

POLICROMÍA Y PINTURA DECORATIVA EN LA OBRA DE FRANCISCO PACHECO

Ignacio Hermoso Romero. *Museo de Bellas Artes de Sevilla*

La obra de un autor tan polifacético como Francisco Pacheco abarca múltiples campos, desde su conocida faceta como tratadista hasta su producción pictórica, pasando por su importante trabajo como dibujante. En este conjunto de actividades que desarrolla Pacheco a lo largo de su dilatada carrera no es un asunto secundario su labor como policromador de esculturas y retablos. Si examinamos el catálogo de su obra conocida, este aspecto supone una parte significativa del total. La relevancia de muchas de las tallas por él policromadas engrandece aún más su interés en este ámbito. Si a todo ello añadimos su importante legado como teórico sobre la escultura policroma, a través de las detalladas descripciones incluidas en su *Arte de la pintura*, hay que reconocer en su figura una pieza fundamental para valorar esta faceta del arte tan significativa en el barroco español.

Con frecuencia, se tiende a diferenciar entre artistas dedicados a la pintura o a la escultura, ignorándose que, en gran medida, ambas especialidades se encuentran interrelacionadas. Esto es especialmente significativo en el ámbito de la talla en madera, la técnica más utilizada entre los escultores españoles del Renacimiento y el Barroco. En la apariencia de este tipo de obras juega un papel insustituible su decoración, siendo escasas las esculturas que se nos presentan en blanco, es decir, sin policromar, y esto generalmente por razones de diversa índole que dejan inconcluso el proyecto. Apreciamos la calidad artística de las tallas no solo por lo que realizó el maestro escultor que las llevó a cabo, sino también por su aspecto visual, derivado de su pintura. Es en este acabado

donde los pintores, como defiende Pacheco, jugaban un papel determinante, ya que, a diferencia de lo que podría pensarse, este trabajo no era propio de los escultores sino de los pintores, a los que se contrataba para esta función. Los ricos ropajes dorados y estofados, las carnaciones que imitan el natural o las lágrimas o regueros de sangre que conmueven al espectador son fruto de esta terminación.

El hecho de que sean los pintores los encargados de la policromía hace que dentro de este gremio surjan especialistas en este campo, teniendo, en cambio, en la pintura de caballete una actividad más marginal e incluso nula. Un rastreo por los contratos publicados de retablos y esculturas de los siglos XVI y XVII en Sevilla arroja como resultado la frecuente aparición de nombres de artistas a los que se encomendó su policromía, sin que hasta la fecha se conozca su posible labor como autores de lienzos o tablas. En otros casos, pintores consagrados se dedican de manera habitual a esta función, como Vasco Pereira o Alfán en el siglo XVI, o Pablo Legot en el XVII.

Francisco Pacheco no es ajeno a esta práctica, y como otros pintores asume frecuentemente encargos de policromías. Él mismo defiende con ímpetu que es al pintor, y no al escultor, a quien corresponde esta función. Por ello, hay que tener presente que cuando Pacheco escribe su famoso tratado *Arte de la pintura*, en los capítulos de carácter más técnico o práctico, más centrados en recetas de taller, no está pensando en el escultor al hablar tan detalladamente del proceso de la policromía, sino que, como en el resto de su manual, se refie-

re al trabajo del pintor, que también podía desarrollar su labor en la obra salida del taller de un escultor.

Nada nuevo se descubre al recordar la constante relación contractual entre miembros de ambos gremios, pintores y escultores, que comparten o se reparten las labores propias de cada oficio en los contratos de escultura, retablos e imaginería, de tal manera que serán raros los casos en los que, a la vez, un mismo artista sea autor de la escultura y su policromía. Y cuando esto sucede, es por ser su autor, una vez superados los necesarios exámenes gremiales, experto en ambos campos, como ocurrirá en casos tan conocidos y citados como el del arquitecto, pintor y escultor granadino Alonso Cano o el del sevillano Pedro Duque Cornejo.

El aspecto más notable en esta faceta de la producción artística de Pacheco es el del tratamiento de las carnaciones, al que con frecuencia se ha hecho mención al estudiar la policromía del barroco español y por haber realizado esta labor sobre algunas de las más conocidas obras esculpidas en Sevilla en ese momento. Consciente de la trascendencia de su propio trabajo, nombra en el *Arte de la pintura* algunas de ellas, indicando sobre las mismas su gran calidad, debida tanto al escultor como a su participación como policromador. Una de las más célebres obras que cita es la de “el famoso” *Cristo crucificado de la Clemencia*, contratado a Juan Martínez Montañés en 1603 por encargo de Mateo Vázquez de Leca. Destaca, igualmente, la talla de *San Jerónimo penitente* del monasterio de San Isidoro del Campo, al que se refiere en estos términos: “cosa que en este tiempo en escultura y pintura ninguna iguala”¹ [p. 220]. Con similares elogios, cita otras conocidas obras del escultor que fueron pintadas por él, como el *Santo Domingo penitente* del convento dominico de Porta Coeli [cat. n.º 41] o el *San Francisco de Borja* y el *San Ignacio de Loyola*, realizados ambos para los jesuitas. Basta citar los términos que emplea en sus escritos en relación a esta última para entender el valor que confiere Pacheco al policromado: “pero, a pesar de la invidia, la cabeza y manos del que esta vestido en su altar de la Casa Profesa, [...] pintado de mi mano, estoy persuadido que

se aventaja a cuantas imágenes se han hecho deste glorioso santo, porque parece verdaderamente vivo”² [Fig. 1].

En relación a cómo deben ser las encarnaduras, muy conocida es su referencia a lo que llama jocosamente “platos vedriados”, expresión con la que se refiere a las carnaciones a pulimento propias del siglo XVI, a las que, según él, “quiso Dios, por misericordia, desterrar del mundo”, siendo sustituidas por las carnaciones mate.³ En un momento en el que el naturalismo se impone, se generaliza esta nueva manera de encarnar, que aproxima más la escultura a la realidad. Como en muchos contratos de la época, en los firmados por Pacheco se recoge ya expresamente que debían ser mates. Así por ejemplo, en su contrato para realizar un retablo para la capilla de Francisca León en el colegio del Ángel de la Guarda se dice expresamente que “los rostros manos i carnes de encarnación mate con bariedad primor i hermosura”.⁴ Él mismo se considera uno de los introductores del uso de estas carnaciones en Sevilla, dando la fecha concreta de 1600.⁵ Nuevamente, una frase suya nos resume la trascendencia que otorga a este trabajo: “De las encarnaciones de las figuras de bulto hay mucho que decir, que es parte de la pintura a olio, y no se deben tener en poco”⁶ [Fig. 2].

Por el contrario, hay un segundo aspecto de la policromía en la obra de Francisco Pacheco que ha pasado más desapercibido, pero que igualmente constituye parte importante del total de su obra conocida y conservada: el estofado de esculturas y la decoración de retablos. Del estudio de la documentación custodiada en los archivos sevillanos emprendido en la década de 1920 por historiadores como Celestino López Martínez, sabemos de la participación del artista en multitud de altares e imágenes religiosas. Si el catálogo de su pintura y dibujo está en gran medida precisado, el de sus policromías está aún por completar.

El más valioso testimonio de su modo de pintar esculturas está en la pormenorizada descripción de la policromía que él mismo hace de una imagen de la *Virgen de la Expectación* que realizó en 1625, residiendo en Madrid, para la condesa-du-



Figs. 1 y 2. Juan Martínez Montañés, policromía de Francisco Pacheco. *Cristo de la Clemencia*, 1603-1606. Detalles. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Depositado en la Catedral de Sevilla.

quesa de Olivares, con destino a la localidad sevillana de este título y pocos años después trasladada a la cercana Castilleja de la Cuesta, donde hoy se conserva.⁷ La imagen presenta manto azul decorado a punta de pincel, labor que realza el artista mediante, según su indicación, el empleo de un azul más claro en los adornos, y con toques de blanco, sobre un fondo todo rayado, modo similar a como trabaja en sus policromías para el monasterio de San Clemente o la parroquia de Santiago, ambos en Sevilla. En la túnica emplea un “lindo naranjado de color de oro”, que reproduce en su dibujo una “tela de Italia”. Para destacar el oro recurre una vez más a ra-

yas o al empleo de círculos sobre la pintura, tanto en el fondo como en los motivos decorativos. En esta túnica ha insertado en lugar muy visible el anagrama de María y distribuidas entre la decoración vegetal encontramos repetidas pequeñas coronas ducales, quizás alusivas a la Virgen, pero que muy bien se pueden entender como un modo sutil de hacer referencia a la donante de la escultura, la condesa-duquesa de Olivares. Se detiene especialmente Pacheco en describir la cenefa del manto, indicio del especial esmero que puso en esta parte de la obra, sin duda, ya que, como en trabajos de muchos de sus contemporáneos, la parte más elaborada. En este punto, la

1. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 498.

2. Pacheco, 1649, ed. 2001, pp. 709 y 710.

3. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 497.

4. López Martínez, 1932, p. 243.

5. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 497.

6. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 494.

7. Esta escultura fue publicada en: Amores, 2002, pp. 437-444.



Figs. 3 y 4. Autor anónimo, policromía de Francisco Pacheco. *Virgen de la Expectación*, 1625. Detalles. Iglesia de Santiago, Castilleja de la Cuesta.

lo tenga por exagerado, “por encarecedor”, puede ir a verla a Olivares.⁸ [Figs. 3 y 4].

En general, Pacheco describe en su tratado la manera de usar este tipo de decoraciones, señalando los motivos que deben emplearse y el modo de aplicarlos. En este sentido, como se observará de la descripción de sus diferentes obras, se muestra identificado con la manera de trabajar propia de su época. En ese momento, en el campo de la policromía, la decoración se caracteriza por la abundancia de motivos de tipo vegetal, que son los que ocupan tanto los estofados de la figuras como las decoraciones aplicadas en los diferentes elementos de la arquitectura de los retablos. Esta ornamentación de hojarasca es la que algunos autores han venido en llamar rameado contrarreformista, elemento naturalista que sustituye a los abundantes motivos profanos del Renacimiento. A esta vegetación acompañan ocasionalmente otros motivos, como aves y figuras de niños.⁹ Sobre este tipo de decoraciones presentes en sus policromías el propio Pacheco nos orienta al hablar del caso concreto de la pintura de flores

y frutas, señalando textualmente: “También he probado este ejercicio [la pintura de frutas], y el de las flores, que jusgo no ser muy difícil”.¹⁰

Importante ejemplo de este tipo de decoraciones empleadas por el pintor, y en este caso, sin duda, obra personal sin la intervención de ayudantes de su taller, es la ejecutoria de nobleza que realizó para don Pedro López de Berástegui, firmada y fechada el 30 de noviembre de 1595.¹¹ La orla decorativa del escudo de armas nos da una idea del tipo de motivos que son del gusto de Pacheco. Los elementos vegetales, de vivos y variados colores como azules, rosas, verdes, naranjas o amarillos, están trazados en esta obra con especial delicadeza, apreciándose el perfilado en blanco de la hojarasca que vemos también, con más libertad de trazo, en sus retablos y que recomienda en su tratado. Son este tipo de trabajos los que Pacheco tiene en mente cuando en relación al estofado señala: “los colores han de ser tales y tan escogidos como los que usa la iluminación”. La observación de algunas de sus policromías es fiel reflejo de esta idea, ya que sus decoraciones a punta de pincel en elementos arquitectónicos visualmente recuerdan el modo de trabajar de los miniaturistas de libros: detalladas labores de tipo vegetal finamente trazadas y perfiladas en blanco con delicados y luminosos tonos rosas, amarillos, naranjas, verdes o celestes. Posiblemente el mejor ejemplo de ello, y el más directamente atribuible a Pacheco, es la policromía del arco que cobija el retablo de *San Juan Bautista* en el monasterio de San Clemente de Sevilla. [Fig. 5].

Junto a la escultura anterior de la *Virgen de la Expectación*, la obra fundamental para conocer su faceta como policromador es el retablo de *San Juan Bautista* del monasterio de San Clemente de Sevilla, ejecutado por el escultor Gaspar Núñez Delgado en 1605, y parcialmente reformado por Francisco de Ocampo en 1610.¹² Las promotoras del proyecto, dos religiosas del convento, encargan este último año a Francisco Pacheco el dorado, estofado y encarnaciones del conjunto. Su conservación en su ubicación original en relativo buen estado, las cláusulas detalladas del contrato y la referencia del pro-



Fig. 5. Ejecutoria de nobleza de don Pedro López de Berastegui, 1595. Francisco Pacheco. Colección José Hernández-Mora Pérez.

pio pintor en el *Arte de la pintura*, aportan una inestimable información sobre el Pacheco policromador. El acuerdo detalla con precisión múltiples pormenores, más allá de los relativos a procedimientos técnicos.¹³ En cuanto al modo de decorarlo, establece que: “se tiene de enriquecer en las partes donde pareziere que mas conbiene de punta de pincel con variedad de colores haciendo algunos grotescos”; y añade: “las ystorias an de ser estofadas y ayudadas haciendo los ropajes de diferentes telas y brocados y bistosas labores...”. Similares características

8. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 463.

9. Para un conocimiento general sobre la policromía, consultar los interesantes estudios monográficos: *Policromía del Renacimiento en Navarra*, de Pedro Luis Echevarría Goñi, y *La policromía barroca en Álava*, de Fernando R. Bartolomé García; y específicamente para el ámbito sevillano: *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, de Constantino Gañán Medina.

10. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 512. En el *Arte de la pintura* reseña igualmente haber realizado, al menos, un bodegón (Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 519).

11. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 45; Pérez Sánchez, 1999c.

12. Palomero, 1982, pp. 388-390.

13. Pareja, 1999, pp. 318-336.



Fig. 6. Retablo de *San Juan Bautista*. Detalle, 1610-1613. Real Monasterio de San Clemente, Sevilla.

establece sobre la imagen principal del Bautista, acerca de la que señala: “a de ser estofado todo lo tocante a el bestido de muy finos colores y a punta de pincel con algunos brocados y telas y lavores conbenientes a la gravedad de la figura...”. Termina el contrato indicando: “sea obligado el maestro a hacerlo en su casa sin dar parte de el a ninguno otro maestro aunque sea de muncha satisfacion y suficiencia porque a de poner en el su nombre y haser todo lo principal de el de su mano que por esto se le dio la dicha obra”. Este retablo lo concluyó Pacheco en 1613, como indica junto a su firma en la tabla de *San Gregorio y san Ambrosio* situada en el banco.

La policromía que presentan las escenas de la vida de san Juan Bautista nos permite, por tanto, conocer el modo de hacer del taller del artista y saber cuáles son los motivos decorativos que emplea en este tipo de obras. Dentro de estos relieves, los elementos más elaborados son los correspondientes a la figura principal, generalmente la Virgen, para la que emplea elegantes mantos de color azul con fina decoración vegetal a punta de pincel entre los que aparecen cabezas de querubines.

14. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 500.

15. López Martínez, 1932, p. 243.

En el resto, personajes secundarios, envés de los mantos, piezas del mobiliario, etc., son de diseño más sencillo, abundando decoraciones de tipo lineal, variadísimos motivos geométricos o de arabescos en finas labores de estofado. Más destacada es la imagen de san Juan Bautista, la principal de este retablo, en la que el pintor debió lógicamente esmerarse. En ella, el amplio manto que la cubre parcialmente está realizado con una elegante decoración, una vez más a punta de pincel, en tono rojizo sobre fondo rojo, mientras que la cara interna del tejido presenta un estofado vegetal más sencillo. [Fig. 6].

De la especial relevancia que Pacheco da a este trabajo en San Clemente informa el pintor en su libro, destacando que en el encarnado de sus “historias en medio y baxo relieve” fue donde, por primera vez, emplea las sombras en las carnaciones. Incide así en el tratamiento dado a estos relieves con intención de dotarlos de una mayor sensación de profundidad espacial a través de las sombras aplicadas a las figuras en relieve y a los paisajes y personajes añadidos al fondo de la escena, supliendo así, mediante la pintura, lo que el escultor no podía lograr.¹⁴ Un interesante documento en relación a este tratamiento que debía darse a los fondos es el contrato para un retablo del colegio del Ángel de la Guarda, que recoge expresamente la obligación para Pacheco de “en el respaldo de la caxas se an de pintar en torno de la cruz su gloria de serafines i en el respaldo de la santissima trinidad asimesmo su gloria de serafines i resplandores i angeles”.¹⁵

Un capítulo aparte en este retablo de *San Juan Bautista* lo constituye la decoración que presenta la arquitectura, que alcanza tanto a los diferentes cuerpos como al intradós del arco que cobija todo el conjunto. El propio pintor, en el *Arte de la pintura*, se muestra partidario de que la decoración pintada en los retablos sea comedida y no excesiva, y este es el criterio seguido en San Clemente. Recurre, como encontramos en otras de sus obras, a la decoración vegetal polícroma realizada utilizando una amplia gama de vivos colores: rosas, amarillos, celestes, verdes o rojos se combinan en la hojarasca para dar colorido al retablo. De todos estos adornos, que aparecen en los frisos de los cuerpos y en el banco sobre oro, sin duda lo más atractivo es lo que encontramos en los casetones del arco. En este se incluyen cuatro lienzos, dos en cada lateral, con personajes del Antiguo Testamento, y el resto, el tablero

inferior y todo el arco desde el arranque, presenta una delicada ornamentación de hojarasca muy colorista, realizada con leves toques de blanco que perfilan cada hoja del motivo trazado, modo de actuar que se repite de manera invariable en todas las decoraciones atribuidas a su mano. Incluye el artista entre el follaje de manera discreta representaciones de aves, detalle naturalista que aparece en varias de sus obras y elemento característico de la policromía en este momento. [Fig. 7].

Un tipo de decoración que aparece en San Clemente de manera puntual y que no encontraremos en el resto de sus retablos conservados es el grutesco. En su tratado hace una defensa del empleo de este motivo en las figuras de bulto y en los elementos arquitectónicos. Que Pacheco emplea este tipo de decoraciones lo sabemos, además de por sus obras conocidas, por dos noticias documentales del propio artista. Una de ellas es el interesante memorial que acompaña el acuerdo de dote en su boda con María Ruiz en 1593, importante testimonio que muestra su interés por la práctica de este tipo de elementos decorativos. Los bienes que declara poseer constituyen una amplia relación de obras artísticas que se encontraban en su taller, que incluye lienzos, tablas y “papeles de su mano”. Entre estos últimos, cita diez papeles de “brutescos” y “un librete de tarjetas”, tasado en 32 reales.¹⁶ El *Arte de la pintura*, por otra parte, incluye una detallada explicación sobre los grutescos, en donde defiende su empleo básicamente en esculturas y retablos, a la vez que critica tanto el abuso en su utilización como la total ausencia de ellos.¹⁷ Resulta interesante esta opinión teniendo en cuenta que en el momento en que Pacheco está escribiendo su tratado, hacia 1640, este tipo de ornamentos son un recurso del pasado que extrañamente encontramos ya en las policromías, que, como hemos visto, se centran más en elementos vegetales a los que, de manera más o menos puntual, acompañan motivos como aves o figuras infantiles, pero de carácter realista y no fantástico. De hecho, a pesar de esta defensa, solo en una de sus obras religiosas, en concreto en San Clemente y en un único detalle puntual, aparece una figura irreal que se aleja de ese apego por lo naturalista.

16. López Martínez, 1928, pp. 180-182.

17. Pacheco, 1649, ed. 2001, pp. 460-463.



Fig. 7. Retablo de *San Juan Bautista*, 1610-1613. Detalle. Real Monasterio de San Clemente, Sevilla.



Figs. 8, 9 y 10. Salón Pacheco, 1604. Detalles. Casa de Pilatos. Fundación Medinaceli, Sevilla.

Fig. 11. Detalle del techo de la casa de Arguijo, 1601.



El uso de los elementos ornamentales que aparecen en sus retablos y esculturas, y especialmente el grotesco, lo encontramos también en una de las principales empresas pictóricas que acometió. En 1604 interviene por encargo de don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá, en varias estancias en la planta alta de la Casa de Pilatos. Para el techo de su salón principal, denominado hoy Salón Pacheco, pinta siete escenas de asuntos mitológicos, a las que acompañan otros treinta y dos paneles ornamentales, que constituyen el más ambicioso conjunto decorativo acometido por el artista. A este proyecto se refiere de manera breve en su *Arte de la pintura*: “camarín del Duque de Alcalá a temple, que contiene ocho fábulas con grotescos y otros adornos”.¹⁸ Su estudio nos permite, además, compararlo con lo incluido en

18. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 444.

los retablos policromados salidos de su taller. Estas pinturas, con frecuencia eclipsadas por la importancia de los lienzos de temática mitológica a los que acompañan, presentan elementos profanos excepcionales en su obra. Básicamente se trata de composiciones de tipo vegetal en las que puntualmente inserta elementos figurativos, bien realistas o bien fantásticos, propios del mundo de los grotescos renacentistas. En el caso de los primeros, nos encontramos con diferentes aves tratadas de manera naturalista que coloca de modo discreto entre los motivos de ramageo. Junto a ellos, animales fantásticos, formalmente muy elaborados y realizados con vivo colorido, y diversas figuras antropomórficas completan el repertorio. Todos ellos forman un muestrario decorativo muy atractivo y que denota el interés del artista por este tipo de composiciones. [Figs. 8 y 9].

Para estas obras de carácter profano, sin duda Pacheco debió recurrir a modelos ajenos, fundamentalmente el grabado, igual que hace también en su pintura religiosa, como el propio autor reconoce de forma expresa. Desde el siglo XVI, al igual que ocurre por ejemplo con las imágenes de contenido sagrado, circulan por Europa estampas de tipo ornamental en las que los elementos propios del grotesco son los protagonistas. Estas hojas, de origen italiano, flamenco o alemán, serán el modelo utilizado para multitud de empresas decorativas. Por otro lado, en la propia ciudad se conservaban importantes repertorios ornamentales contemporáneos a Pacheco que, con toda probabilidad, tuvo ocasión de conocer. Significativos en este aspecto son las pinturas al fresco en la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo y, especialmente, los grandes conjuntos de azulejería de la segunda mitad del siglo XVI, entre los que encontramos destacados ejemplos en edificios conventuales como Santa Paula, Santa Clara o San Clemente. Pero, sin duda, la mayor similitud la encontramos con el otro gran techo mitológico ejecutado en Sevilla al inicio del siglo XVII, el de la casa del poeta Arguijo, pintado en 1601. Los animales fantásticos de los paneles decorativos de ambas estancias son curiosamente muy similares, posiblemente por el empleo de una fuente grabada común o, en otro caso, por la directa inspiración de Pacheco en esta obra, realizada tres años antes. [Figs. 10 y 11].

A estas composiciones acompañan dos significativas pinturas heráldicas con escudos nobiliarios de los duques de Al-



Fig. 12. Salón Pacheco, 1604. Casa de Pilatos. Fundación Medinaceli, Sevilla.

calá de los Gazules, situadas a ambos lados del lienzo de la *Apoteosis de Hércules*, que ocupa la parte central del techo. En estos destacan los detalles ornamentales que los enmarcan, en los que Pacheco vuelve a desarrollar un atractivo conjunto decorativo, en este caso centrado en dos figuras femeninas desnudas formalmente muy identificables con los tipos humanos que usa el pintor. Como ocurre con otros motivos del salón, también los escudos son un elemento presente en los retablos del artista, entre los que se conservan los de la capilla de la Inmaculada Concepción de la iglesia de San Lorenzo o el del altar de la capilla de San Onofre. Especialmente atractivo es el del hospital de la Mendicidad, conocido por una antigua fotografía, en el que como en la Casa de Pilatos conviven la amplia presencia vegetal con las figuras antropomórficas, en este caso masculinas. [Fig. 12].

El interés añadido de este gran conjunto decorativo del barroco sevillano, solo equiparable a los techos del palacio arzobispal o al citado de la casa del poeta Arguijo, es su relación o similitud con motivos presentes en las policromías



Fig. 13. Retablo de *San Onofre*, 1604. Detalle. Capilla de San Onofre, Sevilla.

ejecutadas por el taller del pintor. Así ocurre con la manera de trazar la ornamentación vegetal y con los elementos naturalistas más utilizados, las aves. Estas están presentes en varios retablos del artista, siendo las mejor conservadas y las realizadas con mayor fidelidad al natural las del retablo de San Clemente, ejecutado entre 1610 y 1613, y las del retablo de la parroquia de Santiago, donde se incluyen entre los elementos vegetales que decoran las columnas. Más extraña en los retablos, tal como el mismo Pacheco defiende que debe suceder, es la presencia de elementos profanos, aunque estos no son del todo ajenos a su obra religiosa. Una vez más es en San Clemente donde inserta, muy puntualmente, pero de manera bien visible, alguna figura antropomórfica en los paneles decorativos del sotabanco. Un pequeño elemento no vegetal de este techo de la Casa de Pilatos es común a otras de sus obras religiosas: se trata de pequeñas colgaduras de tela que penden de los roleos vegetales, que también inserta en sus retablos y que vemos igualmente en el de San Clemente o en el de la parroquia de Santiago.

Un segundo salón de menor tamaño de la Casa de Pilatos conserva un techo con decoración del pintor. Lo centra la figura de *Prometeo*, lienzo al que rodean cuatro paneles con motivos decorativos en las esquinas, cada uno de ellos con un mascarón rodeado de elementos vegetales trazados de manera

delicada y de vivos colores, que en este caso, al igual que en sus decoraciones de retablos, se presentan sobre un fondo dorado.

Volviendo a su obra de carácter religioso, el más numeroso grupo de obras de estofado realizadas por Francisco Pacheco es el que procede de su colaboración con Juan Martínez Montañés. Además de las importantes esculturas exentas antes mencionadas, la cooperación entre ambos maestros se extiende a diversos retablos ejecutados a lo largo de varias décadas. Juntos contratan en 1604 con Pedro de Cárdenas un altar para la capilla de Ánimas del convento de San Francisco de Sevilla, dedicado a san Onofre. El conjunto se encuentra algo deteriorado, pero aún hoy es posible intuir la intervención del taller de Pacheco en la decoración policroma de los elementos arquitectónicos y de la heráldica del banco, esta última acompañada de una curiosa representación de un barco. La ornamentación de rameado en sus zonas mejor conservadas, como en las caras interiores de la hornacina de *San Onofre*, permite apreciar su similitud con otras obras del pintor: grandes hojas carnosas, que marcan el resto de la composición, y remates en roleos que se cierran sobre un fondo circular monocromo, mayoritariamente de un rojo intenso y, en menor medida, de otros tonos igual de vivos, elementos que aparecen de manera idéntica en San Clemente o en las composiciones ornamentales del techo de la Casa de Pilatos.

En este mismo techo la presencia de aves con las alas extendidas picoteando fruta es también muy semejante a algunas de las que aparecen en San Onofre. En este sentido, hay que tener en cuenta que ambas obras, retablo de *San Onofre* y Casa de Pilatos, se realizan por las mismas fechas. [Fig. 13].

En 1605 coinciden de nuevo los dos maestros cuando contratan el retablo de la capilla de Francisca León en el colegio del Ángel de la Guarda, actualmente desaparecido pero del que se conservan cuatro tablas del pintor con figuras de santos en el Museo del Prado y, posiblemente, los retratos de los donantes en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [cat. n° 20, 21, 55 y 56]. Para él esculpe Montañés una historia de las dos Trinitades a la que con mucha probabilidad pudieron pertenecer las imágenes de la *Virgen* y *San José* que hoy se encuentran en la capilla de San Antonio Abad, sede de la Hermandad del Silencio. Ambas han sido recientemente restauradas, lo que ha permitido recuperar el colorido y calidad de la policromía original, realizada en vivos colores y con decoración vegetal. Presentan el estilo propio de las primeras décadas del siglo XVII y es muy probable que sean obra del taller de Francisco Pacheco, pues según recoge el contrato tenían que ser “estofadas de punta de pincel sobre el oro cada una conforme le conbenga con arte y bariedad”.¹⁹

En 1606 contrata Montañés el retablo de la *Purificación de Nuestra Señora* del convento de San Francisco de Huelva, y paralelamente Pacheco acuerda con el propietario de la capilla las pinturas, el dorado y el estofado. Este conjunto se ha perdido, conservándose solo parcialmente el relieve montañésino de la *Purificación*, actualmente en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Santa Clara de Moguer. Los escasos restos que subsisten mantienen su policromía y, junto a fotografías antiguas, permiten aproximarse al aspecto que originalmente tuvo este relieve. Lo que se encuentra en mejor estado es la figura de una mujer con manto cubriéndole la cabeza, tela que Pacheco policromó en un vivo color rojo y con labor de estofado vegetal muy menudo. Una vez más, las cláusulas del contrato nos ofrecen pormenores sobre las condiciones para su realización. En él, como en otros similares, Pacheco se

compromete a que el “retablo a de ser estofado sobre el oro de varias y finas colores y los ropajes con variedad a punta de pincel y gravados de diferentes follajes y crutesas y lavores conforme conviene a cada figura”. Se añade en el siguiente párrafo lo referente a la policromía de la arquitectura, que como vemos en obras similares conservadas afectaría a “donde conviniere así en el banco como en las columnas cornisas y cajas a de ser estofado en las parte donde comienza de punta de pincel y gravado sobre varios y finos colores...”.²⁰

En la misma ciudad de Huelva contrata Montañés, por las mismas fechas, una escultura de la *Virgen con el Niño*, bajo la advocación de *Virgen de la Cinta*. Aunque en este caso se desconoce el documento que encarga al pintor su policromía, cabe pensar que, al igual que en el caso anterior, esta se acordara con Francisco Pacheco. El estudio de esta obra manifiesta su similitud con otras policromadas por él y conservadas en Sevilla, en especial la *Inmaculada* de López Bueno de la iglesia de Santiago. Esta relación viene a reforzar la hipótesis de que Pacheco pueda ser el autor de las carnaciones y el estofado de la imagen de Huelva, en ocasiones atribuida al pintor Baltasar Quintero, onubense y ocasional colaborador de Montañés en alguna de sus obras. Tanto la figura de la Virgen como la del Niño presentan una cuidada policromía en la que destaca el manto azul verdoso con finísima labor a punta de pincel, entre la que se han representado símbolos de las letanías, y una bella cenefa floral de vivos colores en la que se incluyen cabezas de ángeles. Igualmente detallada es la túnica del Niño, de color rosado y delicada labor vegetal, realizada con idéntica técnica. Esta relación con Pacheco se puede intuir también, a pesar de la falta de documentos de la época que lo corroboren, en el caso de otras esculturas que presentan una policromía similar. Así ocurre con dos destacadas obras, una de ellas el conocido *San Cristóbal* de Juan Martínez Montañés de la iglesia del Salvador de Sevilla. En el caso de la *Inmaculada* de la parroquia sevillana de San Andrés, tallada por Andrés de Castillejo sobre una obra de barro cocido de Núñez Delgado, autor con el que Pacheco colaboró habitualmente, aunque su policromía se conserva bastante perdida, el diseño de su decoración y los

19. López Martínez, 1932, pp. 241-244.

20. Hernández Díaz, 1927, pp. 149-150.



Fig. 14. Juan Martínez Montañés, policromía de Francisco Pacheco. *Virgen de la Cinta*, hacia 1610. Detalle. Catedral de Huelva.

detalles todavía en buen estado evidencian su relación formal con obras salidas del taller del pintor. [Fig. 14].

Entre 1606 y 1608, Montañés contrata el retablo de la *Inmaculada* de la parroquia de El Pedroso, en el que, con toda probabilidad, participó Pacheco en la policromía de sus tres esculturas: la imagen central de la *Inmaculada Concepción* y los dos altorrelieves con la representación de *San Bartolomé* y *Santiago*. La imagen de la Virgen conserva algo deteriorada la policromía de temática vegetal a punta de pincel de su manto azul, de delicado dibujo, que se asemeja a obras atribuibles a Pacheco. Igual ocurre con las figuras de los dos santos: ambos visten túnicas de sencillo dibujo sobre las que llevan mantos de rica decoración con el mismo método. La escultura recoge las indicaciones de Pacheco en su *Arte de la pintura*: fondos rayados sobre los que aparece vegetación del mismo tono que el color general del manto realizada con toques de blanco.

Un importante encargo para el pintor fue el retablo del *Juicio Final* para la capilla de la familia Carrillo en el convento de Santa Isabel, que contrata en 1610 conjuntamente con Montañés sobre trazas de Juan de Oviedo el Mozo. El lienzo central, obra capital de su producción pictórica, se conserva

en el Museo Goya de Castres, habiendo quedado tan solo en su lugar original el retablo (cat. n.º 33). Pacheco contrató igualmente el dorado y estofado del conjunto, poco significativo en este retablo menor, y del que destacan las dos grandes columnas doradas pintadas a punta de pincel con motivos vegetales de vivos colores, que debieron producir un bello efecto decorativo cuando enmarcaban el espléndido lienzo. Sobre estas vistosas columnas, que resultan muy similares a las que encontramos en la capilla de la Inmaculada de la iglesia de Santiago, el contrato señala que: “las columnas an de ser de la orden Corintia lisas Por que se an de rebestir de Pintura sobre el oro limpio”.²¹ [Fig. 15].

Bien documentada está la capilla de la Concepción de la catedral de Sevilla, cuyo retablo e imágenes acuerda Martínez Montañés en 1628. La talla de la *Inmaculada* es obra fundamental del escultor y una de las más destacadas creaciones de la escuela sevillana, pero desafortunadamente no conserva su policromía original, que con bastante probabilidad realizó Francisco Pacheco, ya que en 1779 fue alterada.²² El resto de esculturas del retablo presenta una policromía poco atractiva, fruto tal vez de las modificaciones del siglo XVIII o de la participación en el contrato del también policromador Baltasar Quintero. Debemos señalar en relación a este retablo que la intervención de ambos pintores incluyó los escudos nobiliarios que se encuentran en la capilla, y, curiosamente, son ellos también quienes contratan la pintura de su reja, ejemplo de la diversidad de obras en las que intervino Francisco Pacheco.

Esta obra, ejecutada en la etapa final de la obra de Montañés y Pacheco, tiene una segunda lectura en relación al valor que se daba a la policromía. Este trabajo conjunto supone probablemente la finalización del enfrentamiento mantenido por ambos artistas a cuenta del contrato del retablo mayor de Santa Clara por parte del escultor en 1622, encargo que incluyó el dorado y la policromía, lo que motivó la reacción en contra del gremio de pintores, que se consideraban los únicos legitimados para este tipo de trabajos. El litigio, no personal sino gremial, fue la causa de un interesante documento de Francisco Pacheco titulado *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura. Contra Juan Martínez*

21. Hernández Díaz, 1927, p. 171.

22. Proske, 1967, p. 120.

Montañés, importantísimo testimonio sobre su opinión en relación al valor de la policromía. El pleito concluyó al desistir Montañés de su intención y encomendarle la policromía de Santa Clara al pintor de imaginería Baltasar Quintero. Los tres protagonistas de esta controversia, el citado Quintero, junto a Montañés y Pacheco, son los mismos (actores) que aparecen contratando juntos el retablo de la *Inmaculada Concepción* de la catedral en 1628.

Más problemático resulta identificar la participación de Pacheco en dos de los más importantes retablos ejecutados por Martínez Montañés: el de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera y el del monasterio de San Isidoro del Campo. En el caso del primero, la amplia documentación original conservada nos informa de la intervención en la policromía de diversos artistas, lo que dificulta la atribución a cada taller. Pacheco es uno de los firmantes en los sucesivos contratos de 1629 y 1630; en ellos y en documentos posteriores por las renunciaciones e incorporaciones también aparecen los nombres de Pablo Legot, Alonso Cano, Juan del Castillo, Lucas Esquivel y Francisco Fernández de Llera.²³ El testamento de Francisco Pacheco, otorgado el 10 de mayo de 1639, solo hace mención, por estar pendiente de cobro, a una obra concreta, precisamente “el dorado y estofado de pintura” del retablo de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, por el que se le adeudaba la cantidad de 111.809 maravedíes de los 1.000 ducados que se le tenían que abonar,²⁴ –dato que corrobora su indudable participación en la policromía de dicho retablo– aunque el complejo desarrollo cronológico de este proyecto y la diversa participación hace difícil identificar lo que corresponde a cada uno de ellos. Antes de dicha fecha, sabemos que estaban entregados el relieve de la *Ascensión* y las esculturas de *San Pedro*, *San Pablo*, *Santiago* y *San Juan Bautista*, siendo realizada la mayor parte del resto con posterioridad al fallecimiento de Pacheco por el pintor Gaspar de Rivas, según contrato de 1645. En todo caso, a pesar de lo problemático que resulta discriminar la parte que pertenece a cada autor, algunos de los paneles ornamentales que decoran elementos arquitectónicos se asemejan a obras de su estilo, como por ejemplo los situados en el banco a ambos lados del sagrario. [Fig. 16].

23. Palomero, 1983, pp. 400-404.

24. Salazar, 1928, p. 158.



Fig. 15. Retablo del *Juicio Final*, 1610. Detalle. Convento de Santa Isabel, Sevilla.



Fig. 16. Retablo mayor, hacia 1630. Detalle. Iglesia de San Miguel, Jerez de la Frontera.

En el segundo caso, el del monasterio de San Isidoro del Campo, es la ausencia de documentos la que impide determinar el autor o autores de la rica policromía de este retablo realizado por Montañés entre 1609 y 1613, considerado una de las piezas fundamentales de la retablistica barroca española, así como una de las obras cumbre del escultor, y, al mismo tiempo, uno de los conjuntos de policromías más interesantes del arte sevillano. Aunque no se conserva el documento contractual que permita asignar de manera indudable su policromía a ningún autor determinado, de la observación de la misma se desprende la intervención de más de un maestro en su realización. Por el propio Pacheco sabemos de su participación, al menos, en la pintura de la talla central, *San Jerónimo penitente*. En cuanto al resto, resulta llamativa la falta de referencias del artista en su *Arte de la pintura*. Este silencio, unido a la diferencia estilística que se aprecia con la obra documentada de su taller, hace dudar de su atribución al pintor, al que en muchas ocasiones ha sido asignado.

Para el mismo monasterio ejecuta en 1608 Martínez Montañés el pequeño retablo de la capilla del Reservado. En él se incluyen las esculturas de tamaño menor al natural de *Santa Ana*, *San Joaquín* y la *Virgen con el Niño*. Estas tres imágenes presentan una riquísima policromía, también sin documentar, pero sin duda obra de uno de los artistas que se encargó de policromar el retablo mayor, presentando especialmente similitudes con la de los relieves de la *Adoración de los Reyes* y de la *Adoración de los pastores* del primer cuerpo. Como ocurre con este retablo, se ha asignado en ocasiones a Pacheco, atribución que habría que poner en duda a la espera de que la publicación de nuevos documentos concrete su autoría.

De manera similar a lo que ocurre con Martínez Montañés, Pacheco colabora con frecuencia con otros escultores sevillanos como Diego López Bueno o Gaspar Núñez Delgado. En relación a este último, el mismo Pacheco nos informa en el *Arte de la pintura* de que: “muchas cosas señaladas de Gaspar Núñez Delgado [...] tiene esta ciudad ayudadas de mi mano”, citando expresamente que se encargó de policromar varios de sus eccehomos realizados en barro, además del mencionado retablo de San Clemente.²⁵ Por tanto, algunos de estos eccehomos, que se encuentran en colecciones y museos, posiblemente conserven la policromía ejecutada por Pacheco.²⁶ La referencia a este último en el propio testamento otor-

gado por Núñez Delgado en 1605 confirma las palabras del pintor, al indicar en una de sus cláusulas que: “se entregue a Juan Lorenzo, vecino de Sevilla, un Ecce Homo de barro que se encontraba en casa de Francisco Pacheco”.²⁷

De la colaboración con López Bueno se conserva el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la iglesia de Santiago de Sevilla, contratado en 1602. Para este conjunto, Pacheco realiza, además de los retratos de los donantes, las pinturas de *Santa Ana y la Virgen* y de la *Anunciación*, a las que acompañan en los registros laterales las de *San José con el Niño* y *San Juan Bautista* [p. 249], correspondiendo también a él el dorado y policromía de las esculturas y la arquitectura. Suyo es, por tanto, el rico estofado de la talla de la *Inmaculada* que preside el altar, en la que encontramos reproducidas las directrices que el mismo artista incluye en su *Arte de la pintura*. Viste la imagen manto azul oscuro, decorado a punta de pincel con motivos de hojarasca también en azul y cabezas de ángeles, ornamentación idéntica a la de los mantos en las figuras de la Virgen en el retablo de San Clemente. En el caso de la iglesia de Santiago, se completa con una cenefa con ornamentación vegetal policroma, de delicado trazo. Especialmente cuidada resulta la decoración de la arquitectura, con abundantes adornos a punta de pincel que ocupan frisos y columnas y que se extienden también a lo largo del arco que cobija todo el conjunto. En el caso de las columnas, el follaje de vivos colores se completa con el rasgo naturalista de diferentes figuras de aves, de especies reales, realizadas con precisión. Incluso, en algún caso, el autor se recrea en la fidelidad al natural incluyendo entre la vegetación pintada hojas de parra y racimos de uvas que picotean los pájaros. Completan esta rica decoración el estofado más secundario realizado sobre fondo blanco que se distribuye por toda la obra enmarcando los diferentes paneles. Se trata de sencillas composiciones geométricas y vegetales de diseño repetitivo trazadas con cuidado, reflejo del esmero de los miembros del taller del pintor hasta en los detalles más accesorios. En general, el estado de conservación de esta obra hace de ella, junto con el retablo de San Clemente, el mejor ejemplo que pode-

25. Pacheco, 1649, ed. 2001, p. 498.

26. Luna, 2008-2009, p. 381.

27. Alonso, p. 338.



Figs. 17 y 18. Diego López Bueno, policromía de Francisco Pacheco. *Inmaculada*, 1602. Detalles. Iglesia de Santiago, Sevilla.

mos estudiar para conocer el modo de hacer de Pacheco, lo que nos permite tener una idea aproximada de cómo debió ser la ornamentación de otros importantes retablos en los que intervino y que han desaparecido. Así, tenemos noticia de que suyo fue el dorado y estofado de los retablos perdidos de la capilla funeraria de Gonzalo de Villarrubia en la iglesia de Santa María de la Asunción, de la villa de Guadalcanal, obra de 1592 del entallador Diego López Bueno; o la decoración del retablo mayor de 1605 del convento dominico de Porta Coeli de Sevilla, de Martínez Montañés. [Figs. 17, 18, 19 y 20].

Fruto de esta relación entre Pacheco y el escultor y arquitecto Diego López Bueno se conservan tres retablos, ejecutados entre 1612 y 1616, para el convento franciscano de Santa María de Gracia de Villamanrique de la Condesa, trasladados, tras la desaparición de este, a la iglesia parroquial de la Magdalena. La participación de Pacheco incluyó varios lienzos, de atribución discutida, y, como en otras ocasiones similares, el dorado y estofado de la arquitectura y escultura de todo el conjunto. El retablo mayor, interesante ejemplo de retablo-relicario, presenta en las partes principales decoración a punta de pincel, de difícil estudio por encontrarse muy repintada, y pequeñas labores de estofado de tipo geométrico y de arabescos enmarcando diferentes paneles, decoración muy parecida a la que encontramos en otras obras documentadas



Figs. 19 y 20. Retablo de la *Inmaculada*, 1602. Detalles. Iglesia de Santiago, Sevilla.

de Pacheco. El relicario, guardado dentro de un armario en la parte central del retablo, conserva la decoración policroma del siglo XVII, una sencilla y delicada ornamentación vegetal en tonos celestes y rosas. Por su parte, los cuatro bustos relicario, algo deteriorados, conservan su policromía original, estofada sobre el oro y en algunas partes realizada a punta de pincel con un diseño similar a otras obras de Pacheco, lo que confirma la asignación a su taller.

Por su parte, los retablos laterales, dedicados a la *Inmaculada Concepción* y *San José con el Niño*, presentan el tipo de decoración vegetal propia de la retablistica de este periodo y que podemos observar también en otras obras del taller de Pacheco. Incluye la decoración del banco, frisos y el intradós del arco de la hornacina de las imágenes titulares, aunque los motivos utilizados se encuentran tan repintados en la actualidad que no podemos apreciar su calidad original, permitiéndonos únicamente aproximarnos a cuál fue su diseño primitivo. Solo los detalles de encuadres de los paneles, estofados sobre blanco o azul, se encuentran en relativo buen estado y pueden identificarse con adornos similares presentes en San Clemente y en la parroquia de Santiago. En cuanto a sus imágenes principales, interesantes obras del escultor López Bueno, presentan una policromía posterior, moderna en el caso de la Virgen y posiblemente del siglo XVIII en el de *San José con el Niño*.

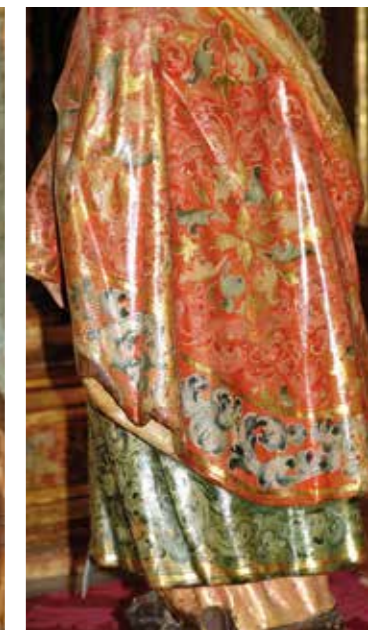


Fig. 21. Francisco Pacheco. *Aarón*, 1616-1618. Parroquia de San Lorenzo, Sevilla.

Fig. 22. Francisco Pacheco. *Melquisedec*, 1616-1618. Parroquia de San Lorenzo, Sevilla.

Fig. 23. Diego López Bueno, policromía de Francisco Pacheco. *San Pablo*, 1616-1618. Detalle. Parroquia de San Lorenzo, Sevilla.

Pocos años después, ambos volverán a trabajar juntos en el sagrario-manifestador de la parroquia de San Lorenzo, obra que Martínez Montañés incorporó posteriormente en su diseño para el retablo mayor del templo. Esta obra menor, ejecutada por López Bueno entre 1616 y 1618, fue dorada y policromada por Francisco Pacheco, incluyendo dos tablitas con imágenes de *Aarón* y *Melquisedec*, esta segunda firmada, y la policromía y estofado de las pequeñas esculturas de *San Pedro* y *San Pablo*, careciendo el resto del sagrario de otra ornamentación más allá de su dorado. Ambos santos presentan una esmerada policromía, con una profusa decoración de hojarasca sobre fondo pardo en el manto y verde en la túnica, en el caso del *San Pedro*, y verde y rojo en el del *San Pablo*. Para esta misma iglesia contratará Pacheco el dorado y pintura del retablo de la capilla de la Concepción en 1623 [cat. n° 39]. Esta obra de menor entidad desde el punto de vista decorativo incluye dos escudos de armas pintados, como recoge el contrato firmado, de composición similar al de San Onofre y al del desaparecido hospital de la Mendicidad. [Figs. 21, 22 y 23].

En conclusión, esta breve relación de esculturas y retablos policromados por Francisco Pacheco nos da idea de la relevancia que este tipo de obras tiene en el conjunto de la producción conocida de un artista tan polifacético. El estudio

de su obra se ha centrado en su fundamental aportación a la historia del barroco español tanto por sus textos como teórico del arte, como por su reconocida capacidad para el dibujo y su interesante obra pictórica. El conocimiento de su trabajo como policromador hay que considerarlo igualmente esencial para el completo estudio, aún por abordar, de la evolución de la policromía en el arte sevillano de los siglos XVI y XVII, e importante complemento para la investigación del riquísimo panorama que presenta el desarrollo de la escultura hispalense de ese periodo. La policromía, inseparable del trabajo del escultor, contribuye de manera imprescindible a la percepción que tenemos de la escultura, lo que el mismo Francisco Pacheco resume con las siguientes palabras: “la figura de mármol y madera está necesitada de la mano del pintor para tener vida, y la Pintura no ha menester ayuda de nadie para hacer esto”.²⁸

28. *Sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura. Contra Juan Martínez Montañés*, en Asensio, 1886, p. XLVII.