



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de Filosofia i Lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

**Francisco Pacheco. La Academia de Sevilla, la
tratadística y su relación con Diego Velázquez.**

Alejandro Torres Fiori

Grau de Història de l'Art

Any acadèmic 2017-2018

DNI de l'alumne:43206530H

Treball tutelat per Dra. Mercè Gambús Saiz
Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori
Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia,
amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

Autor		Tutor	
Sí	No	Sí	No
<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

Paraules clau del treball:

Pacheco, Velázquez, Sevilla, acadèmia, pintura, tratadística, Barroc.

Resumen

Resumen

La obra de Francisco Pacheco, desde su llegada a Sevilla en 1575 hasta su fallecimiento en 1644, se debe incontestablemente a la tarea del “pintor culto”. Acreditado por miembros destacados de la Academia de Sevilla, círculo de intelectuales pertenecientes a variadas disciplinas, e imbuido del clima cultural humanista de la capital hispalense, Pacheco pudo desarrollar varios corpus teóricos acerca de la pintura como disciplina artística y con trasfondo teórico, abogando en defensa de su nobleza y arte. Francisco Pacheco ejercerá además como eje vertebrador de la Academia y su taller como canalizador de un efervescente ambiente artístico hacia sus aprendices. Diego Velázquez, aprendiz y yerno de Pacheco, llevará las enseñanzas de su maestro a la grandeza; será Pacheco, por lo tanto, pieza clave para el nacimiento artístico del gran pintor del Barroco en España y uno de los grandes genios de la Historia de la Pintura.

Abstract

Francisco Pacheco's work, from his arrival to Seville in 1575 and to passing away in 1644, was undeniably due to the task of the “educated painter”. Accredited by prominent members of the Academy of Seville, an intellectual social group with varied disciplines, and imbued with the humanistic cultural climate of Seville, Pacheco could develop several theoretical corpora about painting as an artistic discipline, providing a theoretical background and advocating for its quality and status. In addition Francisco Pacheco will work as cornerstone of the Academy and his workshop as channel of a high-spired artistic ambient around his apprentices. Diego Velázquez, disciple and son-in-law of Pacheco, would take his master's instruction to the next level of greatness; therefore, Pacheco will be a key element in the artistic outbreak of the most distinguished serious geniuses pin the History of Painting.

Palabras Clave

Palabras clave

Palabras clave: Pacheco, Velázquez, Sevilla, academia, pintura, tratadística, Barroco.

Key words: Pacheco, Velázquez, Seville, academy, painting, treatise, Baroque.

Sumario y paginación

Resumen	2
Palabras Clave	2
Sumario y paginación	3
Hipótesis y objetivos	4
Metodología.....	5
Estado de la cuestión	7
Contenidos	10
1.Francisco Pacheco	10
1.1 Inicios de su vida y formación.....	10
1.2 Los viajes de Pacheco	11
1.3 La carrera de Pacheco	12
2.Sevilla en la España del Siglo de Oro.....	14
2.1 Crisis económica y cultural	14
2.2 El caso de Sevilla.....	15
2.3 La Academia de Sevilla	18
3.La tratadística de Pacheco	20
3.1 Obras publicadas en vida	20
3.2 Escritos cortos.....	22
3.3 <i>Arte de la Pintura</i>	23
3.4 <i>Libro de descripción de verdaderos retratos</i>	26
4.Pacheco y Velázquez	27
4.1 La llegada al taller de Pacheco	27
4.2 La Biblioteca de Pacheco.....	28
4.3 Modelos nórdicos.....	30
4.4 El estudio del natural	32

Conclusiones.....	33
Bibliografía.....	35
Anexo de figuras.....	37

Hipótesis y objetivos

Hipótesis

A partir de datos positivos obtenidos de la consulta de las fuentes se formulan las siguientes hipótesis, resueltas posteriormente mediante la propuesta de objetivos.

Hipótesis 1. La figura de Francisco Pacheco, por su carácter cosmopolita y su participación directa e indirecta en los grandes debates artístico-culturales a lo largo de las primeras décadas del siglo XVII en Sevilla, hace necesarias las referencias de tipo biográfico en torno a su persona. La pluralidad cultural que supone la España del siglo XVII, incluso con la delimitación cronológica al periodo de vida de Pacheco, provoca la necesidad de concreción en el caso de Sevilla para un estudio de tipo histórico. Convendría exponer si realmente el panorama cultural de la capital hispalense pudo afectar de manera notoria a la vida y obra de Pacheco.

Hipótesis 2. La obra teórica y artística de Pacheco resulta incomprensible en su creación sin tener en cuenta el carácter plural e interdisciplinario que suponen tales aportaciones, siempre requeridas de un contexto creativo; la referencia al entorno humanista que supone el círculo de la Academia de Sevilla para Pacheco es imperativa. Se debe ahondar sobre quienes pudieron ser las figuras capitales en el desarrollo de los corpus y su posible impacto en la obra del gaditano.

Hipótesis 3. La labor de Francisco Pacheco como uno de los grandes tratadistas de la pintura española del siglo XVII hace necesario profundizar en el estudio de sus escritos, con especial detenimiento en su obra magna: *Arte de la Pintura*. Se debe considerar el rango de impacto del corpus y considerar el peso de esta obra en la vida artística de Pacheco y si tuvo influencias plausibles en autores seguidores de Pacheco.

Hipótesis 4. Exponer el taller de Francisco Pacheco como aplicación práctica de las ideas defendidas en sus corpus teóricos y los medios de formación del pintor que propuso, estudiando si realmente pudieron ejemplificarse en la figura de Diego Velázquez y servir a modo de conclusión para la praxis de Pacheco como “pintor culto”.

Objetivos

Objetivo 1. Estudiar biográficamente a Francisco Pacheco. El primer nivel debe ser hacia la formación del joven Pacheco tras su llegada a Sevilla. A continuación, exponer viajes realizados por el artista a lo largo de su vida, con intención de remarcar posibles influencias y contactos en su desarrollo. El tercer nivel se realiza con motivo de marcar los principales ítems de Pacheco en su carrera como artista, desde su temprana llegada a Sevilla y hasta su fallecimiento.

Objetivo 2. Contextualizar históricamente el caso. Aunque se puede requerir de una introducción de carácter general, se precisa exponer el caso concreto de la capital hispalense y, consecuentemente, la Academia de Sevilla.

Objetivo 3. Exponer el conjunto de la obra teórica realizada por Francisco Pacheco a lo largo de su vida. En primer lugar, realizar menciones breves hacia sus escritos publicados en vida; tras la posterior mención a sus escritos cortos, profundizar en sus dos obras primas, con detenimiento en el estudio del *Arte de la pintura* y aspectos contenidos en la misma de carácter iconográfico con trascendencia para este trabajo.

Objetivo 4. Ahondar en la relación entre Francisco Pacheco y Diego Velázquez, además de emplear como eje vertebrador del discurso el espacio cronológico que corresponde a la estancia del joven Velázquez en el taller del maestro. A modo de introducción, al discurso se deben incorporar aspectos de carácter biográfico relacionados con la llegada del joven aprendiz al taller. Posteriormente, exponer buena parte de los títulos de la biblioteca de Pacheco y reflexionar acerca de posibles influencias en el aprendiz. El uso de modelos de estampas y grabados nórdicos en el taller y su permeabilización en la pintura de Velázquez debe completar el discurso, al igual que el estudio del natural.

Metodología

La metodología se ha sometido a un cronograma de actividades relacionado con un control de los tiempos invertidos en esas actividades. Todo el proceso ha estado coordinado y revisado por la tutora responsable mediante reuniones quincenales.

Las actividades realizadas han sido las siguientes:

Elección y prospección de fuentes para definir el objetivo principal que se materializa en el título del trabajo.

La segunda actividad es la revisión crítica de las fuentes para establecer los grandes bloques temáticos de contenidos.

La tercera actividad ha sido la exposición del esquema de contenidos a partir del tratamiento historiográfico de las fuentes.

La cuarta ha sido el desarrollo de esquema de contenidos mediante la redacción, con propuesta de cuatro grandes apartados, que a continuación son referidos:

Francisco Pacheco

Los datos referentes a la vida de Pacheco han sido metodológicamente seleccionados para aproximarse a la idea de Pacheco como “pintor culto”, eliminando datos de carácter anecdótico y focalizando el estudio en aspectos determinantes para la carrera del artista como pintor y tratadista.

Sevilla en la España de Oro

A excepción de una breve mención, con carácter general, acerca del panorama de la España del XVII, se ha pretendido aislar el caso de la ciudad de Sevilla. El empleo de datos positivos puede remontarse a aspectos cronológicamente anteriores, aunque siempre dirigiéndose hacia el clima histórico-cultural humanista en el que vive Pacheco. De manera deductiva se concluye en la Academia de Sevilla como contexto creativo del artista.

La tratadística de Pacheco

A causa de las limitaciones en la extensión de los apartados, muchas de las obras realizadas por Pacheco aparecen mencionadas, siguiendo el eje discursivo de Bassegoda i Hugas, aunque brevemente contrastadas mediante aportaciones de diversos autores. Las dos únicas obras de Pacheco desarrolladas en este trabajo han sido el *Libro de retratos* y el *Arte*.

Su relación con Diego Velázquez

Siendo inabarcablemente extensa la relación entre ambos artistas para el cuerpo de este trabajo, se ha delimitado cronológicamente la relación entre ambos individuos a los años de Velázquez como aprendiz en el taller de Pacheco. La única excepción a la delimitación cronológica propuesta radica en una breve introducción a la vida de Velázquez antes de entrar a formar parte del taller de Pacheco.

Conclusiones

Se acaba con un bloque de conclusiones a los contenidos, proponiendo cuatro conclusiones para cada uno de los apartados y una quinta que cierra el discurso.

Referencias bibliográficas

El escaso número de referencias bibliográficas se debe a un determinado criterio de selección; las obras recogidas proponen, en su minoría, un estudio monográfico de Francisco Pacheco, mientras que las obras dedicadas al estudio de Velázquez, mayoría, deben ceñirse al estudio de su figura a lo largo de su etapa de formación sevillana.

Algunas obras dispuestas en el apartado de referencias bibliográficas no poseen una referencia directa en el desarrollo de los contenidos.

Imágenes

Todas las imágenes situadas en el apartado de figuras se deben a obra pictórica de Francisco Pacheco y Diego Velázquez; han sido extraídas de las fuentes digitales del Museo Nacional del Prado, de la colección de la National Gallery de Londres, de Google Art & Culture y del escaneo de fuentes referenciales. El conjunto de imágenes dispuestas en los anexos se debe a citas directas a lo largo del desarrollo de contenidos, sirviendo las imágenes a modo de ejemplificación de los argumentos expuestos en el texto.

Estado de la cuestión

El estado de la cuestión está filtrado directamente por la relación Pacheco-Velázquez y la Academia de Sevilla. La figura de Pacheco y, sobre todo, la de Diego Velázquez ha producido una ingente cantidad de estudios especializados, la que podría provocar desequilibrio temático en este estudio; por lo tanto, la relación Pacheco-Velázquez y el contexto sevillano velazqueño funcionan como filtros bibliográficos de la aproximación crítica.

En el marco historiográfico destacan algunas obras capitales: el estudio de Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica* (1715), obra pionera en el tratamiento historiográfico de la obra y vida de Velázquez con menciones a la etapa formativa con Pacheco, la cual ha sido objeto de innumerables revisiones hasta nuestros días; José María Asensio, *Francisco Pacheco. Sus obras artísticas y literarias* (1886), por su parte, propone históricamente una primera aproximación monográfica a la figura de Pacheco. Asensio expone el primer estudio detallado de la obra en papel del de Sanlúcar, dando a conocer buena parte de la documentación relacionada con el mismo, la cual será indispensable para estudios posteriores en torno a la tratadística del artista. Carl Justi, *Velázquez y su siglo* (1888), ahonda en el desarrollo del contexto creativo de Velázquez, ofreciendo datos de carácter histórico y siguiendo la línea metodológica que ya había

desarrollado anteriormente Palomino, exponiendo aspectos de la vida de Pacheco seleccionados convenientemente para el discurso del aprendizaje de Velázquez.

La obra de Julián Gallego, *Velázquez en Sevilla* (1974), supone un nuevo enfoque en el estudio de Velázquez, reduciendo el análisis de su trayectoria a su formación en Sevilla y, por lo tanto, otorgando un mayor peso al papel de Pacheco en la formación del aprendiz.

Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII* (1980), propone un desarrollo un tanto más exclusivo del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco y analiza su impacto artístico a lo largo del siglo XVII. Brown concreta en el impacto del tratado de iconografía inscrito dentro del *Arte* para los artistas cercanos al círculo de influencia de Pacheco, destacando a Diego Velázquez, Alonso Cano y, posteriormente, Murillo. Se trata de una obra clave para la posterior edición comentada del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco por Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990).

Aunque el estudio del fenómeno de la Academia de Sevilla ya aparecía mencionado en la historiografía previamente expuesta en este estado de la cuestión, el epílogo de Calvo Serraller dedicado a las academias españolas para la obra de Pevsner, *Las Academias de Arte: Pasado y Presente* (1982), supone un estudio exhaustivo del caso y conlleva una contextualización más exacta del entorno creativo de Pacheco y su yerno. Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro* (1983), desarrolla un estudio contextual, sin ahondamiento en el caso de la Academia, pero favoreciendo una cierta dualidad disciplinaria en su obra entre Arte e Historia.

La edición crítica comentada del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco por Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990), resulta una obra fundamental debido a su carácter monográfico en torno a Pacheco, recuperando y reconsiderando buena parte de la documentación que ya había expuesto anteriormente José María Asensio en 1886. Su estudio exhaustivo de la obra en papel atribuida a Pacheco, además de la verificación de los datos expuestos mediante la consulta de gran número de autores y la propuesta en su mismo discurso de un estado de la cuestión hacen de la aportación de Bassegoda i Hugas una absoluta referencia en la historiografía posterior. El capítulo de Moffit, “Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish, Picture-within-the-Picture”, para la revista *Art Bulletin*, (1990), presenta una reflexión acerca de la influencia de los modelos nórdicos en la obra de Pacheco, sin embargo, no presenta gran número de menciones en la historiografía consultada posterior a su publicación.

Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700 (1991) por Nina Ayala Mallory supone un estudio de carácter general de la pintura del siglo XVII, con interés en la obra de Velázquez, pero nuevamente supeditando a Pacheco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* por Francisco Calvo Serraller (1991) y *Pintura barroca en España 1600-1750* (1992) por Alfonso E. Pérez Sánchez son dos obras de absoluta referencia en la historiografía actual, siendo ambos manuales necesariamente requeridos para enriquecer el discurso del trabajo presente, siempre desde un estudio de carácter general en torno al caso de Francisco Pacheco y Diego Velázquez.

Pintura y sociedad en el siglo XVII (1994) por Agüera Ros o *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro* (1997) por Arsenio Moreno resultan obras clave por su énfasis en la contextualización, tanto para la obra tanto de Pacheco como para la de Velázquez, siendo la obra de Arsenio Moreno de una mayor delimitación en cronología y, sobre todo, en localización, ya que se centra en el periodo sevillano. La obra de Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII* (1999), aunque con una revisión de carácter general y sin centrarse exclusivamente en el caso de Pacheco, estudia el desarrollo e impacto del *Arte de la Pintura*, con una acertada revisión de la historiografía previa en lo referente al estudio del fenómeno de la Academia de Sevilla. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (1999), por Javier Portus, ofrece un discurso un tanto alejado del foco de interés para este trabajo, sin embargo, aporta ciertos datos relevantes para un análisis cultural de la España del Siglo XVII y, por lo tanto, permitir una mayor coherencia en la exposición de datos.

La historiografía artística no ahonda en datos positivos de carácter económico, demográfico o legislativo; para el estudio de estos aspectos es referente inexcusable la obra de estudio puramente histórico coordinada por Alfredo Floristán, *Historia de España en la Edad Moderna* (2004).

El caso de la obra de Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la Cultura Sevillana* (2005), supone una aproximación a la etapa formativa de Velázquez sin reducir el protagonismo de Pacheco, por lo cual tiene esta obra tiene un papel fundamental para la aportación de datos acerca de la vida y obra del maestro gaditano. Méndez Rodríguez propone, además, una clasificación de influencias que pudieron permeabilizar del maestro Pacheco hacia el joven Velázquez y un estudio de la metodología formativa del taller. Esta obra resulta capital para el trabajo presente por su profundización en la figura pedagógica de Francisco Pacheco, manteniendo la preeminencia de Pacheco en su discurso y no subordinándolo a Velázquez.

Para finalizar con la mención autores en el presente estado de la cuestión, se pueden anotar las publicaciones inscritas bibliográficamente dentro de la webgrafía. A destacar la conferencia realizada por Javier Docampo y José M^a Riello Velasco, “Pacheco visita al Greco: drama en un acto”, realizada bajo el patrocinio de la Fundación de Amigos de Museo del Prado para los cursos de verano de 2014; esta exposición aporta de manera indirecta en su discurso una consideración y valoración hacia la historiografía con respecto a la vida y obra de Pacheco. La ficha de Francisco Pacheco realizada por el Museo Nacional del Prado, a días de hoy dispuesta digitalmente en su apartado de colección, supone un medio de corroboración de datos expuestos en el trabajo presente.

A modo de conclusión, debe subrallarse la marcada falta de estudios dedicados exclusivamente al estudio de la vida y obra de Francisco Pacheco. Resulta una pauta habitual exponer datos acerca de Pacheco, siempre y cuando estos sirvan para el estudio de la etapa formativa de Velázquez y no de manera exclusiva para el análisis de Pacheco. Ciertamente es que las obras más recientes, especialmente a partir de la edición comentada de Bassegoda i Hugas del *Arte de la Pintura*, muestran la reconsideración del maestro gaditano, no reduciendo su discurso a la relación subordinada entre Pacheco y Velázquez. Por lo tanto, la mayoría de los valores expuestos en este trabajo se deben al estudio indirecto de los autores.

Contenidos

1.Francisco Pacheco

1.1 Inicios de su vida y formación

Francisco Pacheco nace en el puerto de Sanlúcar de Barrameda en 1564 y muere en 1644 en la ciudad de Sevilla. Nacido en el seno de una familia humilde, pues su padre había sido sastre y su abuelo marinero, el joven Francisco decidió desde muy temprano no darse a conocer por su primer apellido paterno, sino que prefirió emplear el de su tío, canónigo de la Catedral de Sevilla y destacado intelectual en los círculos cultos de la capital andaluza¹.

Al poco tiempo de su llegada a Sevilla, Pacheco se inició en el arte de la pintura, entrando a formar parte del taller de Luis Fernández (autor redescubierto recientemente

¹En 1575 llega a la ciudad de Sevilla, amparado y promocionado por su tío, donde se instala de manera permanente. El contacto con su tío, hombre formado en la cultura clásica, además de poeta, enriqueció notablemente la formación del joven Pacheco. Véase Alfonso E. Perez Sánchez, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1992, pág. 158 y Nina Ayala Mallory, *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 56

por la historiografía). Pacheco se nutrió de las enseñanzas de Fernández y abrazó la extrema sobriedad y sequedad, siempre a favor del más estricto y correcto decoro de la imagen, que imperaba desde los dictados del Concilio de Trento (1544-1563)².

Francisco Pacheco muestra, a través del estudio de sus corpus teóricos, una férrea personalidad artística. Era bien conocido en el entorno de la ciudad de Sevilla el referente ortodoxo y la adecuación al decoro iconográfico que suponían las obras del gaditano. Pacheco siempre mantendrá, además, el empeño por situarse dentro del eferescente panorama humanista de la ciudad de Sevilla como “pintor culto”, es decir, siendo valorado por el ejemplo que podían suponer sus obras como refuerzo a sus postulados y no tanto por la genialidad técnica de sus pinturas.

1.2 Los viajes de Pacheco

Es poco probable que Francisco Pacheco viajara a Italia³, aunque siempre mostró una clara afiliación hacia el arte italiano, como era habitual en los círculos elevados del arte en España. Particularmente mostró admiración hacia Rafael, referente en cuestiones de decoro, aunque el autor más recurrente acostumbra a ser Miguel Ángel⁴.

Aunque algunos autores señalan que debió viajar a Flandes⁵, pues en sus escritos describe un retrato realizado a lo largo de su estancia en Gante. Si tal viaje se hubiera realizado, se debería al contacto con Lucas de Here, mentor de Pacheco, el cual le hubiese permitido desplazarse hasta las zonas del Norte de Europa. Realizase o no el antes mencionado viaje a Flandes, lo cierto es que la pintura de Pacheco, desde sus inicios, se debe a la tradición flamenca sevillana, heredando los modelos de Sturmio, Pedro de Campaña y otros artistas nórdicos que trabajaron en Sevilla.

Francisco Pacheco debió realizar un primer viaje a Madrid en torno a 1585, muy probablemente en su etapa todavía de formación, sin embargo, Antonio Palomino alude en su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* a un segundo viaje hacia tierras castellanas. Este segundo viaje es quizá el de mayor peso en el contexto de la vida de

²Sevilla se convirtió en uno de los focos de mayor interés del proceso contrarreformista. Su situación como principal puerto de España y contacto directo con Indias requirieron una férrea divulgación de las más estrictas imágenes.

³Julián Gallego, *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974, pág. 50

⁴En la improbable posibilidad de un desplazamiento Roma, debe considerarse si pudo haber llegado a sus manos un dibujo o copia de Rafael Sanzio.

⁵Aunque la mayoría de los autores consultados aseguran que tal viaje se produjo, Alfonso E. Pérez Sánchez asegura que se debe a un error de interpretación de la documentación de Francisco Pacheco. Véase Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 158

Pacheco, pues supone la corto e intenso encuentro con El Greco, cuya relación aparece narrada en el *Arte de la Pintura*⁶.

Pacheco ya había tenido ocasión de contemplar obras del cretense en Sevilla, sin embargo, fue en su viaje hacia Toledo, pasando por localidades como Córdoba, El Pardo y el San Lorenzo del Escorial, cuando podría visualizar y comprender de primera mano buena parte de la obra realizada por El Greco a lo largo de su larga estancia en España. En su desplazamiento hacia Toledo tendría ocasión de conocer también a Vicente Carducho⁷, aunque no se ha hallado un síntoma claro de influencia del italiano sobre Pacheco.

Tal desplazamiento de Pacheco ha sido validado por la ausencia del maestro en las publicaciones artísticas de la ciudad de Sevilla a partir de 1610 y hasta finales de 1611, como así corroboran los propios escritos de Pacheco. Este viaje muy probablemente tuvo un carácter enteramente formativo, ya que Pacheco no atendió ningún encargo en localidades como Córdoba, Madrid, El Pardo o El Escorial, por donde indiscutiblemente pasó en su viaje a Toledo⁸.

En 1623 realizaría un último viaje a la Corte de Madrid, acompañado entonces por su yerno, ya maestro independiente, a la edad de sesenta años⁹.

1.3 La carrera de Pacheco

En los años inmediatamente posteriores a su llegada a Sevilla, Pacheco desarrolla una importantísima labor como pintor de imágenes o, como se conocía en la época, “pintor imaginero”, encargándose además de la pintura, el aparejo, el encarnado, el dorado y el estofado de varios retablos realizados, inclusive en algunas de Martínez Montañés. En torno a 1600 se convierte en el primer pintor de Sevilla, aunque la llegada a la ciudad cuatro años más tarde de Juan de Roelas acabaría por arrumbarlo a un segundo plano¹⁰.

⁶Quizá fue fruto de este intercambio de opiniones la idea capital del capítulo doce del libro segundo del *Arte de la Pintura*, folleto anticipadamente publicado en 1614 por Pacheco. Este capítulo es considerado vórtice teórico sobre el cual se levanta el tratado en su conjunto. Véase Javier Docampo; Jose M^a Riello Velasco, “Pacheco visita al Greco: drama en un acto”, *Museo Nacional del Prado*, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=KHtHKJJSbEY&t=1198s>> [consulta 6/04/2018].

⁷*Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco es considerado el punto de partida de la Academia de Sevilla, mientras que los *Diálogos* de Carducho son considerados punto de partida de la Academia de Madrid.

⁸Javier Docampo; José María Riello, *op. cit.*

⁹Nina Ayala Mallory señala la impermeabilidad del anciano hacia el nuevo naturalismo de la pintura contemporánea, aunque ya se hacía evidente en su persona un rechazo hacia las caducas formas tardomanieristas que tanto marcaron su obra a lo largo de su carrera. Véase Nina Ayala Mallory, *op. cit.*, pág. 57

¹⁰Javier Docampo; Jose M^a Riello Velasco, “Pacheco visita al Greco: drama en un acto”, *Museo Nacional del Prado*, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=KHtHKJJSbEY&t=1198s>>, [consulta 6/04/2018].

A partir de 1600 trabajaría en el Claustro Grande del Convento de la Merced, una obra que realizaría en colaboración con Alonso Vázquez y que rotaría en torno a escenas de la vida de sus fundadores. La conservación parcial de este ciclo muestra en su análisis formal una drástica sequedad y afiliación manierista, aunque ya se hace ligeramente plausible un cierto viraje hacia el gusto por el natural¹¹.

Entre 1603 y 1604 asumiría el importantísimo encargo de la pintura de la Casa de Pilatos con la *Apoteosis de Hércules* para los Duques de Alcalá¹². Sus contactos con la aristocracia local y, en particular, con el duque de Alcalá, desembocaron en el proyecto de una pintura del techo de una de las salas de la Casa de Pilatos; este encargo debe servir a modo de ejemplo para reivindicar de nuevo el importantísimo peso de Pacheco en los más altos círculos intelectuales y pudientes de la ciudad de Sevilla¹³. El análisis de los dibujos preparatorios de la obra denota un conocimiento por parte de Pacheco de las obras de Luca Cambiaso, o, al menos, de sus dibujos y estampas¹⁴.

Pacheco gozó de una elevada posición dentro del gremio de pintores, ya que para 1610 se le encarga retratar al Conde Duque de Olivares; un año más tarde, trabaja en la pintura del *Juicio Final* para el convento de Santa Isabel de Sevilla. Esta obra, perdida y que hoy día solo se conserva en litografía, es una pieza clave en la carrera del artista, ya que dedicaría Pacheco dos capítulos enteros de su *Arte de la Pintura* a la exposición y análisis de su iconografía¹⁵.

En 1614 Pacheco, acabado el *Juicio Final* para el Convento de Santa Isabel, se hallaría en el cénit de su carrera, disfrutando en los años venideros de un periodo de bonanza; a esto hay que añadir que dos años más tarde, Juan de Roelas, el más valorado pintor de Sevilla abandona la ciudad para marchar a la Corte de Madrid¹⁶

En julio de 1616 Pacheco obtiene del Ayuntamiento de Sevilla el título de “Veedor del oficio de pintores”, una especie de inspector del gremio. Este mismo año realizaría la pintura para el refectorio del convento de San Clemente, *Cristo Servido por los ángeles*.

¹¹ *Ídem*

¹² *Ídem*

¹³ El análisis de la obra sirve para remarcar el inexacto trabajo anatómico que propone Pacheco, el cual, aunque discreto, no consigue ocultar una evidente falta de conocimiento en la proyección plástica del volumen en perspectiva. Véase Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la Cultura Sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pág. 73

¹⁴ Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 160

¹⁵ Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 72

¹⁶ Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 160

Se trata de una obra capital, pues introduce, aunque de manera tímida, elementos trabajados al natural y un evidente trabajo de bodegón¹⁷.

En 1618 le es concedida por la Santa Inquisición una “comisión para visitar las pinturas sagradas, título que le confiere la potestad para dar parte de los descuidos cometidos en pintura por parte de los artífices, ya sea por ignorancia o malicia. A Pacheco se le adscribe indiscutiblemente dentro del núcleo férreo sevillano, junto a compañeros de generación como Juan de Uceda o Miguel Güelles¹⁸. Este título acredita a Pacheco como maestro que gozó de los beneplácitos de una más que satisfactoria relación con el clero.

En 1619 Pacheco aparece mencionado en la “carta de examen de Herrera” como “la persona más benemérita y experta que hoy se halla del dicho arte”. Esta carta se debe a un examen impuesto a Francisco Herrera en el cual fueron jueces del pintor Uceda, Güelles y el mismo Pacheco. Un año más tarde, en el cénit de su carrera, Pacheco solicitaría la plaza de pintor real en el Alcázar de Sevilla, honor que no le fue concedido¹⁹.

El fracaso en su propósito de convertirse en pintor del rey no disminuyó el célebre renombre de Pacheco, el cual para entonces se definía a sí mismo como “excelente maestro y único pintor”. El ego de Pacheco se ve incrementado con los homenajes que Rodrigo Caro o Baltasar del Alcázar le dedican en más de una ocasión. En años posteriores, Pacheco establecería algunos tipos iconográficos, los cuales defendió aguerridamente en sus tratados; son muy probablemente sus mayores aportaciones la *Inmaculada Concepción*, casi niña, con las manos juntas, la mirada baja... y el *Cristo Crucificado con cuatro clavos*²⁰. Estas obras serán fundamentales para la carrera de sus alumnos, siendo tipos iconográficos recurrentemente versionados.

2. Sevilla en la España del Siglo de Oro

2.1 Crisis económica y cultural

Si bien el Siglo de Oro es considerado, como su propio nombre indica, un periodo de esplendor en cuestiones de índole cultural, estudios realizados a partir de los años cincuenta que se centran más en aspectos de carácter político y económico señalan, en contra de un tiempo de bonanza, un periodo de profunda crisis política y económica.

¹⁷Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 159

¹⁸Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 268

¹⁹Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 68

²⁰Alfonso E. Pérez Sánchez, *op. cit.*, pág. 159

Karin Hellwig expone como la crisis del siglo XVII, aunque no exclusiva de España, si tuvo en los territorios bajo poder de los Habsburgo un mayor impacto. Quizá las palabras del primer ministro de Felipe IV, el válido don Gaspar Guzmán, Conde Duque de Olivares, quién compara a España con un barco que se hunde, sean la muestra más clara, concisa y directa de la conciencia que se tenía a lo largo del siglo XVII de la propia nación. Por supuesto, el sentimiento de crisis que vive España a lo largo del XVII se ve terriblemente reforzado por la idea de decadencia; los periodos de los Reyes Católicos, Carlos V y su hijo Felipe II son considerados hoy día por los expertos como etapas de bonanza económica y estabilidad política, de igual manera eran considerados en las reflexiones autocríticas de los políticos e historiadores del siglo XVII. Algunos de los críticos hacia la crisis de España llegaban a señalar incluso el reinado de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (1469-1517) como punto álgido de la cultura española, situando ya el gobierno de Carlos V en una fase de declive²¹.

El aspecto más significativo de la etapa de decadencia que sufría España de manera drástica ya a inicios del siglo XVII es, sin lugar a duda, el deterioro de la pujanza económica y financiera. Se tiene constancia de un gran número de bancarrotas del Estado, crisis agrarias (en un país tremendamente atrasado en el desarrollo técnico industrial agrario), un desbalance comercial causado por un exceso de importación de productos (el coste de los productos locales, elevado por la inflación tras la entrada de metales preciosos de América, no podía competir con el barato producto del Norte de Europa) y, principalmente, a partir del reinado de Felipe IV, conflictos bélicos para restaurar con medios militares la consideración de primera potencia que se había perdido tras el reinado de Felipe II²².

El auge de la burguesía en zonas como los Países Bajos no tuvo su equivalente en España, donde las duras tasas de impuestos fiscales propiciaron unas elites más interesadas en obtener títulos nobiliarios para evadir los duros pagos que en el comercio o el mercado. Este dato queda acreditado en la venta de 130 certificados de hidalguía entre 1629 y 1652, una cifra luego duplicada a lo largo del reinado de Carlos II²³.

2.2 El caso de Sevilla

La debilidad del poder central (en el siglo XVII, España no constituía una unidad política) fue un agravante al proceso de decadencia. La pluralidad cultural del territorio vio su

²¹Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Gráficas Rógar, 1999, pág. 27-35

²²Arsenio Moreno, *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa, 1997, pág. 13

²³*Ídem*

solución en el virreinato, pero hace que resulte imperativo un análisis concreto de casos. Aproximándonos al estudio del maestro Pacheco se hace indispensable un estudio particular de la situación económica, política y social de la ciudad de Sevilla²⁴.

Carl Justi²⁵ señala con mucho acierto la necesidad de paso por Sevilla a la hora de establecer un vínculo comercial con el Nuevo Mundo, para cualquier comerciante extranjero, ya fuere italiano o del Norte de Europa. La Casa de Contratación de Sevilla tenía la potestad de legislar todo el tráfico marítimo con las colonias, además de gozar del monopolio del comercio transatlántico; por lo tanto, el respaldo institucional de la Corte hacia Sevilla era absolutamente evidente. Sevilla no recibía exclusivamente viajeros de origen flamenco, italiano o portugués, a parte, evidentemente, del tránsito a nivel nacional, sino que también fue un punto de crucial interés para ingleses, escoceses, holandeses y franceses. Este movimiento masivo de gentes, naturales de diferentes regiones, además del contacto directo con las Indias, requirió de la consideración de la ciudad como un potente punto de influencia católica, si bien este potente catolicismo se veía ya asentado desde los Reyes Católicos. Ya a principios del siglo XVI se daba una reconsideración total de la tradición musulmana de Sevilla, plausible en las entrañas de su cultura²⁶, y se asociaba a la más pulcra cristiandad.

Justi reitera en la masiva llegada de gentes a la urbe, pues esto provocó un cambio radical en el sistema de vida a lo largo del siglo XVI en Sevilla. Se inició un proceso de nacimiento de grandes fundaciones y llegó a su punto álgido el espíritu empresarial. Sevilla era, a todas luces, el gran puerto de España y la gran vía de sustento de la nación. La llegada masiva de esclavos supuso igualmente un punto de inflexión en la economía de Sevilla, propiciando una mano de obra abundante y poco costosa.

Ya en 1579 encontramos valoraciones acerca del carácter tan pluricultural de la ciudad de Sevilla y, no por la variedad de gentes decaído, el carácter estrictamente piadoso que emana ya a lo largo del siglo XVI la urbe. A destacar las palabras de Francisco Sigüenza en el diálogo sobre la Traslación de la imagen de Nuestra Señora de los Reyes a su nueva capilla: “Muy bien estoy en que la virtud halle tan bien hospedaje

²⁴Lectura general extraída de autores varios considerados por Alfredo Floristán en su *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona, Editorial Planeta (Ariel), 2011.

²⁵Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 23-27

²⁶Con una educación regida por la Iglesia y en la cual la religión determinaba los sucesos de la vida cotidiana de las gentes, no extraña una producción cultural íntimamente asociada a un carácter piadoso. Véase José Carlos Agüera Ros, *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994, pág. 29

en Sevilla, y no es poco loor de la Ciudad que en el parecer es tan babilónica, caber dentro de ella tanta parte de Jerusalém”²⁷.

Bartolomé Bennassar²⁸ expone como, si bien Valladolid era la capital administrativa de España para finales del siglo XVI, sin ninguna duda, Sevilla era la capital económica. Ambas ciudades tenían indiscutiblemente un papel eminente en el terreno de las letras y las artes. Ciertamente es que la ciudad de Sevilla tuvo un protagonismo más dilatado en el tiempo que Valladolid, ya que mientras la primera disfrutaba de un potente sustento económico comercial, la segunda se debía casi exclusivamente a la realeza. En definitiva, si Valladolid se dispuso como un foco administrativo y, por lo tanto, con poderes económicos que derivaban de cargos administrativos, Sevilla fue, por el contrario, una ciudad de comercio, cuya principal fuente de ingresos era de origen mercantil.

Analizando en profundidad la sociedad sevillana, ya desde finales del siglo XVI, uno puede advertir hasta donde abarca la consideración de “Puerto de Indias”. Numerosas flotas se preparaban y concentraban bajo la tutela de Sevilla; acudían altos cargos administrativos, miembros del clero y, por supuesto, miembros de la realeza. La festividad para la conmemoración de acontecimientos era una práctica bastante habitual frente a otras urbes. La celebración de fiestas no debe ser en absoluto menospreciada, ya que supone un momento de estrecho contacto entre la masa de gente y las altas elites gobernantes, además del círculo intelectual y, por supuesto, artístico, que rota en torno a dichos estamentos. Por lo tanto, Sevilla no vive el esplendor de su cultura de manera aislada, sino que se ve sumergida por completo y asume de manera general el rol que le es otorgado como sede del humanismo a nivel español y europeo²⁹.

Deben matizarse las palabras de Bartolomé Bennassar. Ciertamente es que la ciudad de Sevilla disfrutó en los primeros años del siglo XVII de una calma esperanzadora, sin embargo, Arsenio Moreno señala dos acontecimientos que sugieren un bienestar ficticio o, en todo caso, pasajero. Aunque la ciudad de Sevilla mantiene el nivel demográfico en los primeros años del siglo en torno a los 120.000 habitantes, la expulsión de 7.500 moriscos en 1610 y los efectos de la peste atlántica diez años antes, principian una decadencia que aun esta por suceder³⁰.

²⁷Nota extraída de Arsenio Moreno, *op. cit.*, pág. 8-10

²⁸Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1983, pág. 322-327

²⁹*Ídem*

³⁰Arsenio Moreno, *op.cit.* pág.: 9

2.3 La Academia de Sevilla

Aunque el ideal de academia que hoy día conocemos nace en la segunda mitad del siglo XVII en Francia, cierto es que ya desde los primeros años del siglo pudieron verse indicios en España de lo que algunos autores han calificado como protoacademias.

Se sitúa el primer documento de estricta formalización de una academia española en 1606, en Madrid (texto que aparece recogido en un contrato para con el Convento de la Victoria), sin embargo, no es hasta 1633, año en el cual Vicente Carducho publica sus *Diálogos de la pintura*, cuando puede decirse que nace el prototipo de la “academia de pintura” de Madrid. La participación directa de Carducho en la configuración de la Academia de Madrid queda absolutamente esclarecida por su evidente semblanza a los modelos que ya habían propuesto con anterioridad en Italia Vasari y Zuccaro, a los cuales llega a citar directamente Carducho en su corpus³¹.

Mientras que los *Diálogos* de Carducho servían como eje de adoctrinamiento pedagógico para la configuración de la academia de pintura de Madrid, lo propio hacía en Sevilla Francisco Pacheco. Jonathan Brown³² señala una clara similitud entre las múltiples academias que surgen en la ciudad de Sevilla en el cambio de siglo; esta equiparación radica en el carácter informal de las reuniones y en el espíritu humanista como vertebrador del interés mutuo hacia las obras ya realizadas y aquellas que se hallaban en proceso de gesta. Jonathan Brown ahonda en el concepto definidor de la academia y expone la indudable vocación de la mayoría de sus miembros hacia la escritura y la muy probable inspiración de Pacheco en la persona de Juan de Mal Lara, poeta y estudioso dos generaciones anteriores a él³³.

Debe decirse que, en palabras de Bonaventura Bassegoda i Hugas, si bien el *Arte de la pintura* fue publicado con autoría de Pacheco de manera póstuma, autores intelectuales del círculo del gaditano, como es el caso de Rodrigo Caro, ya mencionan la casa de Pacheco como “academia ordinaria de los más cultos ingenios de Sevilla y forasteros”. Aunque Caro es el primero en referirse directamente a una supuesta “Academia de Pacheco”, se debe a Palomino³⁴ el referente historiográfico que supone la

³¹ Nikolaus Pevsner, *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*, Epílogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1982, pág. 210

³² Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pág. 33-34

³³ Jonathan Brown expone la posible influencia del modelo de Marsilino Ficino, desarrollado en el siglo pasado en Florencia, como pauta para el gran número de academias que, como la de Pacheco, aparecieron décadas más tarde.

³⁴ Antonio Palomino, *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 892

Academia de Sevilla desde la publicación de su obra en 1715. Dice Palomino: “era la casa de Pacheco cárcel dorada de arte, academia, y escuela de los mayores ingenios de Sevilla”³⁵.

Se ha mencionado numerosas veces la idea de academia, pero este término no suponía en tiempos de Pacheco el concepto que puede comprender de manera inmediata el lector, ya que, como se ha mencionado anteriormente, se trata de un concepto alusivo al modelo francés, desarrollado posteriormente. Bassegoda i Hugas prefiere referirse al término de academia como una “congregación de estudiosos”, extrapolable a la noción de una “academia literaria”. Ya en el caso de la obra de Carducho puede deducirse una estrecha relación con los escritores madrileños, ejemplo de ello es Valdivieso, Silveira, Lope de Vega, Antonio Herrera Manrique y Francisco López de Zárate. El paralelo caso de Pacheco muestra un estrecho vínculo con artistas como Rodrigo Caro, Pablo de Céspedes y los jesuitas Juan de Pineda y Luis del Alcázar³⁶. Pacheco trato con mayor o menor grado de intensidad a todos estos personajes, a los cuales deben añadirse personalidades como Gaspar de Zamora, Francisco Medina, Juan de Jáuregui o el tercer Duque de Alcalá³⁷.

La relación de Pacheco con este grupo de intelectuales, religiosos y altos estamentos le propició un rápido ascenso social- Es, sin lugar a dudas, su relación con Francisco de Medina, el cual debió facilitar a Pacheco el contacto con el joven Duque de Alcalá para que éste le pintara en su casa, y con Pablo Céspedes, que en ese momento era protegido de don Rodrigo Caro, las dos relaciones clave que mantuvo Pacheco a lo largo de su carrera. Pacheco muestra en toda su carrera un estrecho vínculo con los jesuitas, principalmente con el que fue su confesor a lo largo de cuarenta años, Gaspar de Zamora, fallecido en 1621, quién muy probablemente propiciaría el contacto entre Pacheco y dos de los más reconocidos teólogos jesuitas de Sevilla, Luis del Alcázar y Juan de Pineda. Tanto Alcázar como Pineda realizaron comentarios, escritos o verbales, de algunas de las obras de Pacheco; de manera inteligente, el maestro gaditano inmortalizó las palabras de

³⁵ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 43-46

³⁶ Por supuesto los argumentos teológicos están presentes en las reuniones de la academia, quizá de manera preeminente frente a las academias extranjeras. Resulta interesante remarcar de igual modo el carácter continuista que las academias muestran con respecto a los gremios en su voluntad de controlar la producción cultural. Todo ello sirve a modo de carácter diferenciador respecto al resto de experiencias que se desarrollan en Europa y en especial en Italia. Véase Javier Portus, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1999, pág. 91

³⁷ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 20-31

ambas personalidades en su *Arte de la pintura*³⁸. Bassegoda i Hugas califica, no obstante, de poco probable una relación amistosa entre Pineda y Pacheco, ya que aparte de dos jaspes dorados pintados por Pacheco en 1620, Pineda no facilitó al gaditano ningún otro encargo a lo largo de su carrera³⁹.

Todos estos ejemplos comentados de los vínculos que estableció Pacheco a lo largo de su carrera profesional con personalidades del entorno cultural de la ciudad de Sevilla son muestra, no solo de la capacidad de Pacheco para la adhesión a un notable círculo de intelectuales, sino también del aprecio del cual gozó en vida Pacheco por parte del entorno humanista sevillano. También responde este ambiente del gaditano a la voluntad del mismo de situarse dentro de la capital hispalense como eminente pintor culto, es decir, como hombre erudito que disfruta de mostrar sus fuentes; para cualquier debate en el cual él participase recurría a las autoridades más respetadas y a los peritos más cualificados, al igual que consultó con sus amigos del clero las cuestiones referentes a la arqueología religiosa. Pacheco además se ve en la necesidad de propiciar al lector una verdadera crónica de sucesos acerca de los casos en los cuales se veían afectados artistas españoles, lo cual propició la aparición de numerosas personalidades en las numerosas publicaciones de Pacheco⁴⁰.

La Academia de Pacheco debe ser comprendida como el gran precedente de la Academia de Sevilla, la cual se vería definitivamente reforzada en la generación de artistas e intelectuales que tomarían el relevo a Pacheco y sus colegas. Murillo, Valdés Leal y Herrera el Mozo serían tres personalidades cruciales para el funcionamiento de la Academia, por lo menos hasta 1673, momento de presidencia de Marqués de Villamanrique y cuyas últimas constituciones desconocemos⁴¹.

3.La tratadística de Pacheco

3.1 Obras publicadas en vida

El primero de los folletos impresos en vida de Pacheco nace a raíz del misterio de la Inmaculada Concepción de María, una temática, dice Bonaventura Bassegoda i Hugas, tremendamente común en la primera y segunda década del siglo XVII. El folleto lleva por título: *Amable coloquio entre un Congregado y un Tomista acerca del misterio de la*

³⁸Nikolaus Pevsner, *op. cit.*, pág. 209-216

³⁹Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 43-46

⁴⁰Carl Justi, *op. cit.*, pág. 63-65

⁴¹Nikolaus Pevsner, *op.cit.*, pág. 215

Purísima Concepción de Nuestra Señora por Francisco Pacheco, excelente maestro y único pintor. Se trata de una obra inscrita dentro de la obra del sevillano Francisco de Lyra y realizada, muy posiblemente, hacia enero de 1620. Cabe remarcar que la discreta obra posee una dedicatoria por parte de Pacheco a la cofradía de Nazarenos y Santísima Cruz de Jerusalén⁴².

Luis Méndez Rodríguez teoriza sobre las connotaciones que este folleto pudo tener para Francisco Pacheco. El artista se muestra a sí mismo como hombre orgulloso y conoedor, no solo del *Arte de la Pintura*, sino también de las maestrías de su enseñanza. Méndez Rodríguez hace referencia, además, a las numerosas loas que escribieron en honor a Pacheco poetas como Rodrigo Caro o Baltasar del Alcázar. No parece en absoluto descabellado interpretar como elevada la posición de Pacheco dentro del panorama cultural de la ciudad de Sevilla para la segunda década del siglo XVII (momento en el cual, como se ha mencionado anteriormente, se publica el folleto que nos ocupa)⁴³.

El segundo escrito publicado por Pacheco, texto tachado por Bassegoda i Hugas como extraño y complejo, además de no contextualizado con fecha y lugar de impresión, dice en su encabezamiento: *Francisco Pacheco. Al lector. Determino comunicar a algunos curiosos del arte de la pintura este capítulo de mi libro antes de sacarlo a la luz, porque el intento que trata no depende de otro y por calificar por esta pequeña muestra todo lo restante que escribo de esta profesión.* Calvo Serraller, mencionado directamente por Bassegoda i Hugas para la elaboración de su discurso con respecto a este texto, ha localizado un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Parece más que probable que este texto fuera conocido, al igual que el folleto dirigido *A los profesores del arte de la pintura*, según Calvo Serraller, por Vicente Carducho⁴⁴ para la elaboración de sus *Diálogos* 13 años más tarde. El pequeño opúsculo se ha entendido como uno de los capítulos del *Arte de la pintura*, esto indica que buena parte del manuscrito ya se encontraba realizado para 1620⁴⁵.

El tercer opúsculo publicado por Pacheco va fechado el 16 de julio de 1622 con el título: *A los profesores del Arte de la Pintura*. Se trata de un texto ya estudiado a

⁴² Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Edición, introducción y notes de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 13

⁴³ Luis Méndez Rodríguez, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005 pág. 72-80

⁴⁴ Se conservan múltiples elogios entre ambos artistas, cosa que parece evidenciar una cierta relación amistosa. Curiosamente Carducho define a Pacheco como “erudito pintor” en la publicación de sus *Diálogos*, permitiendo abogar por la vocación hacia la tratadística que mostro en vida el maestro. Véase Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 181-182

⁴⁵ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 14

mediados y finales del siglo XIX por Zarco del Valle y por José María Asensio en 1886, según Bonaventura Bassegoda i Hugas. Este opúsculo es una fundamental defensa del predominio de la pintura sobre la escultura en cuestiones de antigüedad y nobleza. Esta obra no debe entenderse de manera plenamente teórica y desinteresada; Bassegoda i Hugas expone la celebración de un pleito, convocado debido a una disputa gremial entre escultores y pintores por la realización de los estofados y dorados de los retablos, disputa gremial coetánea al texto que nos ocupa⁴⁶.

Jonathan Brown ahonda en el discurso de este tercer opúsculo y considera objetivo inequívoco de Pacheco el pleito en el cual se acusaba al escultor Juan Martínez Montañés de recibir el encargo para un retablo en el Convento de Santa Clara, haciéndose cargo de la talla y policromía de la obra, cosa para la cual no estaba formado y, como agravante, subcontratar a un pintor con el pago de 1500 ducados sobre un total de 6000 que recibiría el escultor. El conflicto va más allá de lo meramente económico, ya que también propició un debate teórico sobre cuál de las dos artes (pintura y escultura) tenía, a instancias de cobrar por la labor realizada, mayor prestigio. Pacheco se fundamentaría en la defensa de la pintura a través del tratamiento del color, por el referente al natural que éste propicia. Dice Pacheco: “Porque los colores demuestran las pasiones y afectos del ánimo con mayor viveza”⁴⁷.

3.2 Escritos cortos

Las tres obras citadas con anterioridad son las únicas que Francisco Pacheco vio impresas en vida. Sin embargo, deben remarcarse algunas obras menores, de menor impacto que el resto de obra de Pacheco. El artista realizó un corto epistolario y dos cartas recogidas por José María Asensio en 1886, de pequeña importancia y redescubiertas a principios del siglo XX⁴⁸.

El primero de los cortos escritos se titula: *De Francisco Pacheco en favor de Santa Teresa de Jesús*⁴⁹. Bassegoda i Hugas lo comprende como “un alegato en favor del patronazgo de España por Santiago y esta Santa reciente”. La pequeña obra demuestra el

⁴⁶ Bassegoda i Hugas se apoya directamente en la obra de Asensio para proponer esta última idea expuesta, cosa que evidencia, como se ha mencionado con anterioridad, el enorme peso que genera, incluso hoy día, la obra de Asensio en los autores. Véase Francisco Pacheco, *Arte de la pintura. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas*, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 14-15

⁴⁷ Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pág. 64-65

⁴⁸ Francisco Pacheco, *op cit*, pág. 14-15

⁴⁹ Aunque el texto ya se menciona en 1886 por José María Asensio, en ningún momento dispone de datos de fechado o lugar de impresión.

interés por Francisco Pacheco en participar de manera muy activa de las polémicas de su tiempo relacionadas con el terreno de las artes⁵⁰.

El segundo texto ha sido datado en torno a 1601 y trata sobre la iconografía de la Circuncisión y Bautismo de Cristo. Se trata de un texto obsoleto⁵¹ ya en época de Pacheco y, por lo tanto, no incorporado posteriormente a su magna obra: *Arte de la Pintura*. Al no ser incorporada esta obra en el amplio discurso del *Arte*, su legitimación por parte de los autores parece prácticamente nula, siendo digna únicamente de una breve mención⁵².

3.3 Arte de la Pintura

El Arte de la pintura es quizá la obra de elaboración más lenta en la carrera de Francisco Pacheco. Por supuesto debe remarcarse el carácter abierto y reelaborativo que poseyeron tanto el *Arte* como el *Libro de retratos*; esta característica peculiar de los dos grandes corpus del artista propició un *Libro de retratos* inacabado en vida de Pacheco, sin embargo, Bassegoda i Hugas sitúa la posible culminación del *Arte de la pintura* en 1638, seis años antes de fallecer el artista. El tratado se sometería a licencia tres años más tarde, en 1641, pero no vería la luz hasta la fecha de 1649, por lo tanto, se trata de un escrito, no realizado, pero sí publicado, póstumo. Aunque es muy probable que existiera un borrador previo, seguramente la obra tomase la forma con la que hoy día es conocida entre 1634 y 1638. La autoría de la publicación es a días de hoy un misterio; por supuesto, debe descartarse a su yerno, el cual se encuentra en este momento ya en la Corte de Madrid, dando pie así a teorías que sitúan a Laureano Pacheco, sobrino de Francisco, como posible candidato a la autoría de la publicación⁵³.

Bassegoda i Hugas sigue los estudios llevados a cabo por Carl Justi⁵⁴ y considera el *Arte de la pintura* como obra clave para comprender los preceptos de la “Academia de Sevilla” de principios del XVII; no solo por el profundo tratamiento humanista, sino también por el pretexto de colectividad en su realización⁵⁵.

Debe destacarse dentro del estudio del *Arte de la pintura* la aportación de Karin Hellwig con respecto a la consideración de Pacheco sobre los géneros de la pintura. Pacheco propone la tradicional diferenciación y categorización de los géneros en base al

⁵⁰ Francisco Pacheco, *op cit*, pág. 14-15

⁵¹ La mayoría de obra de temprana madurez de Pacheco fue incluida a posteriori en su *Arte de la Pintura*.

⁵² Francisco Pacheco, *op cit*, pág. 14-15

⁵³ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 43-45

⁵⁴ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pág. 70-72

⁵⁵ Esta es una hipótesis que aparece reflejada en el gran conjunto de documentación con relación al *Arte* de Francisco Pacheco, destacando como pilares fundamentales al mismo Justi, Bassegoda i Hugas o Jonathan Brown en sus *Imágenes e ideas*.

dibujo, la inventiva y el ingenio. Pacheco dedica dos capítulos del libro tercero a esta problemática de los géneros, aspecto tremendamente innovador, pues ni en la Italia de la época se había abordado directamente esta cuestión. Pacheco desarrolla y sitúa, en orden de menor a mayor importancia, la “pintura de frutas”, la “pintura de flores”, la “pintura de países”, en equivalencia la “pintura de animales y aves” y las “figuras ridículas”, los “bodegones” y, como último género, los “retratos al natural”. Como se ha mencionado anteriormente, cuanto mayor es el ingenio y el dibujo, por encima de la práctica del color, mayor es la categoría de la obra. Destaco, del conjunto de géneros desarrollados por Pacheco y expuestos por Karin Hellwig, los bodegones y el retrato. Con los bodegones el pintor podría cosechar numerosas alabanzas, es decir, hacer gala de su capacidad de imitación del natural, mientras que el retrato⁵⁶ requería tanto del verosímil del natural, como de la capacidad del pintor para reproducirlo con el mayor arte. Este género de la retratística encierra, además, la mayor dificultad para el artista, pues el requisito del dibujo previo al color es indiscutible. Analizando detalladamente las palabras de Francisco Pacheco, Hellwig deduce el gusto del artista hacia lo “bien dibujado”, haciendo gala de una clara preferencia por la línea del dibujo sobre el colorido al cual apenas dedica unas breves menciones. Debe añadirse el impresionante auge que tuvo ya a finales del siglo XVI el género del retrato y el bodegón, una realidad innegable en vida de Pacheco y que justifica de nuevo el carácter cosmopolita del artista⁵⁷.

El Arte de la Pintura dedica, en su libro tercero, el capítulo XI, XII, XIII y XIV a tratar aspectos de carácter iconográfico, es decir, formaliza y unifica la correcta representación de las historias sagradas y de algunos de los santos más conocidos. De la enorme aportación que realiza Pacheco se exponen dos representaciones tipológicas que, por su indiscutible peso en la representación de figuras sacras y su notable influencia en artistas tan inmediatos a Pacheco como Alonso Cano y Diego Velázquez, merecen un discurso aislado: *Pintura de la Purísima Concepción de Nuestra Señora* y la *Crucifixión de cuatro clavos*.

Jonathan Brown apunta un notable interés por parte de Francisco Pacheco hacia la representación iconográfica del Crucificado a partir de 1597, con la llegada de una

⁵⁶Género terriblemente loado por Pacheco e inscrito por él dentro de lo que denomina “cosas mayores”. Este género elevado de la pintura parece hacer referencia a las grandes pinturas de historias. La justificación de este último género, las historias, como el más noble parece recaer en la práctica de maestros que cita Pacheco. A destacar los grandes italianos como Miguel Ángel, Caravaggio, Correggio, Tintoretto, Rafael o Tiziano.

⁵⁷Karin Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pág. 265-270.

pequeña imagen de bronce a Sevilla atribuida a Miguel Ángel y en manos de Juan Bautista Franconio, un Cristo Crucificado de cuatro clavos. Pacheco propiciaría la difusión de esta imagen entre el círculo de la Academia con el encargo de copias del bronce, haciendo aún más plausible su defensa de esta reconsideración iconográfica en una pintura, datada en 1608 por el maestro, que muestra la imagen del Crucificado, incorporando un supedáneo para el apoyo de los pies, descruzándolos, y, por supuesto, cuatro clavos que atraviesan manos y pies de Cristo. Pacheco recoge en su *Arte*⁵⁸ una carta enviada por Francisco de Rioja, datada en 1619, y una segunda carta escrita por Pacheco un año después; ambos escritos pretenden documentar la validez y prioridad de la *Crucifixión de cuatro clavos* y provienen del Tratado de erudición (aunque fueron convenientemente añadidos por Pacheco a su *Arte*, concretamente en el capítulo: “Adiciones a algunas imágenes”). La defensa constante en ambas cartas radica a favor de una mayor dignidad de la imagen. Esta iconografía debe ser comprendida en el marcado de influencia de la Academia de Sevilla, ya que se debe por entero al contacto de Pacheco con sus compañeros y, además, recibió, en los años posteriores, una grata acogida por parte de sus seguidores⁵⁹.

Pintura de la Purísima Concepción de Nuestra Señora presenta la reflexión de Pacheco hacia la corrección de la imagen de la Inmaculada. Prefiere Pacheco una Purísima Concepción “sin el Niño en brazos, cercada por el sol, coronada con estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda”⁶⁰. Debe aparecer la Virgen “en edad de 12 o 13 años”, con una absoluta belleza en sus rasgos, con los cabellos “tendidos color del oro” y, en definitiva, tan bella como el artista sea capaz de representar en pintura. Además, la Purísima “deberá aparecer con túnica blanca y manto azul, pues así se aparece a doña Beatriz de Silva”. Curiosamente, culmina su escrito Pacheco dando una cierta licencia creativa al pintor, escribe el gaditano: “Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mojarse”⁶¹.

Jonathan Brown justifica el carácter plural del *Arte de la pintura* en las múltiples citas hacia el círculo de intelectuales que realiza Pacheco, siempre recurriendo a los expertos en la materia que le ocupa y abogando por la configuración de un texto de carácter académico e ineludible dentro del humanismo sevillano. Ciertamente es que las citas de Pacheco para las obras de sus colegas y amigos siempre tienen en el corpus un carácter

⁵⁸Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 713-720

⁵⁹Jonathan Brown, *op. cit.*, pág. 91-95

⁶⁰La eliminación del Niño se debe a la preferencia de Pacheco por la representación más común de la Inmaculada y la más defendida por la Orden de San Francisco, antiguos defensores de este misterio.

⁶¹Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 575-577

secundario⁶², a modo de complemento reafirmante del corroborado y estricto carácter del texto. En la nota anteriormente expuesta se menciona la importancia del dibujo, aspecto tremendamente enaltecido por Pacheco y que incluso reafirmo con un compendio de los grandes dibujantes: Polidoro de Caravaggio, Rafael, Andrea del Sarto y Parmigianino (sirve esta mención también para mostrar el evidente italianismo que impregna la obra y gusto de Pacheco)⁶³.

3.4 Libro de descripción de verdaderos retratos

Su segunda gran obra, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, presenta fechado en su portada de 1614, fecha descartada por los expertos y desplazada hacia 1644⁶⁴.

Enrique Valdivieso expone el carácter mitad artístico mitad literario de esta obra de Pacheco. El texto se deduce como un homenaje de Pacheco a los principales personajes de su contexto: eclesiásticos, poetas, escritores y artistas; a estas imágenes sumó Pacheco un repertorio biográfico y su personal consideración acerca de las virtudes de cada uno de los autores mencionados. Parece que Pacheco realizó dicha obra con el fin del propio disfrute y el del círculo de literatos y artistas próximos a él. Es posible que la obra de Pacheco permaneciese inédita a lo largo de su vida, pues el coste de pasar los retratos realizados por Pacheco a grabado era tremendamente costoso. Pacheco dejó en testamento la voluntad de que el groso del volumen nunca fuese fragmentado, aun vendiéndose a un mejor postor⁶⁵.

Luis Méndez Rodríguez destaca la estrecha colaboración de Francisco Pacheco, en la elaboración del escrito que nos ocupa, con su amigo Rodrigo Caro, el cual muy probablemente pudo participar del compendio de poemas que encontramos a lo largo de la obra del sevillano. Rodrigo Caro aparece mencionado dentro de los estudios hacia Francisco Pacheco como un miembro indiscutible dentro de la academia y, extrayendo

⁶²Destaca la mención de Brown para el poema de Céspedes que emplea Pacheco como vehículo conductor en su exposición sobre el conflicto leonardesco del *Paragone*. Dice en este punto Céspedes, por supuesto favoreciendo la posición de su amigo Pacheco: “¿Cómo pudo el escultor hacer cosa buena si no se ayudaba primero del dibuxo, que es el primer elemento de la pintura y gran parte de ella?” Véase Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pág. 59

⁶³Jonathan Brown, *op. cit.*, pág. 57-61

⁶⁴Fecha descartada por los expertos ya que narra en fallecimiento de Fray Hernando de Santiago (3 de abril de 1639) y no el de Manuel Sarmiento de Mendoza (1645). Véase Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 16

⁶⁵Enrique Valdivieso, Juan Miguel Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Insituto Diego Velázquez, 1985, pág. 22-23

información de la correspondencia atribuida a Caro, uno de los más destacados aglutinantes para la configuración del círculo de intelectuales próximos a Pacheco⁶⁶.

4.Pacheco y Velázquez

4.1 La llegada al taller de Pacheco

Nacido en Sevilla en 1599, Diego Velázquez adoptó el apellido materno, como solía hacerse de manera habitual en Andalucía.

Aunque se defendió en la historiografía que Velázquez provenía de familia hidalga venida a menos, esta hipótesis ha quedado refutada. Muy posiblemente su abuelo fuese calcetero y el padre notario apostólico, por lo cual difícilmente la familia de Diego Velázquez superase en algún momento la clase media antes del triunfo del pintor⁶⁷.

Velázquez entraría como aprendiz de pintor en el taller de Francisco Pacheco a la edad de once años, en 1610, aunque para la historiografía reciente su acceso debió producirse un año más tarde, debido al viaje de Pacheco hacia Madrid y Toledo. Son años de éxito para Pacheco, ya que en 1611 pinta el *Juicio Final* para Santa Isabel. Debe señalarse la reducción a cinco de los seis años totales que configuraban la etapa de aprendizaje de un pintor, contrato que se justifica en el año que pasó el joven Velázquez junto a Herrera⁶⁸.

La inverosimilitud que supone un desplazamiento del joven junto al maestro en su viaje hacia El Pardo y El Escorial nos hace pensar en un periodo de espera de Velázquez en Sevilla, aguardando la vuelta del maestro y entrando a formar parte del taller de Herrera el Viejo por periodo de un año. Con el regreso de Francisco Pacheco, Velázquez se imbuje en lo que Palomino califica como “una cárcel dorada de arte”; el taller de Pacheco dará también cobijo a genios coetáneos a Velázquez, como Alonso Cano y Francisco López. Se trata de un momento de fecundo ambiente cultural en Sevilla, un clima humanístico que envuelve a Pacheco y la Academia, facilitando a Velázquez el contacto con varios intelectuales y personalidades del entorno sevillano, con los cuales mantuvo lazos a lo largo de toda su carrera⁶⁹.

⁶⁶Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 75

⁶⁷Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 77

⁶⁸Según el contrato firmado entre Francisco Pacheco y Juan Rodríguez de Silva (padre de Velázquez), incumplido parcialmente debido al viaje que realiza Pacheco a Madrid al poco de llegar Velázquez a su taller. Véase Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 76

⁶⁹Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 76-78

4.2 La Biblioteca de Pacheco

Carl Justi señala el aprendizaje de Velázquez a lo largo de su niñez en una escuela de latín, distinguiéndose en el estudio de las buenas letras y la filosofía⁷⁰. Poseyendo Velázquez un conocimiento medio del latín y, por descontado, capacidad para la lectura, debemos suponer la erudición como una de las claves de su proceso formativo bajo tutela de Pacheco. Aunque la educación de Velázquez finaliza en 1617, los archivos referentes a los volúmenes en posesión de Pacheco aparecen en fecha considerablemente anterior y posteriormente a este momento; dos causas justifican, sin embargo, la mención a la Biblioteca de Pacheco:

- a) En la llegada de Velázquez al taller, Pacheco goza de una posición elevada en el panorama cultural de Sevilla. Hace ya siete años que ha finalizado los proyectos para la Casa Pilatos de Sevilla, en 1610 se le encarga un retrato para el Conde Duque de Olivares y un año más tarde la pintura del *Juicio Final* para el Convento de Santa Isabel. Recibe el título de “Veedor del oficio de pintores” un año antes de la salida de Velázquez del taller para examinarse como pintor. Estos encargos y oficios evidencian que, si bien Pacheco no conocía en este momento el conjunto de volúmenes que aparecerán citados en su *Arte de la Pintura* dos décadas más tarde, una parte considerable de los mismos sí ejercía ya de soporte teórico para el maestro.
- b) Aunque la formación de Velázquez se ciñe escrupulosamente a cinco años, el artista no abandonará Sevilla hasta 1623 (a la edad de 24 años). Durante este periodo Velázquez permanecerá tremendamente próximo a su maestro y suegro, además de permanecer entre el círculo académico sevillano. Velázquez, por el contenido y valor de sus obras en los años inmediatos a su salida del taller, debió continuar requiriendo del soporte teórico que la erudición de su suegro le garantizaba.

Al no conservarse el inventario de bienes tras el fallecimiento de Pacheco, tan solo tenemos dos referencias, realizadas por el mismo Pacheco. En ellas se alude a los volúmenes o parte de los volúmenes que poseía en ese momento concreto Pacheco.

En 1593 Pacheco realiza un memorial con motivo de sus nupcias, en el cual asegura poseer un libro de Vignola en francés, dos libros de pintura y un volumen de Vasari. La segunda referencia viene con motivo de la elaboración de su propio testamento

⁷⁰Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, pág. 105

el 10 de mayo de 1639, en el cual señala que deben venderse tanto sus libros de estampas como los libros de mano y molde⁷¹.

En su comentario del *Arte de la Pintura*, Bassegoda i Hugas expone un número mucho mayor de ejemplares. Por supuesto, la fama de pintor erudito hacia Pacheco requirió imperativamente de una extensa colección, la cual debió abarcar desde los clásicos hasta los autores coetáneos a Pacheco.

Comenzando por los clásicos, Pacheco cita muy a menudo la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, edición que no ha llegado a esclarecerse, y los *Diez Libros de Arquitectura* de Vitruvio, no hallándose otro tratado de arquitectura en la colección de Pacheco⁷².

Por lo que respecta a tratados de pintura de autores modernos italianos, Pacheco posee *De Pintura* de Alberti, traducción al italiano; *Dialogo della Pittura* de Ludovico Dolce de 1557; segunda edición de 1568 de las *Vite* de Vasari; edición de 1570 del *De Historia SS. Imaginum* realizado por Molano; el diálogo de R. Borghini, *Il Riposo*; el tratado de proporciones de Durero traducido al italiano y expandido por Giovan Paolo Galluci, *Della simmetria dei corpi humani*, 1591; entre otros⁷³.

En lo que respecta a autores coetáneos a Pacheco en España, se menciona la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gutiérrez de los Ríos de 1600; fray José de Sigüenza y su *Tercera parte de la historia de San Jerónimo* de 1605; Juan de Arfe y Villafañe y su *De Varia Commesuración para la sculptura y architectura*, 1585; entre otros. Aunque conoce los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, éstos no aparecen referenciados en el texto de Pacheco⁷⁴.

El segundo grupo de obras con mayor peso dentro de la biblioteca de Pacheco corresponde al grupo de obras con carácter religioso. Se trata de un tipo de obra para la discusión del sentido de la imagen devocional y el correcto decoro de ésta. Bassegoda i Hugas señala como en el apartado iconográfico estos volúmenes alcanzan las máximas cotas de erudición dentro de la biblioteca. Dentro de los repertorios de historia eclesiástica destaca *Annales Ecclesiasti* de Cesare Borgia; tres obras de Luis de Granada: *Memorial de la Vida Cristiana*, *Adiciones* y el *Libro de Oración y Consideración*. El grosor de la biblioteca lo configuran las vidas, usando sobre todo a Cristobal Fonseca, *Vida de Cristo* y a Jerónimo Nadal con *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*. Para los aspectos

⁷¹Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 32-36

⁷²*Ídem*

⁷³*Ídem*

⁷⁴*Ídem*

relacionados con la pasión emplea, por ejemplo, a Lucas de Soria, *De la Pasión*. Para la iconografía de los santos utiliza el *Flos Sanctorum*, además de una larga serie de autores como fray Juan de Pineda, miembro de la academia sevillana, José Sigüenza y Pedro de Ribadeneyra, entre otros. A destacar también un grupo curioso y homogéneo, constituido por volúmenes relacionados con viajes y descripciones de Tierra Santa. A destacar Cristiano Adricomio y su *Breve descripción de la ciudad de Jerusalén*; Marqués de Tarifa, *Viaje que hice a Jerusalén*; Francisco Guerrero con *El viaje a Jerusalén*; y tantos otros similares⁷⁵.

Otros textos formativos, aunque no relacionados directamente con el ámbito de las artes, son *El Cortesano* de Baltasar Castiglione; *Silva de varia lección* de Pedro Mejía; *Diálogos de las medallas* de Antonio Agustín; *Aphthegmata* de Erasmo; *Institución del hombre noble* de Alesandro Piccolomini; *De reyno y de la institución del que ha de reynar* de Francesco Patrizzi y la *Historia General de España* por Juan de Mariana⁷⁶.

El conjunto de obras expuestas no solo justifica el carácter erudito del pintor que fue Francisco Pacheco, sino que también sirven para esclarecer que manuales, de manera aproximada, fueron ofrecidos en su etapa formativa a los aprendices de Pacheco (incluyendo, por supuesto, a Diego Velázquez)⁷⁷.

4.3 Modelos nórdicos

Resulta indiscutible la llegada masiva de imágenes procedentes del Norte de Europa a España a lo largo, principalmente, del siglo XVI y XVII. Estas colecciones de grabados y estampas fueron uno de los principales atractivos en los intercambios mercantiles con el Norte de Europa, siendo en absoluto una excepción la ciudad de Sevilla o Francisco Pacheco.

La llegada del bodegón a la obra de Francisco Pacheco y su filtración luego hacia Velázquez resulta complicada. Aunque parece inequívoco suponer que el gusto de la clientela hacia el género de la naturaleza muerta tuvo su punto de partida en la llegada de modelos y gustos nórdicos, lo cierto es que el bodegón aparece expuesto por Francisco Pacheco como método de aprendizaje para el pintor. En su *Arte de la Pintura* no duda en reclamar la atención que se merece el género e incluso cita directamente a su yerno como gran ejemplo del aprendizaje de la pintura a través de la copia del natural. Pacheco

⁷⁵ *Ídem*

⁷⁶ *Ídem*

⁷⁷ La formación humanista de Pacheco queda indiscutiblemente justificada, haciendo imperativo el conocimiento del latín por parte del mismo y situándolo por encima de la mayoría de sus colegas en cuanto a nociones cultas.

profundiza en su exposición del género y llega a considerar requisito indispensable la representación de formas imitativas del natural por parte del artista para gozar éste de honor⁷⁸.

El uso del bodegón tiene, por lo tanto, un trasfondo complejo y que, de ninguna manera, puede adscribirse únicamente a la aceptación de un género de pintura popular extranjero. El género del bodegón participa del debate de Pacheco sobre el valor de los géneros de la pintura y le permite incluso hacer alusiones de carácter clásico (citas a Zeusis y su pintura imitativa de la realidad), además de formar parte, como se defiende en el *Arte de la Pintura*, del proceso formativo de un pintor. Obras de Pacheco, producidas mientras Velázquez se hallaba como aprendiz en su taller, ejemplifican este aprecio al bodegón, ejemplo de ello Cristo servido por Ángeles (1616). Estas obras tendrán posteriormente una clara reflexión en términos de paralelismo por parte de Velázquez en obras inmediatas como *Vieja friendo huevos*, con fecha de 1618 (fig. 1) o *El aguador de Sevilla*, realizada en 1620 (fig. 2).

Ya se ha señalado la aparición de colecciones de grabados y estampas entre los volúmenes que configuraban la biblioteca del maestro de Velázquez; añadiendo a la posesión de las estampas la aparición de ciertos aspectos compositivos formales en sus pinturas (las cuales se nutren en su juventud de una clara herencia de la preeminente tradición de la pintura hispano-flamenca), parece obvia una clara asimilación de influencias. Quizá el más destacable influjo que recibió Pacheco del mundo de la pintura flamenca y que, por descontado, tuvo un considerable impacto en su aprendizaje de manera posterior, es la idea del “cuadro dentro del cuadro”. Esta manera de componer la escena permite a Pacheco iniciar dos narraciones de manera aislada, pero que se entrelazan de manera discursiva y permiten al pintor generar alusiones dentro de su obra de manera coherente y rica visualmente. Posiblemente el mejor ejemplo conservado, enmarcado dentro de esta experimentación narrativa y que se produce dentro de los años de formación del joven Velázquez, es *San Sebastián atendido por Santa Irene*, obra datada con fecha de 1616 (fig. 3), y atribuida a Francisco Pacheco. En esta obra se dispone en un segundo plano una imagen que muestra el martirio previo de San Sebastián (inscribiendo la obra de Jan Harmensz Muller: pintor, grabador y dibujante holandés coetáneo a Pacheco)⁷⁹.

⁷⁸ Francisco Pacheco, *op. cit.*, pág. 516-523.

⁷⁹ John F. Moffit, “Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish “Picture-within-the-Picture”, *Art Bulletin*, Vol. 72 Issue 4, 1990, 631-638

La recepción de Pacheco del modelo nórdico con el “cuadro dentro del cuadro” permeabiliza indiscutiblemente hacia su discípulo. A lo largo de su proceso de formación, Velázquez debió conocer la experimentación dentro del modelo de discurso narrativo en pintura, cosa que demuestra en los momentos inmediatamente posteriores a la finalización de su etapa de aprendizaje. Ejemplo de ello la pintura *Cristo en casa de Marta y María* realizada en 1618 (fig. 4).

4.4 El estudio del natural

La imitación de la naturaleza fue quizás la doctrina imperante en el proyecto formativo que impuso Pacheco a su futuro yerno.

En lo que respecta al trabajo al natural parece Italia un referente inexcusable. Sin embargo, la admiración de Pacheco hacia el naturalismo de Caravaggio⁸⁰ (en referencia a su imitación del natural) y hacia José de Ribera, al cual Pacheco otorga la primacía sobre el uso del color, deben situarse posteriormente a la etapa de formación de Velázquez. José de Ribera difícilmente fue conocido en Sevilla antes de la importación de parte de sus obras por el duque de Osuna en 1631; similar resulta el caso de Caravaggio, el cual difícilmente fue conocido en Sevilla antes de la segunda década del siglo XVII⁸¹.

La solución a la aplicación del estudio del natural en la formación de Velázquez parece obtener respuesta en tres referentes: primero, la llegada a Sevilla de obra flamenca de artistas coetáneos y de grandes colecciones de grabados, muestrarios de los grandes artistas de Europa, en los cuales se daba constancia del trabajo de artistas naturalistas italianos; segundo, la obra de Juan Roelas, competidor de Pacheco, que ya incubaba a finales del siglo XVI una fiebre por el natural, con una clara oposición hacia las caducas tendencias tardomanieristas; por último, el caso de los pintores flamencos formados parcialmente en Italia, los cuales debieron llegar a Sevilla en busca de mecenas ya desde finales del siglo XVI⁸².

Las influencias para el trabajo al natural no llegaron exclusivamente de artistas coetáneos, sino también del referente que siempre fue la Antigüedad. No hablamos de un proceso de asimilación realizado *in situ*, sino más bien de la consulta de compendios de estampas y grabados. Esta práctica fue ampliamente difundida en España y se justifica

⁸⁰ Aparece mención también hacia Miguel Ángel, destacado por su imitación del natural; por lo que respecta a Caravaggio incluso llega a situarlo Pacheco a la altura de su yerno.

⁸¹ Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1953, pág 111-113

⁸² Luis Méndez Rodríguez, *op. cit.*, pág. 112

con la masiva importación hacia Sevilla de estampas realizadas, principalmente, en Roma. Estas estampas podían llegar a la capital hispalense también a través de los “mercaderes de arte” (como pudo hacer Bartolomé Carducho en Madrid) y entre los utensilios de artistas extranjeros instalados en la ciudad⁸³.

En referencia a la copia de modelos de la Antigüedad también debe señalarse la copia de monedas y medallas en posesión de coleccionistas. En este contexto cabe considerar la labor del eclesiástico, humanista y anticuario Antonio Agustín, autor de los *Diálogos de Medallas, Incripciones y otras Antigüedades*, obra publicada en 1587 y que se debe a la donación que realizara Diego Hurtado de Mendoza de toda su colección de medallas antiguas⁸⁴.

Retomando la influencia de Italia con respecto al modelo de la Antigüedad, Francisco Pacheco aparece documentado como fiel defensor del uso de la estatutaria clásica para la correcta formación del pintor: “como se ve en las academias de Roma, y en otras partes donde han salido hombres famosos, que después de elegida una bella figura de escultura, cercándola todos en torno, se ponen a imitarla en dibuxo”. Pacheco pudo tener acceso a estas obras a través de su labor en la Casa de Pilatos, donde se encontraba una de las más famosas colecciones de estatuaria clásica en Sevilla, como aparece documentado en el capítulo III de su *Arte de la Pintura*. Aunque se conservan dibujos realizados por Pacheco (fig. 5), copiando los modelos escultóricos, de Velázquez ninguno de ellos nos ha llegado⁸⁵.

Conclusiones

Puede deducirse del estudio de la vida y obra de Francisco Pacheco, la comprensión del maestro gaditano como un artista de su tiempo; el estudio de su carrera demuestra una sólida afiliación respecto a los ejes culturales humanistas de la Sevilla del siglo XVII, vehiculada a través de la solvente relación que mantuvo a lo largo de toda su trayectoria profesional con representantes del clero, la burguesía y la nobleza. En definitiva, Pacheco fue un artista culto, bien relacionado y con una elevada consideración profesional dentro de los círculos intelectuales humanistas de la capital hispalense.

En relación al caso de Sevilla en la España del Siglo de Oro, hay que establecer la incipiente crisis de España a inicios del siglo XVII, afectando directamente a todos los

⁸³ *Ídem*, pág. 221-224

⁸⁴ *Ídem*., pág. 249

⁸⁵ *Ídem*., pág. 295-299

sectores económicos, provocando un cierto estancamiento demográfico y cultural. La clave para comprender la efervescencia económica y cultural sevillana, en contraposición a la crisis generalizada en el resto de España, es indiscutiblemente la ruta de comercio con el Nuevo Mundo, que hará germinar a inicios del siglo XVII un notable clima de desarrollo económico; la entrada del oro de las Américas enriquecerá a los señores sevillanos y, a su vez, hará de Sevilla el gran foco de interés para los viajeros europeos. La condición de la capital hispalense como puerta al Nuevo Mundo provocará la necesidad de una férrea ortodoxia católica, generando debates acerca del decoro y adecuación de la imagen; Sevilla culminará en la ciudad humanista por excelencia de principios del siglo XVII en Europa, siendo la Academia de Sevilla su pilar de sustento y Pacheco uno de sus más activos e ilustres representantes.

Referente al estudio de la tratadística de Pacheco cabe anotar la privilegiada situación de Pacheco en el entorno de la Academia de Sevilla, propiciando que muchas de sus obras escritas tengan hoy día una consideración humanista, característica claramente debida al innegable componente plural e interdisciplinario que contienen tales obras. El *Arte de la Pintura*, más que ninguna otra obra del gaditano, de ninguna manera debe ser comprendida como una obra ecléctica, ya que se genera mediante la codificación de la doctrina sevillana que defendía el círculo de la Academia. El *Arte*, además, da constancia de un autor que reiteradamente se ampara teóricamente en los intelectuales afiliados a su persona.

Se deduce de la relación de aprendizaje entre Diego Velázquez y Francisco Pacheco la culminación al discurso deductivo propuesto en este trabajo. La entrada de Velázquez al taller en el cénit de la carrera del gaditano hace que en el joven permeabilice la riqueza cultural de Sevilla, sirviendo el círculo de intelectuales de la Academia como catalizador, y recibiendo además una educación humanista, acreditada gracias a la intercesión pintor culto y erudito por excelencia de la Sevilla de principios del siglo XVII. De Pacheco obtendrá Velázquez el gusto por el estudio del natural, medio de aprendizaje desarrollado sobre todo a través de la práctica del bodegón en sus pinturas, la elaboración del discurso metapictórico a través de la influencia nórdica del “cuadro dentro del cuadro” y, por encima de todo, una considerable erudición literaria que permitirá a Velázquez desarrollar su gran aportación a la historia de la pintura: la laberíntica codificación del sentido iconográfico.

En términos de síntesis y a modo de conclusión final, hay que destacar la importancia que tiene el contexto cultural sevillano de las primeras décadas del siglo XVII

en la obra pictórica y escrita de Francisco Pacheco, al mismo tiempo que ésta la tiene sobre la formación de Diego Velázquez. La comprensión de ambas figuras requiere de un razonamiento necesariamente deductivo: el contexto histórico sevillano de enorme riqueza cultural humanista hará germinar la Academia de Sevilla, mediante la cual será amparada y reforzada la labor teórica de Pacheco, tratadística sobre la cual se asentará la formación de Diego Velázquez. Esta relación estrechamente causal debe aproximarnos de la concepción de Velázquez, al menos en su etapa sevillana, no como un individuo de genialidad espontánea, sino como la resolución en la praxis pictórica de un entorno extraordinario. La labor de Pacheco es, por lo tanto, servir de puente mediador entre el grandísimo pintor que fue Diego Velázquez y el máximo foco humanista a nivel europeo que fue Sevilla y su Academia.

Bibliografía

- Agüera Ros, José Carlos. *Pintura y sociedad en el siglo XVII*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 1994.
- Ayala Mallory, Nina. *Del Greco a Murillo. La pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*, Madrid, Alianza, 1991.
- Bennassar, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1983.
- Brown, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid Alianza Forma, 1995.
- Calvo Serraller, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Floristán, Alfredo. *Historia de España en la Edad Moderna*, Barcelona, Editorial Planeta, 2011.
- Gallego, Julián. *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- Hellwig, Karin. *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid. Gráficas Rógar, 1999.
- Justi, Carl. *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Méndez Rodríguez, Luis. *Velázquez y la Cultura Sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- Moffit, J.
- Moffit, John.,

- Moffit, John. “Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New Light on the Flemish Sources of the Spanish, Picture-within-the-Picture”, *Art Bulletin*, Vol. 72 Issue 4, p 631-638, 1990.
- Moreno, Arsenio. *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa, 1997.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*, Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Palomino, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Aguilar, 1947.
- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 1992.
- Pevsner, Nikolaus. *Las Academias de Arte: Pasado y Presente*, Epílogo de Francisco Calvo Serraller, Madrid, Cátedra, 1982.
- Portus, Javier. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, 1999.

Webgrafía

- Docampo, Javier; Riello Velasco, José M^a. “Pacheco visita al Greco: drama en un acto”, Museo Nacional del Prado, [en línea], <<https://www.youtube.com/watch?v=KHtHKJJSbEY&t=1198s>> [Consulta 20/03/2018].
- D.G.L. “Pacheco, Francisco”, Museo Nacional del Prado, [en línea], <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pacheco-francisco/c1e0e116-e6b6-4479-ac4f-d39b059827eb>> [Consulta 20/03/2018].

Figuras



Figura 1. Diego Velázquez, *Vieja friendo huevos*, 1618. Google Arts & Culture. National Galleries of Scotland.

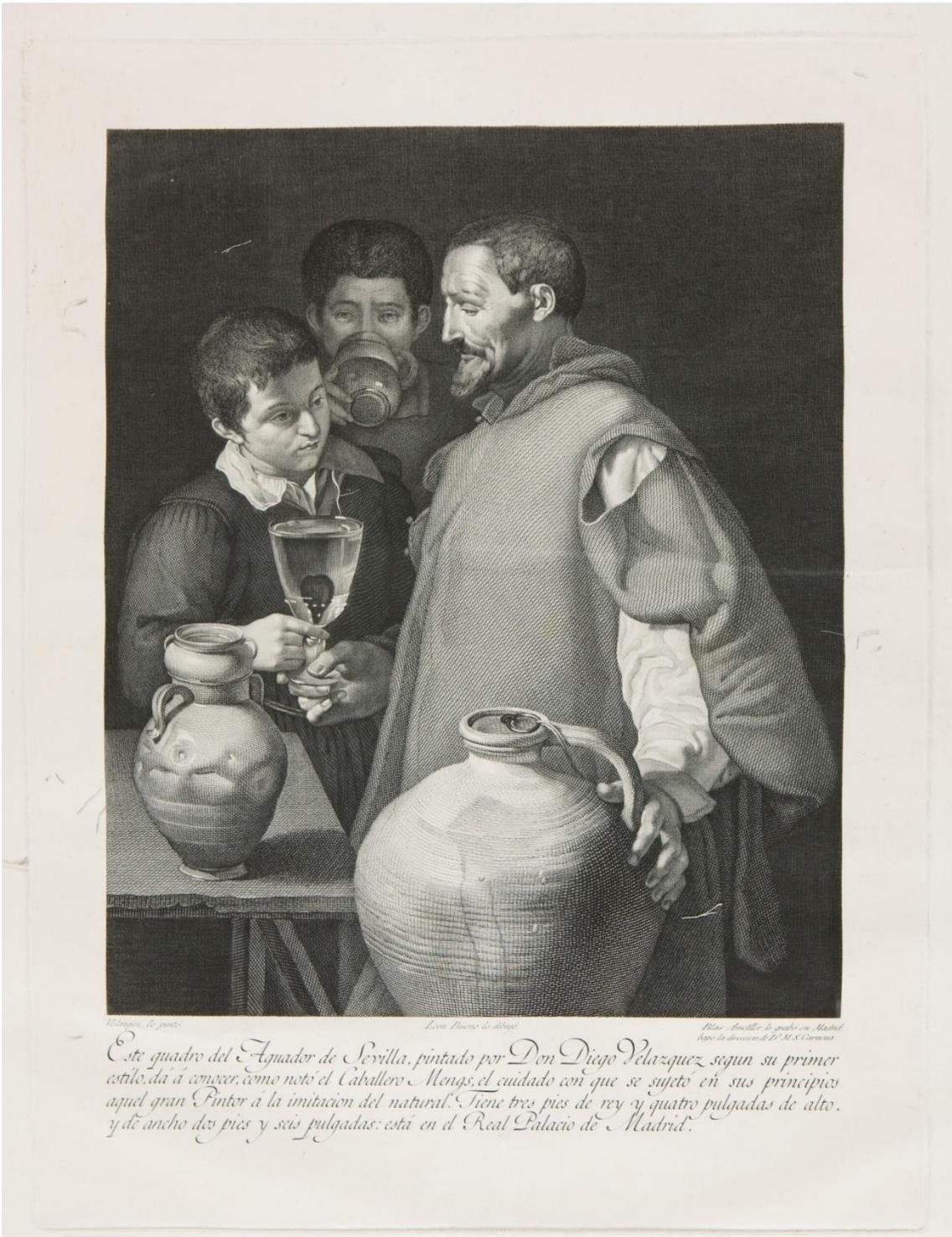


Figura 2. Blas Ametller, *El aguador de Sevilla* (grabado de 1793), obra original de Diego Velázquez, 1618-1620. Madrid. Museo Nacional del Prado: Colecciones.



Figura 3. Francisco Pacheco. San Sebastián atendido por Santa Irene, 1616. Moffit, J.F., "Francisco Pacheco and Jerome Nadal: New light on the Flemish sources of the Spanish Picture-within-the Picture", *Art Bulletin*, Vol 72 Issue 4, p 632, 1990.



Figura 4. Diego Velázquez, *Cristo en casa de Marta y María*, 1618. Londres. The National Gallery Collection.

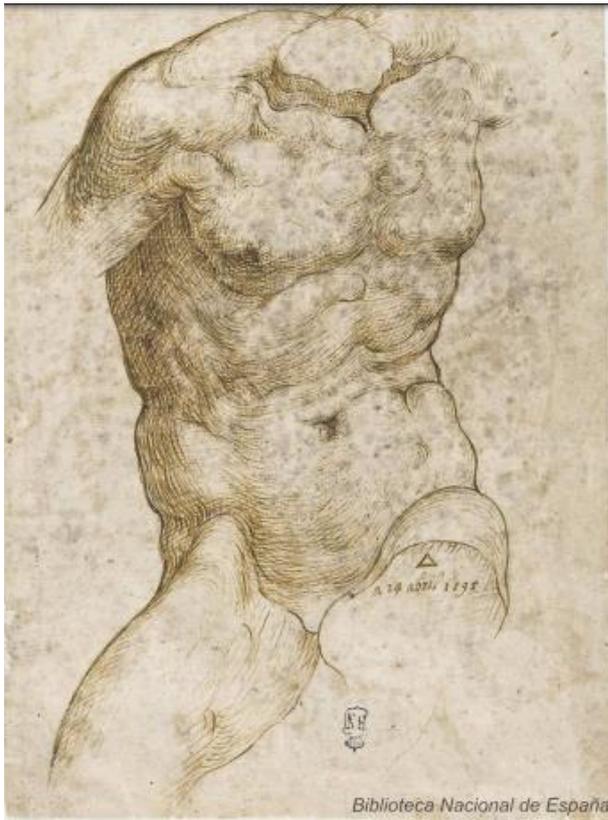


Figura 5. Francisco Pacheco. *Torso de escultura*, 1595. Madrid. Biblioteca Nacional de España.