001), en “La arquitectura imperial” (1988) o en “Roma Triunfante en ánimo y grandeza - El túmulo de Felipe II en la Catedral de Sevilla” (1998), donde reaparece su afición por las arquitecturas efímeras.

La catedral, sus capillas, pero sobre todo la Giralda y el coloso que la corona, símbolos de Sevilla aparecen y reaparecen en toda su obra: “El monumento de la Catedral de Sevilla, (1976), “Giralda en fiestas” 1979, y 1981 en su “Sevilla en Fiestas” y de nuevo sobre su remate en “El Giraldillo, emblema de Sevilla” 1981.

En los días de la exposición Universal, y con motivo de la devolución a la Sala capitular de la Cartuja y montaje de los sepulcros de los Ribera, colaboró con sus “Imágenes de la Cartu-



ja” y con “El patrimonio Artístico de la Cartuja” en la publicación *La Cartuja recuperada*, fechada en el simbólico año 1992 y con otro que fue, para mí, sorprendente contribución, “El supuesto tríptico de Durero de la Cartuja de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, tomo II, 1993.

Su reciente participación en un corpus de documentación del Palacio de San Telmo con ocasión de su proyectada restauración, justifica los diversos estudios de Lleó, en diversas publicaciones sobre este gran edificio, símbolo de nuestra mejor arquitectura civil del Barroco, y al que da una nueva y más rigurosa interpretación.

No quiero abrumarles con un inventario exhaustivo de la copiosa bibliografía de nuestro nuevo compañero, pero si declarar que su obra historiográfica trasciende del puro análisis de las fuentes tanto documentales como monumentales a la construcción de síntesis de gran alcance que a veces constituyen sugestivos ensayos de universal dimensión.

Debo aclarar que Vicente Lleó es hombre de gran sensibilidad artística, cosa que no siempre sucede entre historiadores de arte, y que no ha sido ajeno a la crítica de arte ni a la percepción del arte contemporáneo de su entorno más próximo. Su propia casa en un ejemplo de equilibrio entre modernidad y pasado, dominada por esa cualidad eterna que se llamaba buen gusto y que hoy es un bien obviado.

La lógica proyección de esta dilatada labor de investigación tenía que ser la docencia, que ha ejercido alternativamente en dos centros de la Universidad de Sevilla, la facultad de Letras, primero, de donde pronto pasó a la Escuela Superior de Arquitectura, donde nos conocimos. Allí después de escalar por todos los grados del *ordo honorum* ganó su primera cátedra en 1983 e impartió enseñanzas que iniciaron a muchos discípulos y arquitectos en esta rama del saber, dirigiendo tesis tan trascendentales como la de José Morales sobre la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla, la de R. Ortega Suca sobre la Catedral de Jaén o la de C. Gutiérrez de Pablo sobre la Aduana de Málaga. Allí llegó también a ser jefe del departamento de Historia entre los años 1985 al 1989. Fue una larga y grata convivencia de la que surgió inquebrantable y mutua amistad.

Una nueva oposición a Cátedra lo devolvió en 1997, pienso que con carácter definitivo, a la cátedra de Historia del Arte de su vieja y querida Facultad de geografía e Historia de nuestra Universidad.

Ha sido colaborador del “Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas” español, en equipo con la “École des Hautes Etudes en Sciences Sociales” del Centre National de la Recherche Scientifique de Francia.

Es miembro del Consejo Provincial de Cultura y lo fue de la Comisión Técnica del Conjunto Monumental de la Cartuja donde dirigió el Departamento de Investigación y Documentación artística de aquel Conjunto Monumental.

También ha venido asesorando como miembro del Consejo de su Patronato las obras recientes de los Reales Alcázares de Sevilla, hasta su dimisión en Enero de 2006.

Vicente Lleó que ha sido el historiador más asiduo y el investigador que más ha profundizado en los archivos de la Casa Ducal de Medinaceli es, desde 1996 hasta el presente, miembro del Patronato de esta Fundación, que rige el riquísimo patrimonio arquitectónico y mobiliario de dicha Casa Ducal.

Acabamos de oír la lectura de su espléndido discurso de ingreso en esta casa sobre el viejo, topos clásico “*ut pictura poesis*”. Donde está la pintura está la poesía; referido a ese momento estelar de la cultura Sevillana que supone el último cuarto del siglo XVI, orto de Sevilla, y el primero del siglo XVII, ocaso económico de la ciudad, sustentado por una doble generación de poetas, pintores y escultores, que hacen de la vieja Rómula Augusta, la nueva Roma triunfante en ánimo y grandeza que vio Cervantes.

Es la última generación del renacimiento, que lleva a la plenitud del ideal clásico de belleza la prosa y el verso, en paralelo con las obras de pincel y de escultura y la primera que vislumbra, y anticipa, avanzando en el tiempo, la belleza patética del barroco.

No quiero insistir en lo que nuestro nuevo Académico ha dejado dicho en esta Sala de forma admirable, pero sí recordar que este discurso ha dejado plenamente resuelto y cerrado un viejo tema tocado por muchos, entre ellos el Duque de Alba, y por mi mismo en mi discurso de ingreso en esta casa, que ninguno de nosotros llegó a cuajar y llevar a feliz término.

Esta es la primera gran academia Sevillana, la de época Austria, verdadera premonición de la nuestra, ya dieciochesca y borbónica.

Esta es la gran academia retratada de forma admirable en el libro de Retratos de Pacheco, y que tal vez hubiera naufragado, como Sevilla, en los bajos fondos del río en el siglo XVII. Pero aquel brillante grupo de humanistas y pintores acabó en Madrid llevados de la mano de Don Gaspar de Guzmán, el famoso Conde. Duque donde dieron vida y nueva savia a la naciente escuela Madrileña y la corte de Felipe IV. Fueron sin duda los Pachecos, el viejo canónigo y humanista, y Pacheco, el joven pintor y tratadista, los que dieron contenido intelectual junto con aquel grupo de poetas y artistas sevillanos como Herrera el viejo al pintor máximo de todos los tiempos, Don Diego de Silva Velázquez. Allí fue también a modelar la cabeza de Felipe IV, para la fundición de la gran escultura ecuestre de Tacca, el imaginero Juan Martínez Montañez, sí bien regresó pronto a su patria de adopción.

Se me dirá que la escultura no entra en el sutil paralelo entre poesía y pintura descrito por Lleó, porque carece de su sentido descriptivo tan próximo a la narración literaria. Estoy de acuerdo, pero todo arte, para serlo, debe tener su propia lírica, hoy en muchos casos perdida en el olvido, incluida la propia arquitectura que a pesar de la rudeza de sus volúmenes, también debe tener su trasfondo poético en un equilibrio entre la evocación del pasado y la premonición del futuro. Arquitectura a la que siempre se quiso hermanar, en cambio en sus ritmos y medidas con la música.

Pero aquellos hombres llevaron a su más alta cima la cultura del Imperio Español justo al empezar su declive militar y político.

Por eso me he emocionado al oír la lectura de estas páginas de mi viejo amigo y condiscípulo, al que quiero dar en nombre de esta Real Academia, la más cariñosa bienvenida.

Que seas muy feliz en tu convivencia entre nosotros, querido Vicente, que lo seas por muchos años, para siempre....