

La Anunciación y los Jesuitas. Observaciones a propósito de la reaparición de dos tablas apenas conocidas de Francisco Pacheco

Enrique Muñoz Nieto

Universidad de Sevilla

enriquemunoz@us.es

En abril del año 2021 tuvimos la oportunidad de identificar, en un taller de restauración sevillano, dos pinturas sobre tabla, publicadas en 1985 junto a dos imágenes en blanco y negro, de apenas 12 x 9 cm cada una de ellas (Valdivieso y Serrera, 1985: 31, 70 y lám. 61), siendo aquella la única ocasión en que habían sido reproducidas. Los prestigiosos autores de aquella publicación relacionaban dichas obras con las ejecutadas por el pintor Francisco Pacheco (1564-1644) en 1620 para el Colegio de San Hermenegildo de Sevilla, asunto sobre el que posteriormente reflexionaremos. Si bien en aquel momento ambas pinturas pertenecían a la colección Game-ro Cívico, la reaparición de éstas ha permitido constatar un cambio en la propiedad, permaneciendo en Sevilla capital, formando parte de una importante colección particular.

Natural de Sanlúcar de Barrameda, Francisco Pacheco se formó en Sevilla, en el taller de un prácticamente desconocido Luis Fernández, gracias a la protección del homónimo Francisco Pacheco, tío suyo, además de canónico capitular. Más allá de su actividad pictórica, iniciada en 1585, destacó por haber sido maestro de reputados artistas, además de ser una de las principales figuras de la teoría del arte española del siglo XVII (Valdivieso, 2002: 117; Marqués, 2016).

Realizadas para formar conjunto, la *Virgen Anunciada* [1] y el *Arcángel San Gabriel* [2]¹, evidencian la confluencia entre el manierismo, de carácter retardatario, y el naturalismo, propio de la pintura sevillana de las primeras décadas del siglo XVII. El tema recogido respondería a la Salutación angélica, recogida en el Evangelio de Lucas, y que el propio

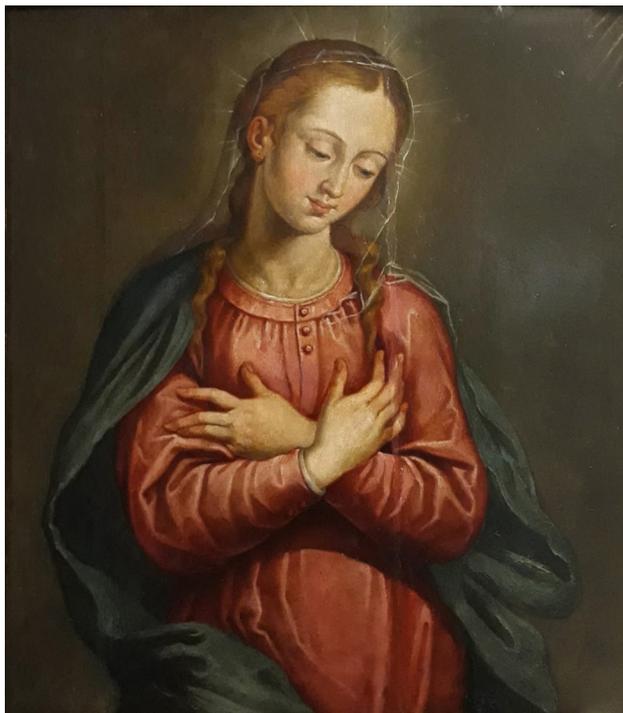
teórico trató dentro de *El Arte de la pintura*. La escena se desarrolla en un ambiente indeterminado, aunque dominado por tonalidades oscuras grisáceas, quizás para indicar que «duró la plática hasta media noche [...], pues a la misma hora, desde a nueve meses, nació el Redentor» (Pacheco, 1990: 592-595). El hecho de que ambos personajes aparezcan figurados a poco más de medio cuerpo, junto a la indefinición espacial, posibilitan el que la escena carezca de otros elementos aludidos por el pintor en sus textos, como el que tenga un libro abierto, junto a un candil, etc.

La representación de ambos actores, en cuanto a disposición y atuendo, responde con gran cercanía a lo indicado en los escritos por su autor. La Virgen en edad de catorce años, bella, con su cabello tendido y sutil velo, manto azul, ropa rosada, ceñida al vientre. Las manos, cruzados los brazos, como diciendo las últimas palabras de su allocución: *Ecce ancilla Domini*. El arcángel con vistosas alas y ropas de singulares colores, buscando incluso el tornasolado en algunas zonas. Llama quizás la atención que no porte azucena, elemento parlante habitual para esta iconografía, y mencionada por el teórico, aunque no llegaría a representar al mensajero de la divinidad con este atributo en ningunas de las composiciones que hasta la fecha se le conocen con esta temática.

Más allá del análisis formal, destacan las actitudes de ambos interlocutores: mientras la Virgen manifiesta pasividad el arcángel aparece con disposición activa. Contemplándose al unísono puede entenderse a San Gabriel, que con gesto oratorio extiende su mano derecha hacia la Vir-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: MUÑOZ NIETO, Enrique, «La Anunciación y los Jesuitas. Observaciones a propósito de la reaparición de dos tablas apenas conocidas de Francisco Pacheco», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 295-299, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16246>



1. *Virgen Anunciada*. Francisco Pacheco, 1620. Colección particular, Sevilla. Cortesía de Adela Agudo



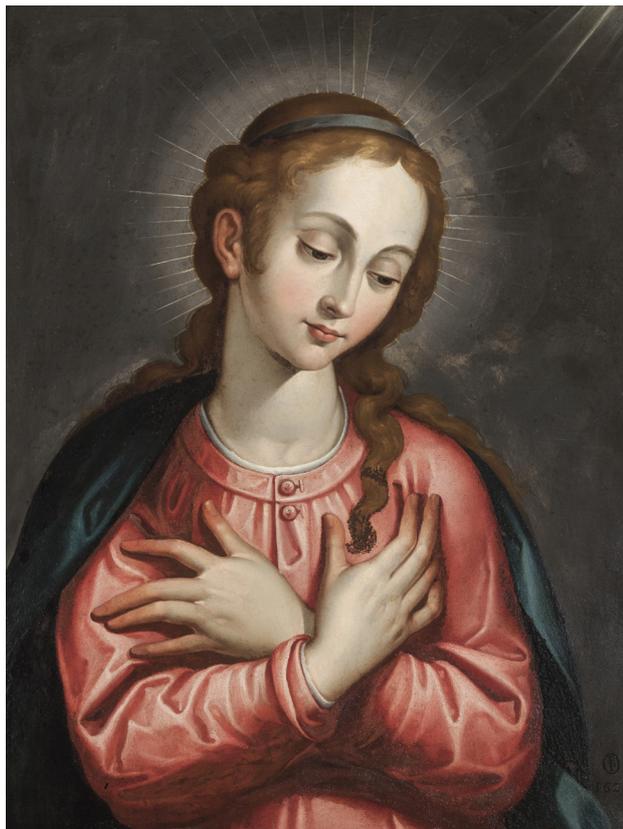
2. *Arcángel San Gabriel*. Francisco Pacheco, 1620. Colección particular, Sevilla. Cortesía de Adela Agudo

gen —elevando el dedo índice para subrayar sus palabras—, como supuesto emisor del mensaje, mientras que María opera como claro receptor, generándose entre ambos unas irradiaciones que bien podrían ser calificados como magnéticas (Réau, 2000: 185-191).

Compositivamente habría que vincular ambas pinturas con otras dos que con este tema realizase Pacheco en 1623 [3] y [4]². Firmada y fechada una de ellas, procederían de alguna dependencia de la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla. Tras la expulsión de la Compañía, en el año 1771, los fondos de La Anunciación pasaron a integrarse dentro de la Universidad Hispalense, a cuya colección pertenece en la actualidad (Méndez, 2016: 208-211). Lo mismo sucede con la *Inmaculada* de colección particular sevillana (1621), o la que preside un retablo de la sevillana iglesia de San Lorenzo (1724), cuya figura central, salvo contadas cuestiones menores —como presentar el manto cruzado—, bien podría considerarse una ampliación de la figura mariana que centra estas pesquisas (Valdivieso y Serrera, 1985: 69, 54-55, láms. 39 y 43).

En cuanto al asunto, igualmente podrían señalarse la existencia de al menos otras dos composiciones en las que el pintor habría trabajado el señalado argumento: la tabla superior del retablo de la capilla de García de Barrionuevo de la iglesia de Santiago (Sevilla), realizada en 1602, y otra versión, de cuya existencia únicamente se conoce una alusión por parte del autor en *El arte de la pintura*, y que habría que considerar actualmente como desaparecida (Pacheco, 1990: 593-594; Valdivieso y Serrera: 1985: 60-61 y lám. 6)³.

Atendiendo a su procedencia habría que mencionar que nada se conoce sobre anteriores propietarios, más allá su anterior pertenencia a la colección Gamero-Cívico. Sin embargo, por diversas cuestiones que ahora desarrollaremos, parece muy certera la relación efectuada entre éstas y la capilla mayor del sevillano colegio jesuítico de San Hermenegildo, del cual apenas resta la iglesia, y desprovista de los ornamentos de diversa tipología que otrora la vistiesen (Valdivieso y Serrera, 1985: 31 y 70; Valdivieso y Falcón, 1994: s.p. Cat. 30). Como se apuntó anteriormente, Pacheco mencionó el haber realizado para este enclave «dos tableros pequeños, de



3. *Virgen Anunciada*. Francisco Pacheco, 1623. Universidad de Sevilla. Cortesía de la institución



4. *Arcángel San Gabriel*. Francisco Pacheco, 1623. Universidad de Sevilla. Cortesía de la institución

Nuestra Señora y el Arcángel San Gabriel de medios cuerpos [...]» (Pacheco, 1990: 491).

De tomar por válida la procedencia de ambas tablas habría que considerar qué especial motivación hubieron de tener los jesuitas de San Hermenegildo para encargar dos tablas con este asunto para el altar mayor de un recinto que estaba destinado a ser un reputado centro de enseñanza, al que acudían tanto religiosos como seglares –los hijos de la gente principal de la ciudad–, pudiendo tomarse estudios de gramática, retórica, lógica, física, metafísica, teología, escolástica y moral (Fernández, 2020: 149).

La Anunciación-Encarnación del hijo de Dios había sido una iconografía con un especial interés dentro del mundo jesuítico, como seguidamente analizaremos. Una gran pintura mural representando la Anunciación, realizada por Federico Zuccaro, presidía una capilla de Santa Maria de-ll'Annunziata, primera parroquia romana que el papado con-

cedió a los jesuitas en el centro de Roma, siendo utilizando precisamente como colegio ignaciano. Aunque apenas perduraría unos años –fue derruida para construir la actual iglesia de San Ignacio– el grabador flamenco Cornelis Cort realizó en 1571 una estampa a partir de dicha composición, que tuvo gran repercusión, llegando incluso algún ejemplar a manos del propio Pacheco, quien la utilizaría para la figura del *Arcángel* de colección particular (Navarrete, 1998: 111, 114-116; Moralejo, 2012: 34, 35 y 37)⁴.

Para los jesuitas el tema representado tenía una especial significación: no solamente se trata de un episodio de la vida de la Virgen, sino el origen de la vida humana de Cristo. La Anunciación coincide con la Encarnación, primer acto de la obra de redención. En este sentido habría que apuntar cómo Pacheco incidió que si a la hora de representar esta iconografía se quisiera poner un especial acento en el misterio de la Encarnación se representase al Espíritu Santo en

forma de rayos luminosos, tal y como precisamente hizo en una de las esquinas superiores de la *Virgen Anunciada*. María ha dado el consentimiento, la concepción incorrupta se opera y el Verbo, Jesús, se hace carne. Los artistas, guiados por teólogos, debían poder combinar ambos temas con naturalidad, tal y como hizo Pacheco en ambas tablas (Réau 2000: 182, 193, 198).

Los jesuitas, *socii Christi Jesu*, o lo que es lo mismo «compañeros de Cristo Jesús», eran conscientes de esta especial significación. Debido al carácter cristológico de la compañía habrían decidido que esta iconografía estuviese presente en su altar mayor. Bajo la advocación de «La Anunciación de Nuestra Señora» estaba la iglesia de la Casa Profesa sevillana, desde el traslado que a su ubicación definitiva se realizó en 1558, tras la llegada de los jesuitas a Sevilla en 1554. En 1604 el propósito de la casa contrató el altar mayor, en cuyo segundo cuerpo debía aparecer la «anunciación o encarnación del hijo de Dios», tal y como efectivamente puede contemplarse a través de una buena pintura de Antonio Mohedano⁵. Conociendo los jesuitas de la Profesa las dos tablas que Pacheco había realizado para el altar mayor de San Hermenegildo encargarían, tiempo después, los dos lienzos que, procedentes de La Anunciación, conserva la Universidad de Sevilla, incidiendo con ello, igualmente, en esa idea de la Encarnación del Verbo.

Precisamente bajo el título de «la Anunciata» existía en San Hermenegildo una Congregación. Se trataba de una organización muy del gusto ignaciano, que trataba de dar respuesta a la sed que en el siglo XVI existía de buena instrucción cristiana, dando gran papel a los laicos. Fundada en 1586, contaba con una capilla de nave única en uno de los ángulos del patio principal, edificada en 1586-1590. Entre sus congregantes se localizaban personas muy conocidas de la ciudad, además de antiguos colegiales (Amores, 2003: 99-107).

No serían las dos tablas el único trabajo que habría llevado a cabo el artista sanluqueño para el colegio, puesto que también mencionó otras tantas. Por ejemplo, menciona haber realizado dos pinturas sobre piedra, *Bautismo de Cristo* y *Cristo servido por los ángeles en el desierto*, actualmente desaparecidas⁶. Igualmente, habría que indicar la existencia de un retrato a cuerpo entero del fundador, *San Ignacio*, realizado en 1613, que estuviese dispuesto en las escaleras principales. Pudiese identificarse con el conserva-

do, a considerable altura, en el coro bajo del convento del Espíritu Santo de Sevilla (Fernández, 2020: 175 y 185).

El templo permaneció abierto al culto más allá de la expulsión de los jesuitas en 1767, concretamente hasta 1823. Sin embargo, con la llegada de los franceses a Sevilla, se produjo el saqueo del recinto, siendo el patrimonio expoliado, tanto por visitantes como por locales. Mientras algunos bienes pasaron a colecciones públicas, caso de *El Sueño de San José* o *San Joaquín y Santa Ana* de Francisco Pacheco (ca. 1618), que formasen parte del retablo de una capilla del templo –igualmente dedicada a la Anunciación–, otras pasaron a colección particular, caso de las dos tablas que ahora se estudian (Valdivieso y Serrera, 1985: 65, 71 y láms. 92 y 93).

El hecho de que ni Pacheco tratase todas las obras por él ejecutadas en su *Arte de la Pintura*, así como el que tampoco otros eruditos que describieron el templo no hiciesen una descripción pormenorizada de los bienes muebles contenidos en su interior –más allá de la demostrada relación entre Pacheco y los jesuitas– conceden la hipótesis, que ahora formulamos, de que las *Santas Justa y Rufina* presentadas por Benito Navarrete en el año 2011, ca. 1618, pudiesen pertenecer en origen a otra de las capillas de San Hermenegildo, la de la Concepción, ubicada en el lado del evangelio (Páez, 2016: 230-231; Cano, 2016: 232-233). Publicada por Herrera García existe una minuciosa estampa que recoge extensamente la imagen de dicha capilla, obra de Félix de Araujo (1712), con dibujo de Lucas Valdés, de la que la Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva un ejemplar (2000: 103-121)⁷.

En ambos lados de la imagen se evidencia la existencia de dos pinturas, de formato ovalado, enmarcadas en formato rectangular, dispuestas en las pilastras laterales que constreñían el retablo, presidido por una Inmaculada. Dichas pinturas concuerdan en formato y disposición figurada con la representación de dichas mártires en colección particular. Presentan la misma cronología, anteriores a la consagración del templo en 1620, que las dos pinturas procedentes de la capilla de la Anunciación. Aunque la dotación de la capilla se llevó a cabo en esos años iniciales del XVIII bien pudieron haberse reutilizado dichas pinturas en la configuración final del espacio. A falta de otros datos que apuntalen o rechacen dichas conjeturas encontramos oportuno siquiera compartirlas.

Afortunadamente, y a diferencia de tantas obras relacionadas con el patrimonio religioso sevillano –dispersas, destruidas, o sin localizar–, supone un gran regocijo el compartir con la comunidad académica, e interesados en general, el hecho de que las excelentes tablas realizadas por

Pacheco para la iglesia del Colegio de San Hermenegildo todavía se conservan en la ciudad para la que fueron creadas. Confiamos en que las autoridades aseguren la permanencia de éstas dentro de las fronteras nacionales, en el peor de los casos, si es que alguna vez tuviesen que abandonar Sevilla.

Notas

- 1 Óleo sobre tabla, 45 x 93 cm.
- 2 Óleo sobre lienzo, 42 x 32 cm.
- 3 El conocimiento actual sobre el artista lleva a considerar como certera la rectificación de la atribución que sobre Pacheco pesaba de una *Anunciación* conservada en el Museo de Córdoba, restaurada en fechas recientes (Valdivieso y Serrera, 1985: 69-70, lám. 60).
- 4 Moralejo indica, dentro de la última referencia, en la nota de página 12, que, aunque Pacheco y Zuccaro no se conocieron Pablo de Céspedes era amigo de ambos, pudiendo ser él quien enseñase algún dibujo del italiano al sevillano, a su regreso de Italia.
- 5 De esta fundación procede el Colegio de San Hermenegildo, que, a modo de escisión, llegase en 1579 hasta su definitivo emplazamiento, unas casas frente a la parroquia de San Miguel (Fernández Rojas 2020: 35-37, 104).
- 6 Estarían dispuestas en un sagrario de madera de dos cuerpos.
- 7 Inventario E-956. Pudimos consultarla en alta resolución gracias a las facilidades dadas por aquella institución.

Bibliografía

- AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2003), «La Compañía de Jesús y las hermandades de Sevilla. Noticias histórico-artísticas», en RODA PEÑA, José (dir.), *IV Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Fundación Cruzcampo, Sevilla, pp. 87-128.
- CANO RIVERO, Ignacio (2016), «46. Santa Rufina», en MARQUÉS FERRER, Virginia (coord. y ed.), *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro*, Conserjería de Cultura, Sevilla, pp. 232-233.
- FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde (2020), *Patrimonio artístico de la Compañía de Jesús en Sevilla (1554-1767)*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- HERRERA GARCÍA, Francisco J. (2000), «Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos teóricos», *Laboratorio de Arte*, n.º 13, pp. 103-121.
- MARQUÉS FERRER, Virginia (coord. y ed.) (2016), *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro*, Conserjería de Cultura, Sevilla.
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis (2016), «37 y 38. La Virgen de la Anunciación y El Arcángel San Gabriel», en MARQUÉS FERRER, Virginia (coord. y ed.), *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro*, Conserjería de Cultura, Sevilla, pp. 208-211.
- MORALEJO, Macarena (2012), «Federico Zuccari y la Compañía de Jesús», *UCOARTE. Revista de Teoría e Historia del Arte*, n.º 1, pp. 33-52.
- PÁEZ MORALES, Lourdes (2016), «45. Santa Justa», en MARQUÉS FERRER, Virginia (coord. y ed.), *Francisco Pacheco: teórico, artista, maestro*, Conserjería de Cultura, Sevilla, pp. 230-231.
- RÉAU, Louis (2000), *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, volumen 2, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- VALDIVIESO, Enrique (2002), *Historia de la pintura sevillana*, Guadalquivir, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique y FALCÓN, Teodoro (1994), *Francisco Pacheco. 350 aniversario de su muerte*, Caja San Fernando, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel (1985), *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Instituto Diego Velázquez, Madrid.