

FRANCISCO PACHECO: TEORÍA Y PRÁCTICA

María del Valme Muñoz Rubio. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*

“La poesía también, a su modo, imita con palabras, aunque no como el pintor con líneas, y colores: y tal vez se llama el poeta pintor y pintor el poeta.”¹

Francisco Pacheco fue sin duda una de las personalidades artísticas más relevantes de la cultura sevillana de su época. Hoy se reconoce su importante papel en el ambiente intelectual de Sevilla gracias a una polifacética actividad en las artes y las letras. Pintor y poeta, editor literario, teórico, participante en las tertulias interdisciplinarias que animaban la ciudad a finales del siglo XVI, se identifica perfectamente con el ideal de integración de las artes que promovían sus contemporáneos. Este ideal se hace patente en sus dos obras literarias más importantes, el *Arte de la pintura* y, sobre todo, el *Libro de verdaderos retratos*, donde ofrece una recopilación biográfica e iconográfica de las figuras intelectuales más destacadas en la Sevilla de su tiempo. Valorado por sus creaciones poéticas y literarias, destaca también por su meritoria labor como protector o recopilador de la obra literaria de otros, como Baltasar del Alcázar, Pablo de Céspedes o Francisco de Rioja, que culmina con la edición de la obra poética de Fernando de Herrera. [Fig. 1].

La celebración de esta exposición ha propiciado el estudio técnico de algunas de sus obras conservadas en el Museo

de Bellas Artes de Sevilla. A esta documentación se suma la ya disponible sobre la producción del pintor en los archivos del museo y la guardada en otras instituciones, permitiendo un primer acercamiento a los recursos técnicos y los materiales usados por el artista. Si bien no ha concluido el estudio de todas ellas, la información existente, así como los trabajos publicados al respecto, permiten avanzar algunas consideraciones.²

El Museo de Bellas Artes de Sevilla conserva un interesante conjunto de obras del pintor Francisco Pacheco. Esta colección se compone de 17 pinturas realizadas para diversas instituciones religiosas sevillanas, a las que se suman los trabajos en la policromía de dos obras de Juan Martínez Montañés, *Santo Domingo de Guzmán penitente* [cat. n° 41] y el *Cristo de la Clemencia* [p. 87, figs. 1 y 2], depositado en la catedral hispalense. Entre las pinturas destacan, por su importancia y ser de las más tempranas, las pertenecientes a la serie que realizó a partir de 1600 junto a Alonso Vázquez destinadas a decorar el claustro grande del convento de la Merced Calzada de Sevilla, sede actual del museo. Se conservan en el museo dos de cada uno de los artistas; las de Pacheco: *Aparición de la Virgen a san Ramón Nonato* [cat. n° 17] y *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos* [cat. n° 18].³

1. Pacheco, 1649, ed. 1999, p. 131.

2. Agradezco la información técnica facilitada por el Centro de Documentación y Estudios y el Centro de Intervención, Servicios de Técnicas de Examen por Imagen, del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, la Fundación Rodríguez-Acosta, el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Instituto del Patrimonio Cultural Español y el Bowes Museum (Bernadette Petti).

3. Pacheco relata en su *Arte de la pintura* que en 1600 comenzó la ejecución de los seis cuadros que le encargaron, de los cuales se conservan cuatro. Pacheco, 1649, ed. 1999, pp. 444 y 481-482.



Fig. 1. Francisco Pacheco. *Fray Juan Bernal*. Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Biblioteca Lázaro Galdiano, Madrid.

crucifijo de escultura desaparecido. Procedente del convento de San Francisco de Alcalá de Guadaíra (Sevilla) se conserva también un *San Francisco con el crucifijo* [cat. n° 36]. Y, ya del final de su carrera, *Los desposorios místicos de santa Inés* [cat. n° 40], *Retrato de dama y caballero orantes jóvenes* y *Retrato de dama y caballero orantes ancianos* [cat. n° 55 y 56].⁴

Para la redacción de este texto disponemos de información técnica de algunas pinturas de Pacheco sobre lienzo, tabla y cobre. Los documentos hasta el momento tanto en el museo como en otras instituciones, aunque no permiten un estudio exhaustivo, sí un avance preliminar basado en la observación de las obras, los estudios realizados y su comparación con los existentes sobre la técnica de pintores contemporáneos de Pacheco en la escuela sevillana. La estructura de este trabajo se hace partiendo de los materiales que utilizaba para sus pinturas –soportes, capas de preparación y de color–, así como de las distintas etapas en la elaboración de las obras, de forma que se puedan aclarar algunos aspectos de su evolución, comparando la técnica de obras tempranas con las de su madurez.

Esta información se completa con referencias a su *Arte de la pintura*, monumental obra sobre la teoría y la práctica de la pintura, imprescindible para conocer la vida artística e intelectual de Sevilla en la época de Pacheco y comprender la sensibilidad de nuestro Siglo de Oro. Aunque fue publicado tras su muerte en 1649, dos publicaciones realizadas en 1622 adelantan dos capítulos y confirman que su redacción coincide con la de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, publicados en 1633.⁵ El tratado se divide en tres libros; los dos primeros, dedicados a la teoría, se destinan como en el caso de otros teóricos españoles a defender la integración de la pintura dentro de las artes liberales. El tercer libro, más personal, lo destina a la práctica con un marcado carácter di-

4. Izquierdo y Muñoz, 1990, pp. 107-113.

5. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 14-15.



Fig. 2. Francisco Pacheco. *Calvario*, hacia 1610. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fig. 3. Francisco Pacheco. *Calvario*, hacia 1610. Reverso. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

dáctico. Sus ocho capítulos ofrecen una extensa información sobre el procedimiento pictórico desde la fase de proyecto intelectual, con especial atención a los materiales y técnicas de ejecución más recomendables. Estos capítulos se basan en su amplia experiencia profesional y ofrecen el interés añadido de las múltiples referencias a su propia producción y la de artistas españoles contemporáneos, particularmente los relacionados con el centro artístico sevillano.

Soportes

La madera fue soporte habitual en las pinturas de los retablos tanto en la escuela sevillana como en los talleres de otras escuelas españolas hasta el tercer tercio del siglo XVI. Pacheco





Fig. 4. Retablo de San Juan Bautista de la Iglesia del Real Monasterio de san Clemente, 1605-1610.

realizó gran parte de su producción pictórica en este soporte. Debido a la escasez de madera local, es abundante la documentación sobre maderas importadas como el pino, procedente de Escandinavia, y el roble o borne, procedente del Báltico, que a través de Flandes llegaban al importante puerto comercial que era Sevilla a mediados del siglo XVI.⁶ Este roble era apreciado por el grano fino y regular de la madera, que la dotaba de una excelente calidad para la talla y la fabricación de paneles.⁷ [Fig. 2 y 3].

Esta labor la efectuaban los ensambladores y entalladores, encargados de realizar tanto los retablos como los tableros de pincel que eran presentados en su lugar de destino, donde podían pasar años antes de que iniciara sus trabajos el pintor. Esto acrecentaba la importancia de las tareas destinadas a minimizar los desajustes que se hubieran producido o evitar sus efectos en las pinturas, tales como enlazar, encañamar, enerviar o poner grapas de hierro. Son múltiples las referencias en los contratos andaluces a la manera como se debían unir las tablas.⁸ Se ensamblan por lo general en sentido vertical, al hilo de la madera, y el sistema más frecuente en el siglo XVI era el de *juntas vivas* de las maderas encoladas. Las grapas fueron muy utilizadas en Andalucía y Extremadura, y paulatinamente se fue extendiendo el uso de las dobles colas de milano o lazos llamadas también *bisagras*. Estas piezas, que se situaban en las juntas a media madera y se encolaban, en Andalucía se generalizan desde mediados del siglo XVI, donde también es muy frecuente el uso de travesaños móviles.⁹

En su tratado Pacheco no se detiene en las tareas propias de otros profesionales como ensambladores o entalladores, a los que solían contratar tanto los comitentes como los propios artistas, pero sí se refiere de manera prolija a las actuaciones

para preparar correctamente los soportes de madera antes de recibir la pintura. Ya se ha mencionado que era habitual que transcurrieran años antes de que se iniciara el dorado y las pinturas, y de ahí la importancia de las labores de acondicionamiento del soporte. Pacheco las explica de manera clara y detallada en el capítulo VII del libro tercero:

“Cosa cierta es que los viejos tuvieron gran curiosidad en los aparejos y en el dorado, como se ve en muchas obras suyas y en esto de enlazar pusieron gran cuidado previniendo lo que podía suceder. Yo concedo que, en juntas y aberturas grandes, será mejor arreglarlas y acuñarlas con rajadas de madera y cola fuerte, pero no se escusan del todo los lienzos en partes, si bien han de ser lienzo nuevo y recio que detengan, y plastecidos por los fines. Y se pueden también echar sobre lo acuñado añadiendo fuerza a fuerza, reservando el plastecido para cuando se da la primera mano de yeso grueso, que se va pasando la brocha y emparejando con la madera. También los tableros se han de encañamar todas las juntas por detrás, aunque tengan barrotes y bisagras; y algunos también lo usan por delante; y aún otros, en Castilla, encañaman todo el tablero que ha de ser pintado y, después de dados tres o cuatro manos de yeso grueso, les dan el mate espeso con paleta. Los antiguos añadían en los tableros, sobre los nervios, unos lienzos y aparejaban encima, pero en broma, pues siendo hoy los tableros de cedro o borne, bastará encañamar las juntas por detrás.”

La anchura de estas piezas de borne no excedía de los 30 cm y obligaba a ensamblar varias si se requerían anchos mayores. Las tablas que conserva el museo son de roble y de pequeño formato, salvo la del *Calvario*, de 280 x 160 cm. Los soportes de pequeño y mediano formato están constituidos por dos piezas ensambladas a unión viva que en intervenciones posteriores han sido aseguradas con dobles colas de milano.¹⁰ En el caso de las predelas del retablo de San Juan Bautista el soporte es de una sola tabla, y en el *Calvario* son siete tablas a junta viva que originalmente estaban aseguradas con cuatro barrotes móviles con perfil de cola de milano. En

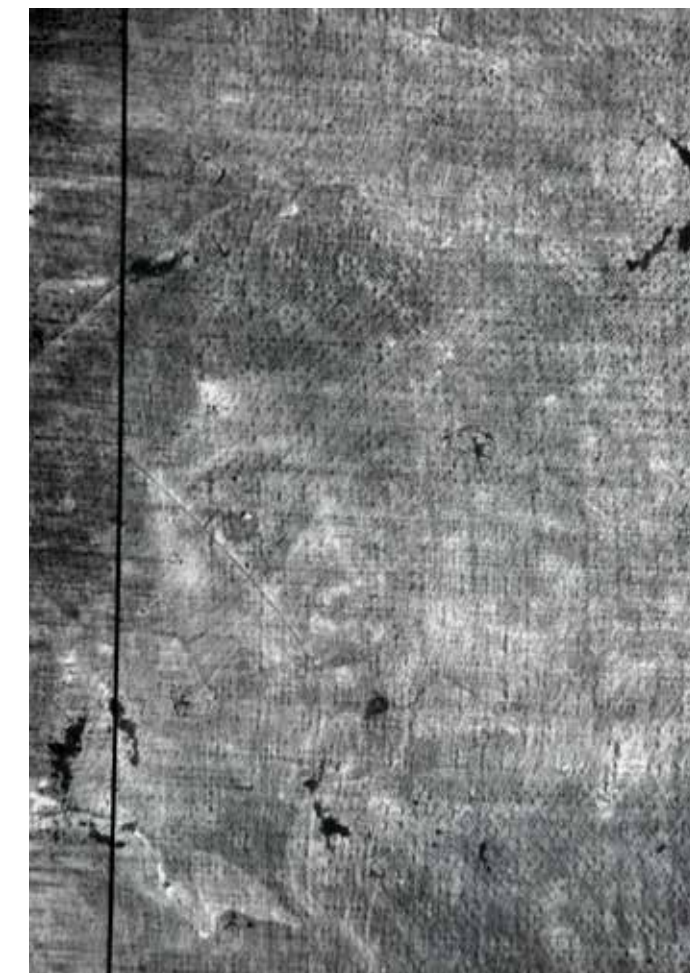


Fig. 5. Francisco Pacheco. *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*, 1606. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Detalle de la radiografía en la que se aprecia el soporte de tela de diseño.

6. Andalucía sufrió una importante deforestación, particularmente del roble, a lo largo del siglo XVI, motivada fundamentalmente por las exigencias de la industria naval. Bruquetas, 2002, p. 201. También está documentada la importación del cedro de Indias o la caoba. De cedro de Indias son las tablas realizadas por Murillo para el retablo de la iglesia del convento de San Agustín de Sevilla en 1664, que se conservan en el museo. Muñoz y De la Paz, 2009, pp. 154-185.

7. Para determinar la procedencia y fecha de fabricación de los tableros se realizan estudios dendrocronológicos. Sobre los usados en Andalucía, véase Rodríguez Trobajo y Domínguez Delmás, 2015.

8. Bruquetas, 2006, p. 8.

9. El sistema de colas de milano se usaba en Italia desde inicios del XVI y es el habitual de Luis de Vargas, como sucede en la obra *Presentación en el templo*, conservada en el museo. Bruquetas, 2002, pp. 209-212. En el caso de las predelas, las tablas podían ir a contrahilo aprovechando el largo de las piezas para alcanzar las dimensiones requeridas.

10. Las seis pinturas procedentes de San Esteban presentaban un emparillado móvil de una restauración antigua que han sido retirados en la restauración previa a la exposición. En la tabla del *Calvario* los barrotes fueron removidos en alguna intervención y sustituidos por colas de milano. También se observan restos de encañamado.

el *Crucificado* de la Fundación Rodríguez-Acosta [cat. n° 13] el soporte es de una sola tabla de cedro de Indias.¹¹ Estos tableros de pincel llevan sus bordes biselados para encajar en la ranura del marco. La madera fue también el soporte en el caso de sus trabajos en los relieves y arquitecturas de retablos o en el caso de la policromía de esculturas, donde defiende el uso del pulimento mate. En el *Arte de la pintura* deja testimonio de su faceta como reputado policromador, colaborando con destacados artistas como Martínez Montañés o Gaspar Núñez Delgado.¹² [Fig. 4].

Lienzos

En las pinturas que conserva el museo, usó tela de tafetán en *San Francisco con el crucifijo*. Las telas de ligamento simple o tafetanes más usados en Europa tenían un ancho que solía oscilar entre los 90 y los 115 centímetros, motivo por el que son numerosos los ejemplos de obras de dimensiones comprendidas en esas medidas. Pero en las otras tres, las tempranas *Aparición de la Virgen a san Ramón Nonato* y *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*, de la serie del claustro del convento de la Merced, y la tardía *Los desposorios místicos de santa Inés*, el soporte elegido por Pacheco fue las telas de diseño, sargas compuestas que se conocen como mantelillos venecianos o alemaniscos. Cuando las escenas requerían lienzos de gran tamaño y para evitar las uniones con costuras, desde finales del XVI se preferían telas de anchos mayores. Comenzaron entonces a usarse las sargas de ligamentos compuestos o telas que forman diseños, por el dibujo que crean

los hilos al entrecruzarse, denominadas también “adamasca-das”.¹³ Este tipo de tela fue usado en los lienzos de la serie de la Merced conservados en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y en el Bowes Museum. También se ha identificado en *Los desposorios místicos de santa Inés, Inmaculada con Vázquez de Leca* [cat. n° 10] o la *Inmaculada* de la iglesia de San Lorenzo [cat. n° 39]. La elección de este tipo de tejido podía estar determinada en el contrato, como en el caso de esta última Inmaculada: “i es condición que en el tablero principal de en medio se a de pintar sobre mantel una imagen de nuestra Señora de la pura y limpia Concepcion”.¹⁴ [Fig. 5].

En su tratado, cita otros soportes de tela para la pintura al temple o al óleo y dorado, como la seda, el raso o el damasco. Menciona cinco estandartes realizados en damasco carmesí y explica detalladamente cómo se ha de proceder en estos casos.¹⁵ Además de los de lienzo o madera, Pacheco, como también sus contemporáneos, trabajó en otro tipo de materiales, entre ellos el jaspe, el muro, el pergamino o el cobre, como él mismo señala en el *Arte de la pintura*. Describe así mismo las diversas técnicas que podían emplearse dependiendo de la naturaleza de dichos soportes.¹⁶

Preparaciones

La preparación es un término que engloba todos los estratos o capas intermedias entre el soporte y la película pictórica. Pacheco describe minuciosamente los diferentes procedimientos para acondicionar cada tipo de soporte antes de recibir la pintura. Fue particularmente prolijo en los destinados



Fig. 6. Francisco Pacheco. *Retrato de dama y caballero orantes jóvenes*, hacia 1623. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 7. Detalle del caballero en el que se aprecia la lámina de oro bajo la pintura.

a retablos, pues en los contratos era frecuente la descripción detallada de todo el proceso:¹⁷

“[...] las tablas en que se suele pintar a olio, de borne o de cedro, después [de] enervadas, o encañamadas por detrás las juntas, se les da una gíscola de guantes, con sus ajos, no muy fuerte y, templado su yeso grueso vivo y cernido, se le dan tres o cuatro manos, aguardando a que se seque cada una y plasteciendo los hoyos, se templa el mate, no muy fuerte, con que se le dan otras cinco o seis manos, de manera, que tenga cuerpo y, después de bien seco, se lixa y rae muy bien con un cuchillo agudo y parejo de filos, hasta que quede como una lámina; y, con albayalde y sombra de Italia, se hace un color no muy oscuro y, con harto aceite de linaza, molida y templada, la emprimación con una borchá grande, cortada y blanda se da todo el tablero de una mano igualmente, y, después de seco, pasándole un papel se debuxa y pinta.”¹⁸

En la primera aguacola Pacheco admite que se añada un poco de yeso, pues “un poco no daña y abraza mejor la primera capa del aparejo”.¹⁹ Luego recomienda la aplicación de dos formas de yeso: unas capas de yeso más basto y de grano irregular, y un segundo más refinado o yeso mate que da como resultado una superficie de textura fina. Sobre el aparejo iba la imprimación, una capa de color, por lo general de blanco de plomo aglutinado con un aceite secante, cuya finalidad era impermeabilizar el aparejo pero que a su vez proporcionaba un fondo luminoso desde el que construir las luces y sombras.

En las tablas analizadas se ha impermeabilizado el soporte a la manera habitual en las escuelas mediterráneas, aplicando un aparejo de yeso y cola proteica.²⁰ La capa de yeso suele ser gruesa y finamente molida, con aspecto muy homogéneo, aunque presenta pequeñas cantidades de silicatos. Al aparejo se superpone una imprimación por lo general grisácea, en la que se mezcla el albayalde con tierras, tal como Pacheco recomendaba, proporcionando una base para las medias tintas que facilitaba el trabajo antes de disponer las diferentes capas de color.²¹

11. Aunque no se dispone de análisis, presenta las características de esta madera, posiblemente *Cedrela odorata*, procedente de América, que fue muy utilizada para retablos en Andalucía.

12. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 498.

13. En la escuela sevillana del siglo XVII, es muy frecuente su uso, por lo general, en pinturas de grandes formatos. Algunas muestras son las obras tempranas de Velázquez, como *Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera*, *La venerable madre Jerónima de la Fuente* o *Adoración de los pastores*. También encontramos este soporte en obras de los principales pintores sevillanos conservadas en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, como Alonso Vázquez, Roelas, Juan de Uceda, Juan del Castillo, Jerónimo Ramírez, Herrera el Viejo, Zurbarán y Valdés Leal.

14. Muro Orejón, 1935, pp. 65-66.

15. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 492-494.

16. Contemporáneos como Alonso Vázquez o de la generación posterior como Murillo también pintaron sobre cobre o en materiales tan singulares como la obsidiana, en el caso de este último.

17. Un ejemplo claro lo constituye el contrato para el retablo de San Juan Bautista en el convento de San Clemente de Sevilla. Muro Orejón, 1932, pp. 108-109.

18. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 480-481.

19. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 505.

20. Los análisis de las pinturas del museo los ha realizado Arte-Lab, S.L.; y el de *Cristo en la cruz* de la Fundación Rodríguez-Acosta, Larco Química y Arte, S.L.

21. Pacheco recomienda añadir albayalde y sombra de Italia. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 481.

En las tablas destinadas a formar parte de un retablo, la siguiente fase era el dorado y policromía de su talla y arquitectura. El haber tomado las muestras de algunas obras del museo en las zonas próximas al biselado para el encaje del tablero ha debido provocar que aparezcan restos de bol y oro en los análisis.²² El bol es una variedad de arcilla blanda muy fina y de alto poder cubriente para asentar las láminas de metal de oro o plata. Normalmente se emplea la tonalidad rojiza o marrón debido a los óxidos de hierro de los que está formada la tierra roja, aunque la presencia también de silicatos cálcicos y magnésicos puede determinar otros colores. Pacheco utilizaba el que se emplea en Andalucía, que consideraba más suave y amoroso que el de Castilla. Sobre el bol se iban aplicando los panes de oro, y sobre la superficie dorada, la policromía o estofado.²³

Un caso singular lo constituyen las tablas *Retrato de dama y caballero orantes jóvenes* y *Retrato de dama y caballero orantes ancianos*, pues el análisis indica la presencia de bol sobre el aparejo de yeso como asiento del pan de oro, que era la base para la policromía en retablos y esculturas, pero que en este caso excepcional se cubre con los retratos de los orantes. La procedencia de la iglesia del colegio del Ángel de la Guarda de Sevilla fue señalada por Izquierdo y Muñoz al identificar las referencias de los inventarios del museo de 1840 y 1845.²⁴ Podrían, por tanto, proceder del retablo que contrataran el escultor Martínez Montañés y Pacheco en 1605 para la capilla de doña Francisca de León, en cuyo banco debían pintarse escenas de santos que no se concretan pese a lo detallado del contrato. Esta circunstancia podría haber provocado que inicialmente las tablas se dorasen para la instalación del retablo en la capilla y posteriormente se decidiera la realización de

los retratos. El oro usado es muy puro, con un porcentaje del 95 por ciento, y concuerda por tanto con el utilizado en los panes de oro en España en los siglos XVI-XVII, de 23 o 24 quilates. [Figs. 6 y 7].

En cuanto a los lienzos, la preparación, además de tener como objetivo dotar de cierta rigidez al soporte e impermeabilizarlo, tiene una finalidad estética. La moda de las imprimaciones coloreadas mediante pigmentos se había iniciado en Italia en el siglo XVI y se extendió por Europa durante el XVII. En la escuela sevillana del siglo XVII su utilización estaba generalizada y presentaba unas características muy homogéneas, según se ha podido comprobar en los trabajos publicados sobre Velázquez, Murillo o Zurbarán y en los estudios analíticos realizados en obras de pintores sevillanos.²⁵

En su tratado Pacheco recomienda disponerla en tres capas, sin hacer referencia a su espesor, que no debe ser muy grueso según se desprende de sus comentarios: “La mejor imprimación y más suave es este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza, dando una mano con cuchillo muy igual y, después de bien seco el lienzo, la piedra pomiz le va quitando todas las asperezas y desigualdades y lo dispone para recibir la segunda mano, con lo cual queda más cubierto y parejo; acabando, después de seco, de alisarlo con la piedra para recibir la tercera; a la cual, si quisieren, pueden añadir al barro un poco de albayalde, para darle más cuerpo”. Añade que de la seguridad de este aparejo es prueba el buen resultado obtenido en los seis lienzos que realizó para el claustro de la Merced en 1600 y que en la fecha de la redacción del *Arte de la pintura*, treinta años más tarde, mantenía a las pinturas “sin haber hecho quiebra ni señal de saltar”.²⁶

Fig. 8. Francisco Pacheco. *Los desposorios místicos de santa Inés*, 1628. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Estratigrafía del respaldo del sillón en la que se aprecia la preparación de tierras y la capa de pintura de color rojo de bermellón y albayalde con trazas calcita, laca roja, minio y carbón vegetal.

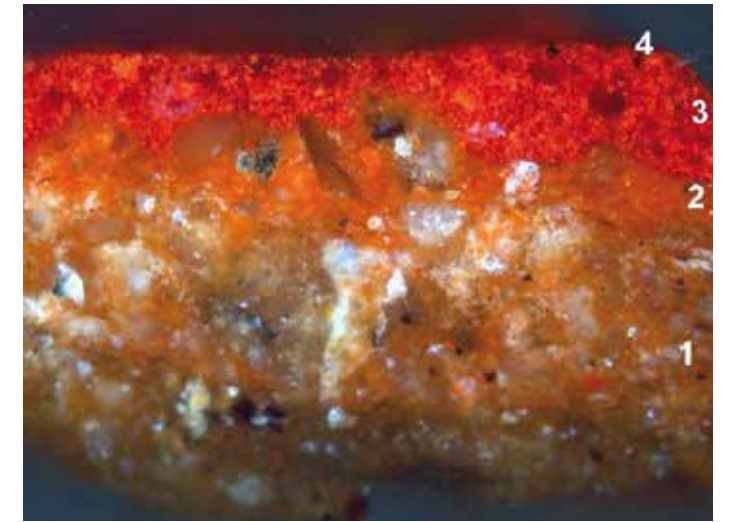
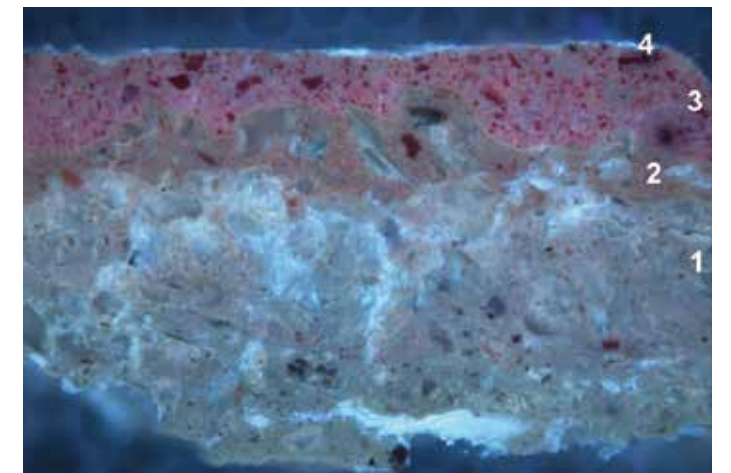


Fig. 9. Francisco Pacheco. *Los desposorios místicos de santa Inés*, 1628. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Estratigrafía del respaldo del sillón con luz ultravioleta.



Desafortunadamente no existen análisis químicos de las cuatro pinturas de la serie que se conservan. No obstante, la película pictórica está desgastada y deja ver la capa de preparación rojiza.²⁷ En las pinturas del museo analizadas, *San Francisco con el crucifijo* y *Los desposorios místicos de santa Inés*, se detectan estas preparaciones rojizas, a base de tierras y calcita, que en el caso del *San Francisco* incluye minio, el azarcón que Pacheco recomienda como secante en imprimaciones, pigmentos y aceites. En *Los desposorios místicos de santa Inés* la preparación se realiza en dos capas, y la segunda incluye albayalde para proporcionar una base más luminosa y como secativo. En los dos casos el aglutinante es el aceite de lino. Este mismo tipo de preparación es el de la *Inmaculada con Miguel Cid* [cat. n.º 9], también en dos capas, o el de la *Inmaculada con Vázquez de Leca* [cat. n.º 10]. A este uso del albayalde en las imprimaciones se refiere también cuando, al describir la manera de preparar el pigmento blanco, indica que los asientos que quedan después de lavarlo sirven para imprimir.²⁸ [Figs. 8 y 9].

Pacheco describe en su tratado las mejores preparaciones según los diferentes soportes o técnicas. En el caso de la pinturas sobre lienzo para el techo de la Casa de Pilatos de Sevi-

lla, en 1603, realizadas al temple.²⁹ En el caso de las láminas dice que “se empriman, estando lisas y limpias, con albayalde y sombra a olio, de una sola mano, muy delgada, la cual se da y extiende con los dedos y no con brocha [...] se emprimarán con dos manos de emprimación a olio, la segunda con más

22. Es el caso de *San Francisco de Asís* y *Santo Domingo* del convento de Pasión y de algunas de las tablas de la parroquia de San Esteban.

23. Bruquetas, 2002, pp. 387-416. Pacheco describe detalladamente la manera de hacer la templa de bol, que considera lo más difícil del aparejo. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 506-507.

24. Izquierdo y Muñoz, 1990, pp. 110-111.

25. Sobre la evolución de estas preparaciones en España, véase Gayo y Jover, 2010, pp. 39-59; y sobre las sevillanas, Illán, Romero y Sáenz de Tejada, 2005, pp. 197-205. Sobre el estudio técnico de pintores sevillanos en las colecciones del museo, véase también Martínez, Muñoz y De la Paz, 2001, pp. 159-169; Muñoz y De la Paz, 2009, pp. 164-165; Muñoz, 2012, pp. 162-169; Muñoz, 2013, pp. 73-87; y Muñoz, 2015, pp. 595-613. En relación a la variedad de tonos de estas bases de color, hay que tener en cuenta la posible distorsión que han debido de provocar el envejecimiento de los aceites y barnices o la impregnación de productos usados en antiguos procesos de restauración.

26. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 481. El componente principal de las tierras son las arcillas, hematites, cuarzo y micas. También están presentes otros minerales, como la dolomita o la calcita. La diferente proporción de estos componentes determina los matices de color más rojizo, pardo o ligeramente verdoso.

27. A este respecto, hay que recordar cuestiones de su vida material, como que fueron realizadas para un espacio exterior, el claustro del convento de la Merced, donde debieron permanecer hasta 1810, fecha en la que aparecen en el inventario del Alcázar, y las diversas intervenciones a las que han sido sometidas. Gómez Imaz, 1917, p. 137.

28. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 483.

29. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 448-449. El informe de la restauración realizada en 1973 refleja que la mala conservación se debe a la escasa preparación de estas pinturas.



Fig. 10. Francisco Pacheco. *Cristo servido por los ángeles*, 1616. Ville de Castres. Musée Goya-Musée d'Art Hispanique.

Fig. 11. Francisco Pacheco. *Cristo servido por los ángeles*, hacia 1615. Museo Nacional d'Art de Catalunya. Dibujo de pluma y aguada sobre papel.

cuerpo”.³⁰ En los cobres *Virgen de la Anunciación* y *Arcángel san Gabriel* de la Universidad de Sevilla [cat. n° 37 y 38], las estratigrafías muestran una delgada capa de preparación de albayalde y tierras.³¹

El proyecto: dibujo preliminar y bocetos

Pacheco consideraba el dibujo como la base principal de la pintura: “de las dos partes que tiene la pintura, esta es la más principal, porque el colorido no hace más que acrescentar con accidentes la forma sustancial de el dibuxo de claro y oscuro; y de ninguna suerte puede haber pintura sin que haya debuxo”.³²

En su tratado dedica el capítulo primero del tercer libro a “los rasguños, debuxos y cartones y de las varias maneras de usarlos”. En él describe los necesarios estudios preparatorios, los dibujos y cartones que distinguen a los pintores que están en el tercer grado de la pintura, en el que prevalece la invención. Comienza por los rasguños sobre papel, con carbón, lápiz o pluma. De estos primeros intentos que captan los rasgos esenciales de la composición se elige el que se pasa a limpio en un papel con diversas técnicas: lápiz negro; lápiz negro y rojo; aguada suave o “aguada y realce sobre papel teñido de cualquier color que sirva de media tinta al albayalde con goma, con que se realza”. Tras referirse al uso que hicieron de los cartones famosos artistas como Miguel Ángel, defiende el estudio del natural frente al uso del maniquí.³³ [Figs. 10 y 11].

Para Pacheco son innecesarios los cartones o dibujos de igual tamaño al de la obra definitiva, y señala que el dibujo que servirá de modelo es el que resulta de unir los realizados de las diferentes partes de la composición. Detalla el procedimiento que ha seguido durante cuarenta años en las obras que debió considerar las más importantes de su carrera, para las que indica que no usó cartones, sino dibujos pequeños que no superan el tamaño de un pliego abierto de marca mayor:

“Las cabezas que me vienen a cuento en el natural para mi historia, o figura, las pinto a olio, en papeles o lienzos empri-

mados, escogiendo las más hermosas y agradables [...] manos brazos y pies y desnudos debuxo del natural en papeles teñidos con el carbón, o lápiz negro y rojo, realzando con ocreones blancos, hechos de yeso blanco y albayalde en seco, porque son prestos y se unen bien; y las ropas paños o sedas, vistiendo el natural con túnicas o capas, haciendo los pedazos que he menester para mi historia o figura. La cual acreciento haciendo el todo della en lienzo o tabla grande, del tamaño que quiero, sin cuadrícula, por tener alguna facilidad ganada en esta parte.”³⁴

El dibujo preparatorio para el lienzo *Juicio Final* [cat. n° 33] constituye un excelente testimonio de este procedimiento que evidencia la relación entre teoría y práctica en su obra. Pacheco dedica dos capítulos a esta compleja pintura, que coincide fielmente con el dibujo preparatorio salvo por algunas precisiones iconográficas. El dibujo, formado por al menos 23 fragmentos de papel sobre un segundo soporte de papel fuerte, muestra el proceso que realizaba el artista, tal como describe en su tratado. Los quince papeles principales recogen a escala las figuras que serán trasladadas al lienzo y tienen medidas muy cercanas a las de un pliego abierto de marca mayor. A estos se unen otros que los completan formando un conjunto a modo de mosaico, realizado con su característica técnica esmerada, detallista, reveladora de la personalidad de un artista que define con precisión sus ideas antes de plasmarlas definitivamente en el soporte elegido. La técnica reproduce la de otros dibujos de Pacheco: esboza las figuras con lápiz negro que finalmente traza con precisión a pluma y tinta, usando aguadas de diversa intensidad para definir los volúmenes y las sombras.³⁵

Después de tener realizado el proyecto, Pacheco describe varios métodos para trasladar el dibujo preparatorio al lienzo. Recomendaba utilizar un material que era fácil de borrar, el “ocreón”, hasta conseguir encajar la escena. Este material, hecho, según explica en su tratado, de yeso blanco y albayalde en seco, u otros con propiedades similares, como carboncillo o tiza, podían luego ser repasados con pintura diluida:



Fig. 12. Francisco Pacheco, *Luis de Vargas*. Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones. Biblioteca Lázaro Galdiano. Madrid.

30. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 482.

31. En todas las micromuestras se aprecia la migración del compuesto de cobre formado a partir del soporte. La impregnación de material orgánico aplicado sobre éste ha alcanzado la capa de color blanquecino más interna, llegándola a teñir con un tono verdoso.

32. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 109.

33. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 435-436.

34. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 444.

35. Sobre este dibujo adquirido por el Museo Nacional del Prado, véase Navarrete, 2010, pp. 435-446; y Matilla, 2011, pp. 13-20.

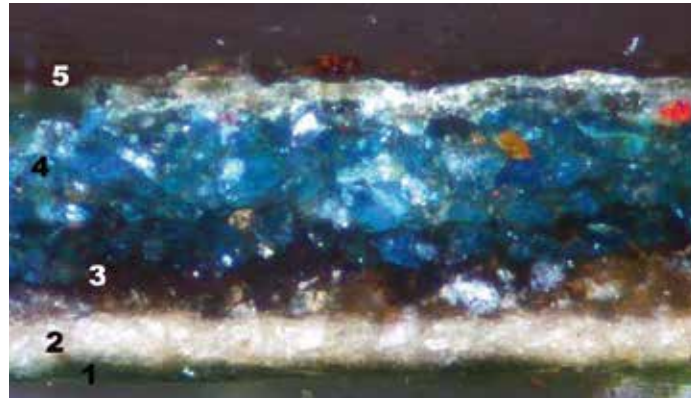


Fig. 13. Francisco Pacheco, *Virgen de la Anunciación*, 1623. Universidad de Sevilla. Estratigrafía del manto en la que se aprecia sobre la preparación de albayalde y trazas de tierras, una capa de color grisáceo y sobre ella el color azul de azurita y albayalde.

“[...] pocas veces se hacen cartones iguales del mismo tamaño de los cuadros que se han de pintar al olio; y así, por los debuxos pequeños, o por la cuadrícula, o a ojo teniéndolos delante, se podrán debuxar las figuras o historias [...]. Si son grandes las cosas que se han de pintar, del tamaño del natural o mayores, se harán ocreones largos con puntas sutiles de yeso mate duro y, preparando una caña de tres cuartas, o de vara en largo, se encaxará en ella uno de acomodado tamaño [...] y tener otra del mismo tamaño, con un manajo de plumas de gallina atado en el güeco, que sirva de borrar y limpiar lo que fuere mal encaminado.”³⁶

En relación con estos dibujos, hay que señalar que el uso de grabados y estampas fue mucho más generalizado en los talleres españoles que en el caso de franceses o italianos, sugiriendo que debían servir como dibujos preparatorios. El protagonismo de estas imágenes, en las que la precisión de la línea es una cualidad fundamental, fue muy importante en el ambiente artístico sevillano. Pacheco admira esa fuente de ortodoxia y claridad visual, y en su tratado describe este modo de pintar utilizando los diferentes modelos de las estampas para componer la escena como propio de los pintores que están en el segundo estado del arte, pues el tercero y último que practicaban los italianos era más difícil, ya que requería de mayor maestría y capacidad de invención.³⁷

Para finalizar este apartado, es necesario referirnos a su producción como dibujante al margen de la realizada dentro de un sistema de trabajo para obras definitivas o dibujos de composición. Sus retratos son obras de excepcional calidad donde se hace patente la influencia de los artistas nórdicos del siglo XVI, el esmerado detallismo y la técnica preciosista de los flamencos o la precisión y sutileza de Durero. Se refiere a ellos en su tratado: “Haré memoria de los míos, de lápiz negro y roxo [...] pelando por vencer las dificultades de luces y perfiles [...] Bien pasarán de ciento y setenta los de hasta aquí, atreviéndome a hacer algunos de mujeres. De su calidad podrán hablar otros cuando desaparezcan estas vanas sombras”.³⁸ [Fig. 12].

La calidad de estos laboriosos dibujos de retratos a lápiz negro y sanguina, resultado de horas de trabajo buscando la perfección, su claridad y virtuosismo los convierten en testimonio de un estilo propio de siglos anteriores, cuando ya los italianos avanzaban con gran libertad y soltura. El detallismo naturalista de procedencia flamenca y el refinamiento y amplitud espacial italianos están presentes en su obra y en la de los pintores sevillanos de su generación, constituyendo el rasgo esencial del dibujo sevillano o andaluz en los años en que se formaba en su taller Velázquez.³⁹

Pigmentos

Aunque en su tratado Pacheco detalla un gran número de pigmentos, por las obras estudiadas parece que usó un reducido número de ellos. En el libro tercero dedica varios capítulos a

Fig. 14. Francisco Pacheco. *Desembarco cautivos redimidos por San Pedro Nolasco*, hacia 1602. Museo Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 15. Francisco Pacheco. *Desembarco cautivos redimidos por San Pedro Nolasco*, hacia 1602. Museo Nacional d'Art de Catalunya. Reflectografía infrarroja.

Fig. 16. Francisco Pacheco. *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*, 1606. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Detalle con reflectografía infrarroja.

describir el proceso de elaboración y mejor uso de diferentes pigmentos, indicando cuáles y de qué manera han de utilizarse dependiendo de los diferentes soportes o técnicas. En el caso de la iluminación recomienda los mejores y más finos: “han de ser los mejores, más finos, delgados y subidos: lindo albayalde Venecia, bermellón famoso, genulí alegre y azarcón en grano, azules de cenizas finas, verde montaña y terras sutiles, fina encorca, buenos ocre, sombra de Italia y negro carbón y, si fuere menester, almagra de levante, todo muy molido; lindo granillo para ayudar a los verdes, añil y orchilla para oscurecer los azules, el carmín será el mejor de Florencia y la mezcla de la goma con él será flaca y en azul algo más fuerte”.⁴⁰

El pigmento base para la realización de los diversos tonos es el albayalde o blanco de plomo, cuya mayor o menor proporción determina su intensidad. En cuanto a los azules, Pacheco señala que es el color más difícil de trabajar al referirse al de Santo Domingo o azurita: “más delicado y más dificultoso de gastar y a muchísimos pintores buenos se les muere”. Por este motivo, indica que deben labrarse claros pues tienden a oscurecerse con el tiempo, y que los tonos oscuros sean del mismo pigmento puro, al que podía añadirse un poco de esmalte delgado, todo homogéneamente extendido para hacer suave la transición ente luces y sombras. Su experiencia le permite usar también el tamaño del grano del pigmento para obtener diferentes tonalidades. Así, en la azurita el grano grueso da una apariencia de azul intenso, y el grano fino, de tono pálido.⁴¹ [Fig. 13].



36. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 482.

37. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 434

38. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 528. Para el *Libro de retratos*, véase Cacho Casal, 2011.

39. Para el dibujo en la Sevilla de Velázquez, véase Mena, 1999, pp. 93-107.

40. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 454.

41. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 484. La estratigrafía de la *Virgen de la Anunciación*, propiedad de la Universidad de Sevilla, muestra el grano grueso de azurita que da como resultado un tono azul intenso.



Fig. 17. Francisco Pacheco.
Techo de la Casa de Pilatos, 1604.
Detalle.

Para los amarillos considera el mejor el de plomo y estaño, el genulí, que por sus comentarios es para los tonos más pálidos y también para el verde claro, usándolo mezclado con blanco. También utiliza el ocre, tierras naturales de diversas tonalidades amarillas, fundamentalmente para las carnaciones al óleo y los fondos de paisaje. Señala que no usa el cardenillo en los verdes, y que para los tonos oscuros recurre a la mezcla de azul de cenizas o azurita y amarillo de ancorca con negro, y para los claros, de genulí con blanco. Para los rojos, según el tono buscado, utiliza bermellón, tierra roja y laca, y podían bañarse para obtener un rojo más intenso. Pacheco propone en los tonos rosados bosquejar con bermellón, que se cubre con blanco y carmín, y “si se pretende hacer un paño carmesí, o de grana, o de terciopelo, se ha de templar el bermellón y el carmín junto [...] se han de sacar los claros mesclándolo con el albayalde [...] y si el carmín

puro no es bastante a oscurecerlo se ayudará con un poco de negro. Sobre este color se podrá bañar una o dos veces con un buen carmín de Florencia y un poco de aceite graso o de linaza”. Para acelerar el secado recomienda vidrio molido o litargirio.⁴² Considera las carnaciones como la parte más difícil de realizar y diferencia las *hermosas* de mujeres y niños, de tonos claros, para las que utiliza fundamentalmente bermellón y albayalde con un poco de ocre claro, de las tostadas de jóvenes y ancianos, a las que añade almagra de Levante y ocre. Para los *frescos* o zonas más sonrosadas recomienda el uso de bermellón y carmín que, en el caso de las más tostadas, se ayudan de almagra.⁴³

En las obras analizadas, en términos generales los pigmentos y el procedimiento utilizados coinciden con lo descrito en su tratado. En la paleta de Pacheco hay una variedad de pigmentos muy similar a la usada por otros pintores de

la escuela sevillana. Predominan en ella el blanco de plomo, calcita, minio, bermellón, laca roja, azurita, azul de esmalte, negro carbón y de huesos. En los tonos amarillos utiliza el ocre y el amarillo de plomo y estaño. Las tierras también son empleadas para las preparaciones, los tonos pardos y rojizos o las carnaciones. En los azules, se han encontrado de azurita y esmalte, y en los negros, de carbón y de huesos. Para los verdes usa azurita con genulí y blanco en los tonos claros, y en los oscuros añade a la azurita la ancorca y negro. Las carnaciones *hermosas* de las Inmaculadas o la *Virgen de la Anunciación* se realizan con bermellón, blanco de plomo y laca roja, mientras que en las pieles más tostadas de *San Lucas* y *San Marcos* los pigmentos con mayor proporción son el blanco de plomo, las tierras y la calcita. En gran parte de las estratigrafías se ha encontrado minio de plomo, aunque en baja proporción, sugiriendo el uso que Pacheco propone como secante para el aparejo de tablas o de diversos pigmentos.

En cuanto a los aglutinantes, se identifica que son aceites tanto en las imprimaciones como en la pintura. Pacheco recomienda el aceite de linaza, y como secativo, dos óxidos de plomo, el minio y el litargirio, o bien el propio albayalde o los colores “viejos”, aquellos que resultan de limpiar las paletas cuando aún no se han secado, o sea, con el aglutinante polimerizando. Esto explicaría la presencia de trazas de estos compuestos en los diferentes análisis. En todas las muestras analizadas el aglutinante es aceite de lino.⁴⁴

El proceso creativo de las obras

La personalidad de Pacheco, su esquema de trabajo de pintor erudito y riguroso, puede apreciarse ya desde las obras tempranas que se muestran en esta exposición. Se ha señalado que su estilo retardatario se mantuvo prácticamente uniforme a lo largo de toda su trayectoria artística, salvo el periodo de renovación que experimentó tras su viaje a Madrid, El Escorial y Toledo en 1611. No obstante, el estudio más detenido de su producción y el auxilio de los exámenes técnicos

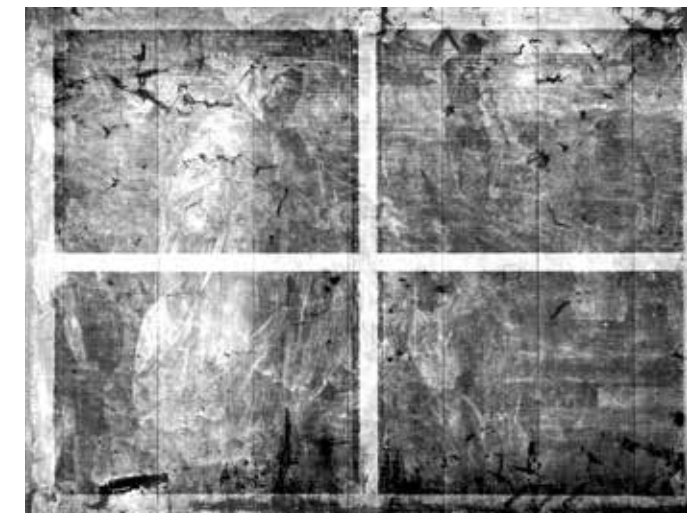


Fig. 18. Francisco Pacheco. *San Pedro Nolasco embarcando para redimir cautivos*, 1606. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Radiografía.

pueden aportar información para valorar con mayor justeza algunas consideraciones sobre el estilo del artista.

Una vez extendida la imprimación rojiza, la *tierra de Sevilla*, describe la manera de realizar el dibujo previo sobre ella con el “ocreón”, un material fácil de borrar que luego era cubierto por las capas de pintura. Con la seguridad que provee el trabajo previo muy exhaustivo ya descrito, iniciaba sus pinturas de nítidos y controlados perfiles, en los que difícilmente había posibilidad de rectificación. En su tratado pone de manifiesto reiteradamente que el dibujo es el máximo exponente para un artista y la importancia de los contornos, con frases tan elocuentes como: “es cosa cierta que, en los perfiles de afuera consiste toda la dificultad de la pintura”, para añadir más adelante que estos debían ser “perfiles ciertos”.⁴⁵

Al dibujo previo seguía el bosquejo, que Pacheco, si había “certeza” en lo ya realizado y no eran necesarias las rectificaciones, prefería que se hiciera de todos los colores. Luego va indicando la manera y el orden que debía seguirse según la técnica o el asunto de las pinturas. Al referirse a la pintura al

42. Pacheco, 1649, ed. 1990, pp. 484-485.

43. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 452.

44. Las tierras son pigmentos coloreados compuestos por minerales con óxido e hidróxido de hierro, cuyas tonalidades vienen determinadas por la proporción de estos y la presencia de otros óxidos y silicatos.

45. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 482.



Fig. 19. Francisco Pacheco. *Los desposorios místicos de santa Inés*, 1628. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Radiografía.



Fig. 20. Francisco Pacheco. *Los desposorios místicos de santa Inés*, 1628. Detalle. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

temple, indica que se dibuje con carbones suaves de mimbres, para finalizar perfilando las figuras con carmín y negro, y una vez sacudido el polvo del carbón, comenzar el bosquejo. En este recomienda también seguir un orden, pintando primero los cielos y paisajes.⁴⁶

En la pintura al óleo establecía que se comenzara por las cabezas y carnaciones de las figuras, que debían ser lo primero y “lo postrero que se ha de acabar y retocar en los cuadros”. También fija la manera de pintar los paisajes, que deben iniciarse en el plano en el que se sitúan las figuras, motivo principal de la escena. Recomienda cómo y en qué orden han de pintarse árboles, sierras, ciudades o las luces del horizonte, con consejos prácticos en el uso de los diversos materiales y la manera de disponerlos.⁴⁷ En definitiva, un sistema ordenado, metódico, basado en la experiencia, que sería un valioso instrumento para un pintor maestro como Pacheco y que, sin duda, debieron aprovechar sus destacados discípulos Alonso Cano y Diego Velázquez.

El examen técnico disponible en estos momentos corrobora en gran medida este laborioso y metódico sistema de trabajo. Realizaría el bosquejo utilizando como medio tono el del fondo, un color neutro, generalmente tierras, sombras u ocre para el sombreado, y zonas de luz con blanco de plomo, solo o mezclado con otros pigmentos, produciendo variaciones de tonos y matices por transparencia. Proseguiría cubriendo las zonas entonadas anteriormente con construcciones ya pormenorizadas, combinando los efectos de colores transparentes, o aplicados ligeramente, con los cubrientes, o dados en forma pastosa, aunque manteniéndose algunos principios técnicos básicos como disponer los colores en

46. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 452.

47. Pacheco, 1649, ed. 1990, p. 514.

forma ligera, y los claros, de manera cubriente y empastada. Las estratigrafías confirman esta sencillez técnica, incluso en aquellas obras realizadas en sus años de plenitud, son simples, en su mayoría compuestas por una única capa de color.

Los exámenes de imagen también abundan en el mismo sentido. En los resultados con reflectografía infrarroja resulta difícil identificar el dibujo preliminar sobre la preparación cuando esta es de color oscuro y también lo son las capas de pintura que se superponen. Aunque en ocasiones, cuando estas son de tonos claros o se han hecho más transparentes con el transcurso del tiempo, o existe alguna discrepancia entre esos perfiles y las capas de pintura que los cubren posteriormente, se hacen visibles algunas de esas líneas preliminares o dibujo subyacente, que también pueden vislumbrarse a veces, tras realizar estudios de rayos X. Si realizaba el dibujo preparatorio con clariones, no es posible detectarlo ni con reflectografía infrarroja ni con rayos X.⁴⁸ En el caso de Pacheco, las reflectografías disponibles muestran líneas muy encajadas en el perímetro del color, sin discrepancias que permitan que se vea dibujo, sino nítidos contornos a pincel. Trazos blancos que se sitúan en las aristas de los pliegues de las vestiduras para representar la luz y contornos oscuros que marcan sombras y volúmenes. [Figs. 14, 15 y 16].

Así sucede en obras tempranas como las de la serie de la Merced, de aspecto general rojizo al estar pintadas con una técnica magra, de pintura muy delgada que deja traslucir el tono rojizo de la preparación. Son pinturas realizadas dos años después de las del techo de la Casa de Pilatos que comparten la característica de pintura ligera con escasa materia, de tintas planas y con aspecto de sarga, como de pintura mural, quizá por su carácter decorativo al estar destinadas a un techo o, en el caso de la serie de la Merced, a adornar un claustro. Las composiciones muestran una inseguridad en la construcción espacial que también vemos en otras obras, posiblemente resultado de la forma de trabajo previo, ya des-

crito, consistente en la junta o unión de diversas partes muy elaboradas con anterioridad. [Figs. 17 y 18].

Las radiografías de estas pinturas y de las tablas conservadas en el museo ofrecen imágenes de muy escaso contraste, correspondiente a obras realizadas con capas delgadas, con escasa materia.⁴⁹ Una pintura fluida, con una técnica en la que luces y sombras se resuelven como en los dibujos, sin las gradaciones del claroscuro, ofreciendo un aspecto plano y esmaltado. Sin embargo, los documentos de obras pertenecientes a su etapa de madurez, *San Francisco con el crucifijo* y *Los desposorios místicos de santa Inés*, muestran diferencias significativas. [Figs. 19 y 20]. Aparecen algunas rectificaciones, aunque poco importantes, en la cogulla del santo o en las manos de la Virgen. La pintura es más densa y ofrece un mayor contraste radiográfico, en el que se ve un trabajo mucho más elaborado en las pinceladas, particularmente en rostros y manos. Son obras de mayor expresividad y naturalismo, realizadas con una técnica más suelta, que contrasta con la factura seca y lisa de obras anteriores o el preciosismo y delicadeza de pinturas como *Virgen de la Anunciación* y *Arcángel san Gabriel*.

En *San Francisco*, los perfiles, fruto de un exhaustivo trabajo previo que no admite errores o dudas, están realizados con un fino pincel que deja descargas de la materia pictórica en los bordes, dotándolos de relieve. Unos contornos nítidos, unos perfiles claros que evocan los estudiados en Velázquez y que le servirían para modelar figuras de volumetría escultórica, como este santo o sus famosas Inmaculadas, y como referente del dibujo preparatorio. Definido el contorno, hace las construcciones ya pormenorizadas, los volúmenes, las luces y las sombras. Las pinceladas amplias en zigzag o en líneas paralelas para los sombreados y las luces realizan un trabajo en superficie, creando texturas en el hábito, mientras que las pinceladas menudas modelan la cabeza y el rostro, dotándolos de una fuerza expresiva inusual en Pacheco.⁵⁰ [Figs. 21, 22 y 23].

48. El material del clarión no puede absorber los rayos X y tampoco es posible que lo detecte la luz infrarroja.

49. Disponemos de estudio de rayos X de *San Juan y san Mateo* y *San Lucas y san Marcos*; las seis pequeñas pinturas procedentes de San Esteban de Sevilla; y *Retrato de dama y caballero orantes jóvenes* y *Retrato de dama y caballero orantes ancianos*.

50. Sobre el uso de estos perfiles, véase Garrido, 1992; Véliz, 1996, pp. 79-84; y Márquez, 2015, pp. 575-593. Esta técnica de rotundos perfiles, volumétrica, de esmeradas texturas está presente también en Zurbarán, a quien Gestoso atribuyó esta obra. Gestoso, 1912, n° 200.



Fig. 21. Francisco Pacheco. *San Francisco de asís con el crucifijo*, hacia 1615-1625. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 22. Francisco Pacheco. *San Francisco de asís con el crucifijo*, 1615-1625. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Radiografía.

El *Arte de la pintura*, aunque en gran parte es una obra teórica dedicada a integrar la pintura entre las artes liberales, incluye importantes capítulos sobre su práctica con un marcado carácter didáctico y una clara base experimental. Este acercamiento a la obra de Pacheco desde la perspectiva de su examen técnico pone de manifiesto que hay una importante correlación entre teoría y práctica, entre las recomendaciones que expresa en su tratado y su producción artística. Nos muestra un artista que manifestó y practicó su predilección por el dibujo, inmerso en una cultura visual marcada por la claridad de la línea que proveían grabados y estampas, que también es visible en sus contemporáneos. Un pintor erudito, pragmático, metódico, obsesionado por la precisión y el control, que realiza obras esquemáticas y de gran claridad compositiva como la mejor manera de transmitir el concepto. Cualidades que no lo convertirían en un destacado artista, pero que sin duda fueron muy valiosas para un pintor maestro como Pacheco, que convivió en su taller con figuras tan brillantes como Velázquez y Alonso Cano a las que tuvo la generosidad de demostrar su admiración no sólo en sus escritos, sino también quizá aprendiendo de ellos, como pondría de manifiesto este monumental *San Francisco con el crucifijo*, posible fruto de la enriquecedora experiencia compartida en el taller.