



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	Diferencias pictoricas entre la Inmaculada Concepcion de Velazquez y la de Pacheco
Author(s)	山田, のぞみ
Citation	研究論集, 13, 83(左)-97(左)
Issue Date	2013-12-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/54064
Type	departmental bulletin paper
File Information	005_YAMADA.pdf



Diferencias pictóricas entre *la Inmaculada Concepción* de Velázquez y la de Pacheco

Nozomi Yamada

要 旨

17世紀のセビリアに生まれ、のちにマドリードの宮廷で活躍したディエゴ・ベラスケスと、その師匠フランシスコ・パチェーコは、1620年前後に各々《無原罪の御宿り》という同じ主題の作品を描いた。多くの先行研究では、パチェーコが著した『絵画芸術 (*Arte de la Pintura*)』に記された図像学上の規定とベラスケスの絵画とが比べられ、両者の描いた作品自体を比較し、その絵画表現上の相違を明らかにしようとした研究はみられない。本稿は、ベラスケスとパチェーコ、それぞれが描いた《無原罪の御宿り》の様式上の相違を指摘し、これらの作品の特質をとらえることを目的とする。

着目すべきは、パチェーコが《無原罪の御宿り》に、宗教都市、商業都市として栄華を誇ってきたセビリアの象徴である建築物「ヒラルダの塔」と「黄金の塔」を描き入れている一方で、ベラスケスは特定の都市を示唆するようなモチーフは一切描いていない、という点である。

パチェーコがおこなった、実在の街であるセビリアの姿を《無原罪の御宿り》に描き入れるという創意工夫は、上述の彼の著書『絵画芸術』で示されたある芸術上の信念にもとづいたものであったということが、明らかになった。すなわち、宗教絵画は鑑賞者に聖なるものの存在を説得力をもって示すために、「(描かれたものが) 生きていると見えるかのようである (*paresca viva*)」ことを目指すべきであるという考えである。この信念のもと、パチェーコはあたかも聖母マリアがセビリア上空に顕現しているかのような表現方法をとったのに対し、他方ベラスケスは、実在の街をモチーフとして挿入することなしに、聖母マリアの人体表現自体の写実性を追求することによって、作品の宗教画としての説得性を高めることを目指していた。

Resumen

La Inmaculada Concepción de Velázquez se ha investigado en comparación con la referencia iconográfica que Pacheco estableció en su tratado artístico “*Arte de la Pintura*”, aunque apenas se ha tratado la diferencia pictórica entre la *Inmaculada* del discípulo y de su maestro. En este artículo se presenta la técnica utilizada por Pacheco de representar a la Virgen de la Inmaculada como si apareciera encima de la ciudad de Sevilla para lograr que sus pinturas parecieran “vivas” y, de esta manera poder cumplir con sus propios preceptos iconográficos acerca de las pinturas religiosas, reflejados en el libro anteriormente citado; sin embargo, su discípulo Velázquez no sólo no utilizó este estilo de retratar a la Virgen, sino que aspiró a representarla de una manera admirablemente realista a través de un modo caracterizado “por tener siempre delante el natural”.

0. Introducción



Fig. 1 Diego Velázquez, *Inmaculada Concepción*. 1619, National Gallery of London.

La Inmaculada Concepción, que Diego Velázquez pintó es una obra llena de sagrada serenidad (Fig. 1). La inmaculada concepción se refiere al dogma sobre la pureza de la Virgen María. Se cree que la Virgen fue concebida por Santa Ana sin deseos carnales y sólo aquella se salvó del pecado original. En la época de la Contrarreforma cuando se daba una adoración apasionada de la Virgen, esta idea era representada con frecuencia en pintura.¹

Especialmente durante el siglo XVII en España el número de tales obras aumentó mucho comparándolo con otras regiones europeas. Velázquez, nacido en esa época, se formó en el taller del teórico y pintor, Francisco

¹ Hall, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 1974 (Fernández Zulaica, Jesús, tr., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (1ª ed.), 1996 (2ª ed.), p. 380).



Fig. 2 Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción con Miguel del Cid*. 1619, Catedral de Sevilla.

Pacheco en Sevilla. Los dos pintores sevillanos también trabajaron sobre la Inmaculada Concepción. Además Pacheco, en calidad de veedor del oficio de la pintura, determinó el programa iconográfico de la Virgen de la Inmaculada Concepción en su *Arte de la Pintura*.² En muchas ocasiones la obra con tal temática realizada por Velázquez se investiga en comparación con la referencia iconográfica de Pacheco. No obstante, en pocas ocasiones se ha tratado la diferencia pictórica entre *la Inmaculada* de Velázquez y la de Pacheco. Algunos expertos llegan a la conclusión de que la tela velazqueña es iconográficamente una obra donde se transcriben literalmente las descripciones que hizo su maestro en su libro.³ En este artículo, se reconsideran las características de la obra de Velázquez comparándola con las pinturas de Pacheco.

Se muestra que cada cuadro tiene distintas características pictóricas, por ejemplo, en el de Pacheco se observan, detrás de un caballero la Giralda y la Torre del Oro, los símbolos de la ciudad de Sevilla (Fig. 2). Esta diferencia permite cuestionar por qué Pacheco prefirió pintar la Inmaculada con esos motivos, mientras su discípulo no lo hizo.

1. *La Inmaculada Concepción* de Velázquez

La Inmaculada Concepción de Velázquez debió realizarse para la sala capitular del Convento de Nuestra Señora del Carmen Calzado de Sevilla haciendo pareja con el

² Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649 (Bassegoda i Hugas, Bonaventura (ed.) 1a. ed., 1991, 3a. ed., 2009).

³ Moffit, John F., «Ut Picturae Sermones»: Homiletic Reflections of Velázquez's Religious Imagery, *Arte Cristiana*, Vol. 75 (722), 1987, pp. 295–306; Brown, Jonathan, *Velázquez: Pintor y Cortesano*, 1 ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986 (3 ed., 1992).



Fig. 3 Diego Velázquez, *San Juan Evangelista en Patmos*. 1619, National Gallery of London.

lienzo de *San Juan Evangelista* (Fig. 3).⁴ Cabe destacar que las carmelitas apoyaron las posiciones inmaculadistas con entusiasmo.⁵

La Virgen María está en pie sobre la luna transparente al amanecer cuando todavía reina la oscuridad. María es representada como una chica de doce o trece años y se dice que la modelo fue la hermana o la mujer de Velázquez. Sus mejillas son rosadas y dan la impresión de que tiene la piel fina y mórvida. Tiene el cabello rizado y doce estrellas coronan su cabeza. Su túnica es roja, en contra de lo establecido por su maestro Pacheco en el *Arte de la Pintura*. Bajo sus pies se colocan algunos atributos iconográficos propios de la Inmaculada apocalíptica tales como el ciprés, el

templo, la fuente, el mar, la montaña, el barco, y la ciudad.⁶ Estas representaciones de la Virgen María son completamente distintas de las de Pacheco y otros pintores sevillanos que resultan más duras casi como policromías. La Virgen de Velázquez no tiene nada en común con la de su maestro excepto los colores de la túnica y la capa. Como Pacheco revela en su escrito *Arte de la Pintura*, su yerno “también se ve la diferencia que hace a los demás, por tener siempre delante el natural” al igual que ocurre con Jusepe de Ribera que hace a las figuras “parecer vivas”.⁷ Es decir, cuando pintaba, no utilizaba grabados ni partes del cuerpo humano hechos de yeso o bocetos de su maestro con los que muchos

⁴ Velázquez y Sevilla: Catálogo, exh. cat., 1990, p. 190; SEVILLA CARMEN CALZADO-Una Concepción y un san Juan Evangelista escribiendo el Apocalipsis, colocados en la sala del capítulo: pertenecen al primer tiempo de Velázquez (Bermúdez, Ceán, *Diccionario Historico de los mas Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800).

⁵ Stratton, Suzanne (Checa Cremades, José L. (tr.)), “La inmaculada concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Tomo I-2, 1988 (<http://fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html> (Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española)).

⁶ “The Virgin of the Immaculate Conception (Diego Velázquez)”, *Velázquez in Seville*, exh. cat., (Edinburgh: National Gallery of Scotland, 1996), p. 156.

⁷ Pacheco, *op. cit.*, p. 443.

discípulos de esa época aprendían a pintar, sino modelos vivos. En este sentido podríamos decir que esta obra velazqueña demuestra un realismo admirable.⁸

Se dice que el *San Juan Evangelista en Patmos* de Velázquez es la pareja de la *Inmaculada Concepción*, y se supone que ambas obras se mostraron juntas, a la derecha la *Inmaculada* y a la izquierda *San Juan Evangelista*, en la sala capitular del convento del Carmen Calzado de Sevilla. Aunque todavía no se ha investigado suficientemente la relación simbólica entre las obras y el lugar donde se instalaron, se puede plantear como hipótesis la importancia de las actividades desarrolladas en la sala como base para la selección iconográfica.

2. El debate en España y el establecimiento de la iconografía por Pacheco

El concepto de Inmaculada Concepción plantea que la Virgen María es la única de toda la humanidad que se vio libre de la mancha del pecado original.⁹ En los primeros años del siglo XVII, durante el reinado de Felipe III, se produjo una intensificación del esfuerzo de los eclesiásticos españoles por extender el culto a la Inmaculada Concepción.¹⁰ Si bien al principio su joven sucesor, Felipe IV, no mostró tanto interés por el tema de la Inmaculada Concepción, en 1621 como buen monarca católico llegó a escribir con entusiasmo una carta al Papa en favor del culto.¹¹

Fue en España y especialmente en Sevilla durante la Contrarreforma, donde se debatió con mayor fulgor la legitimidad de esta doctrina. En 1617 se celebró en la ciudad una gran fiesta de la Inmaculada Concepción, lo cual demuestra la fuerte relación entre la ciudad y la fe en la pureza absoluta de la Virgen María.¹² Lo que ocurrió en Sevilla es que un fraile dominico planteó en una homilía que María no era Inmaculada, mientras

⁸ Véliz, Zahira, "Becoming an Artist in Seventeenth-Century in Spain", Stratton-Pruitt, Suzanne L., (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 11-29.

⁹ Hall, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 1974 (Fernández Zulaica, Jesús, tr., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (1ª ed.), 1996 (2ª ed.), p. 380).

¹⁰ Stratton, Suzanne, *op. cit.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Domínguez Ortiz, Antonio "Sevilla en la época de Velázquez", *Velázquez y Sevilla: Catálogo*, exh. cat., Sevilla, 1999, p. 28.

los jesuitas y los franciscanos fomentaron entre la ciudad el culto inmaculadista. Ese tipo de celebración con gran asistencia de público se organizaba estratégicamente por quienes deseaban elevar la doctrina al rango de dogma de la Iglesia.¹³ A todo esto, cabe señalar la gran cantidad de libros sobre esta temática, en los que se discutía animadamente sobre esta controversia doctrinal, publicados durante esa época.¹⁴ Fruto de esta polémica surgió un acalorado debate teológico, entre las personas cultas de la ciudad, que parecía no acabar fácilmente y cuyo efecto se extendió hasta la representación pictórica.

En el ámbito artístico los pintores y escultores trataban de expresar el culto de varias formas como Manuel Trens ha demostrado al plantear una larga historia de la iconografía de la Virgen de la Inmaculada Concepción.¹⁵ Este autor indica que la iconografía siguió cambiando durante siglos hasta que se estableciera la imagen definitiva en el siglo XVI. Existieron numerosos modelos iconográficos de la Virgen sin pecado original tales como el árbol de Jesé, los parientes de María, la Santa Ana-Triple, la Virgen niña, el unicornio, y la Virgen “Tota pulchra” antes de que aparecieran las figuras marianas donde una joven Virgen está en pie sola sobre la luna con las manos juntas, propuesta ya propia del siglo de Oro. Fue en este período cuando se creó una nueva representación de la Inmaculada y así se estableció en el *Arte de la Pintura* de Pacheco.

Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos de color de oro (...) Hase de pintar con túnica blanca y manto azul (...) Vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas, doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente (...) Una corona imperial adorne su

¹³ Stratton, Suzanne, *op. cit.*

¹⁴ Por ejemplo, A. Pizaño de los Palacios (1615), Silvestre de Saavedra (1615), F. Núñez Navarro (1615), B. de Loaysa (1616), P. de Ojeda (1616), B. de Cepeda (1617), Gonzalo Sánchez Lucero (1617), Benito de la Serna (1655), y A. Sobrino (1655). Véase Pérez de Valdivia, Diego, *Tratado de la inmaculada concepción de nuestra señora*, 1582 (Cruz Cruz, Juan, (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2004, p. 22)

¹⁵ Trens, Manuel, “La Inmaculada Concepción”, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947, pp. 96-190.

*cabeza; debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los paises; por lo alto mas clara y visible la media luna con las puntas abaxo.*¹⁶

También se indica una relación entre la Virgen como Inmaculada Concepción y lo descrito en el Apocalipsis;

*Esta pintura, como saben los doctos, es tomada de la misteriosa mujer que vio San Juan en el cielo, con todas aquellas señales (...)*¹⁷

En el Apocalipsis así se dice:

Apareció en el cielo una gran señal, una mujer vestida del sol, con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas (...) también apareció otra señal en el cielo, un gran dragón escarlata (...) y su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra (Apocalipsis 12, 1, 3, 4).

Un investigador rumano, Victor Stoichita insiste en que Velázquez intentó pintar la *Inmaculada* y el *San Juan Evangelista en Patmos* como pareja para representar esta conexión que el maestro proponía en su libro.¹⁸ Según este autor, las palabras que San Juan estaba punto de escribir sobre el papel en blanco se encarnan en su pareja, es decir, la pintura de la Inmaculada Concepción.

3. Las tres representaciones de *la Inmaculada Concepción* de Pacheco alrededor de 1620 y de otros pintores

A continuación van a presentarse las tres obras que ejecutó Pacheco alrededor de 1620 cuando su yerno también pintaba el mismo tema. La túnica de la virgen María es roja como la de Velázquez en contra de la determinación que el mismo Pacheco hizo. Lo

¹⁶ Pacheco, *op. cit.*, pp. 576–577.

¹⁷ Pacheco, *op. cit.*, p. 576.

¹⁸ Stoichita, Victor (Glasheen, Anne-Marie, (tr.)), “The Making of a Painting”, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books, 1995, pp. 103–120.

más importante es que se representan los dos mayores edificios existentes en el momento, la Giralda y la Torre del Oro que simbolizan Sevilla. Además, en dos de ellas se representan personajes reales; Miguel del Cid (Fig. 2), famoso poeta sevillano que escribió las *Coplas de la Inmaculada* y Mateo Vázquez de Leca, presbítero (Fig. 4),¹⁹ que parecen mirar realmente a la Virgen como Inmaculada Concepción. En la obra que pintó Pacheco en 1624 la Santísima Trinidad y los ángeles con atributos contemplan a la Virgen, lo que parece que muestra el mundo celestial, sin embargo en la parte inferior a la derecha se ve la Torre del Oro y la Giralda (Fig. 5).

Pacheco no fue el único pintor que utilizaba la ciudad real como símbolo de la ciudad de Dios a la que se refiere el Libro de Sirácides. Otro pintor residente en Sevilla,



Fig. 4 Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción con Mateo Vázquez de Leca*. 1621, Sevilla, Colección particular.



Fig. 5 Francisco Pacheco, *Inmaculada Concepción*. 1624, Sevilla, Iglesia de San Lorenzo.

¹⁹ Velázquez y Sevilla *op. cit.*, pp. 80–82. Algunos expertos han dudado la identificación del personaje como Mateo Vázquez de Leca en la obra de 1621. Sobre Mateo Vázquez de Leca, véase también Vannugli, Antonio, “La subida al calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 340, 2012, pp. 303–328.



Fig. 6 Francisco de Zurbarán, *Inmaculada Concepción*. 1630, Sigüenza, Museo Diocesano.



Fig. 7 El Greco, *Inmaculada Concepción*. 1608-1613, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Zurbarán, representó la ciudad debajo de la Virgen (Fig. 6) y Domenico Theotocopuli, el Greco, que era tan erudito que Pacheco admiraba a él en su libro, también representó la Virgen de la Inmaculada Concepción sobre la ciudad real, en este caso, Toledo (Fig. 7). El Greco trató la ciudad más religiosa en España por entonces con un gran interés, casi con cariño. En sus *Vista de Toledo* (Museo Metropolitano de Arte) y *Vista y plano de Toledo* (Museo del Greco) demostró su entusiasmo por mostrar la ciudad componiendo los monumentos importantes según su criterio.

Lo que se pretende subrayar aquí es la evolución iconográfica de la Inmaculada Concepción en el Siglo de Oro en España, lo que lleva a que la iconografía se transformó de lo abstracto-teológico a lo real a través de la incorporación de la figura de la ciudad del mundo terrenal. En este período los artistas llegaron a integrar la obligación de pintar los símbolos marianos con sus propios intereses por representar el paisaje real.

4. El credo artístico sobre las pinturas cristianas de Pacheco

Las obras de Pacheco que se han observado arriba permiten cuestionar por qué Pacheco pintó la ciudad de Sevilla y personajes reales en los cuadros de la Inmaculada Concepción. Tendría que aclararse antes qué tipo de credo artístico se pretendía plasmar sobre las pinturas religiosas. Para esto la explicación se ofrece en

el capítulo titulado “Del fin de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tienen en la iglesia católica” en el *Arte de la Pintura*.²⁰

*El fin de la pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque la hace que parezca viva; de manera que la hermosura y variedad de colores y otros ornatos son cosas accesorias. (...)*²¹

De este modo el maestro cree que los pintores que tratan el tema religioso necesitan crear una representación “*que parezca viva*”. Además, señala que el papel de los pintores religiosos es semejante al de los oradores desde el punto de vista de su poder de convicción.²²

En otro párrafo continúa;

*Además de lo que se ha dicho, hay otro efecto derivado de las cristianas pinturas, importantísimo, tocante al fin del pintor católico; el cual, a guisa del orador, se encamina a persuadir al pueblo, y llevarlo, por medio de la pintura, a abrazar alguna cosa conveniente a la religión. (...)*²³

Puede deducirse que esas ideas existían en el fondo de las creaciones de Pacheco y su discípulo Velázquez. Sin embargo, la comparación de las obras de ambos artistas ha aclarado la gran diferencia entre ellas. En otras palabras, la diferencia pictórica muestra las distintas aproximaciones a los fines de la pintura cristiana y a las ideas sobre cómo mostrar las obras.

5. La representación de las ciudades reales en las pinturas contemporáneas

En este capítulo se plantea la situación social de la ciudad y se compara con la

²⁰ “Del fin de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tiene la iglesia católica”, Pacheco, *op. cit.*, pp. 248–265.

²¹ Pacheco, *op. cit.*, p. 248.

²² Moffit, *op. cit.*, pp. 296–300.

²³ Pacheco, *op. cit.*, p. 252. Sobre este párrafo Pacheco hace referencia al libro de Gabriele Paleotti (1522–1597), *Discorso intorno alle Imagini sacre e profane* (1582).

representación de la urbe en otras imágenes de la misma época a través de dos ejemplos para revelar qué tipo de efecto produjo la representación de la ciudad de Sevilla en la *Inmaculada Concepción* de Pacheco.

Sevilla tenía una población de más de 150.000 habitantes y era una de las más grandes ciudades de Europa después de París y Nápoles que contaban con una población de casi 200.000. Mientras la de Madrid, donde se había trasladado recientemente la capital tenía solo 100.000.²⁴ Esta prosperidad la brindaba el comercio con el Nuevo Mundo. Los paisajes sobre lienzos o grabados muestran el estado del florecimiento. *Vista de Sevilla* de un autor anónimo representa la ciudad llena de vida, donde las galeras van y vienen precipitadamente (Fig. 8). Por el contrario, el grabado de 1617 no ofrece la impresión de una ciudad comercial, sino de una ciudad serena y religiosa (Fig. 9). Una figura alta nos atrae antes que nada: la Giralda, torre antigua de la catedral que construyeron musulmanes y fue modificada en el siglo XVI por Hernán Ruiz. Como el mismo Pacheco pintó la torre en su *San Fernando entrando a Sevilla*, ese edificio tenía un profundo significado religioso en las pinturas de la época (Fig. 10), al vincular el campanario con el triunfo de la Fe, representación que corona la torre. La representación de Sevilla como ciudad religiosa llegó hasta el lejano Japon. En los biombos Nanban de *las cuatro grandes ciudades del mundo* (las otras tres son Lisboa,



Fig. 8 Anónimo, *Vista de Sevilla*.

c. 1600, Madrid, Museo del Prado (prestado a Madrid, Museo de América)

²⁴ Elliott, John H., "The Seville of Velázquez", *Velázquez in Seville*, op. cit., p. 15.

Roma e Istanbul) que se conservan en el museo de Kobe aparece una curiosa vista donde el elemento más reconocible es la gran torre de la Giralda (Fig. 11).

Otro edificio representativo es la Torre del Oro en la orilla del Guadalquivir. En la actualidad la torre consta de tres pisos, pero en el siglo XVII tenía sólo dos; el primer piso se construyó en el siglo XIII gracias a un poderoso noble musulmán y el segundo piso en el siglo XIV. El tercer piso se añadió en el siglo XVIII.²⁵ En la época que vivían Pacheco y Velázquez, aquí se conservaba el oro transportado desde el Nuevo



Fig. 9 Simon Wynhoutsz Frisius, *HISPALIS VULGO SIVILIAE URBIS TOTO ORBE CELEBERRIMAE HISPANIAQUE PRIMARIAE EFFIGIES*, detalle. 1617, London, British Library.



Fig. 10 Francisco Pacheco, *San Fernando entrando a Sevilla*.

²⁵ Cómez Ramos, Rafael. “La Torre del Oro revisitada”. *Archivo Hispalense*. N° 276-278. 2008, pp. 237-266.



Fig. 11 Anónimo pintor japonés, *Las cuatro grandes ciudades del mundo*, detalle. Siglo XVII, Kobe, Museo del Kobe.

Mundo, así que se puede decir que era un símbolo de la prosperidad de Sevilla.²⁶

De este modo, las dos figuras arquitectónicas nunca faltan en las vistas de la ciudad, ya que la Giralda simboliza la religiosidad de Sevilla, mientras que la Torre del Oro representa el aspecto comercial. En las vistas de la ciudad ejecutadas en esta época, Sevilla se caracterizaba como una ciudad próspera comercialmente y al mismo tiempo devota.

La manera de Pacheco que coloca los edificios reales en sus obras cristianas, tiene un efecto convincente sobre el público, de que lo sagrado se pinta como es en realidad. En el período en el que aumentaba el número de personas que dudaban sobre la doctrina de la Inmaculada Concepción, Pacheco intentó representar el concepto sagrado como de existencia cierta en la realidad. A través de la representación de la ciudad real, se logra ver a la Virgen María como la Inmaculada Concepción, es decir, que un concepto abstracto aparezca bajo una persona concreta.

En las pinturas visionarias contemporáneas ocurre lo mismo. La visión es una experiencia de una persona que contempla lo sagrado en el mundo terrenal. Por ejemplo, un grabado de C. Galle, *Aparición de la Trinidad a San Ignacio en el camino de Roma en Vita Beati Patris Ignatii Loyolae* (Amberes, 1610) de Pedro de Ribadeneyra, se muestra la visión de San Ignacio con la representación de la ciudad de Roma en el lado derecho y la inscripción de su nombre (Fig. 12).²⁷ Probablemente esa invención del grabador permitía a los espectadores creer que evidentemente el Santo veía la Trinidad en este mundo, en un lugar concreto. Las personas reales que aparecen en los cuadros de Pacheco miran a la Virgen apasionadamente como el Santo que contempla la visión.

²⁶ Caballero Bonald, José Manuel, *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, 1991, p. 91.

²⁷ En realidad Pacheco menciona el libro que contiene este grabado en su *Arte*.



Fig. 12 C. Galle, *Aparición de la Trinidad a San Ignacio en el camino de Roma en Vita Beati Patris Ignatii Loyolae*. 1610, Amberes.

Lo que procede señalar es que la Virgen, a la que Miguel del Cid y Mateo Vázquez de Leca contemplan, no debe aparecer en el cielo de Sevilla en realidad sino que sólo es una idea abstracta. Pero a través de la manera de Pacheco se les coloca como a San Ignacio ante la visión de la Trinidad; resulta como si ante ellos que pasan su vida

en Sevilla apareciera la Virgen de la Inmaculada Concepción.

6. Epílogo

En suma, Pacheco aplicó un modo similar al de las pinturas visionarias en su Inmaculada. En eso consistía su invención para lograr que las pinturas parezcan vivas como debía ser el fin de las pinturas religiosas en su *Arte*. Por otro lado, Velázquez realizó su obra de este modo “por tener siempre delante el natural”. No le hacía falta pintar la ciudad real para dar vida a la pintura. Su habilidad y técnica a través de la observación de la naturaleza permitían a la obra parecer viva. Fue Murillo quien sucedió a Velázquez en la representación de la Inmaculada Concepción sin la figura de la ciudad concreta, aunque sus pinturas resultarían tan dulces que se apartarían del realismo velazqueño.

Curiosamente en las obras de la Inmaculada Concepción con la ciudad de Sevilla de fondo, incluso la de Zurbarán, a juzgar por el ángulo de la vela, el barco²⁸ navega desde la orilla en la que se encuentran los motivos simbólicos como el ciprés, etc. hasta la ciudad real, Sevilla. El barco une lo simbólico y lo real, lo que podía evocar a los espectadores un galeón que viajase entre Sevilla y el Nuevo Mundo.

(やまだ のぞみ・思想文化学専攻)

²⁸ El barco que se representa en la Inmaculada tiene la fuente en *Proverbios XXXI*. “The Virgin of the Immaculate Conception (Diego Velázquez)”, *Velázquez in Seville*, op. cit., p. 156.

Bibliografía

- Velázquez in Seville*, ex. cat., Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1996.
- Velázquez y Sevilla: Catálogo*, ex. cat., Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1999.
- Bermúdez, Ceán, *Diccionario Historico de los mas Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800.
- Brown, Jonathan, *Velázquez: Pintor y Cortesano*, 1ed., Madrid, Alianza Editorial, 1986 (3ed., 1992).
- Caballero Bonald, José Manuel, *Sevilla en tiempos de Cervantes*, Barcelona, 1991.
- Cómez Ramos, Rafael. “La Torre del Oro revisitada”. *Archivo Hispalense*. N^o 276–278. 2008, pp. 237–266.
- Hall, James, *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, 1974 (Jesús Fernández Zulaica (tr.), *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (1^a ed.), 1996 (2^a ed.).
- Lleó Cañal, Vicente, “La Sevilla del Siglo de Oro: ortodoxias y heterodoxias”, Portús, Javier (ed.), *Fábulas de Velázquez*, Madrid, 2007, pp. 95–131.
- Lopez-Rey, José, *Velázquez: catalogue raisonné*, Taschen, 1999.
- Méndez Rodríguez, Luis, *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.
- Moffit, John F., «Ut Picturae Sermones»: Homiletic Reflections of Velázquez’s Religious Imagery, *Arte Cristiana*, Vol. 75 (722), Milan, 1987, pp. 295–306.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la Pintura*, Sevilla, 1649 (Bassegoda i Hugas, Bonaventura (ed.) 1a. ed., 1991, 3a. ed., 2009).
- Pérez de Valdivia, Diego, *Tratado de la inmaculada concepción de nuestra señora*, 1582 (Cruz Cruz, Juan, (ed.), Pamplona, Universidad de Navarra, 2004.
- Stoichita, Victor (Glasheen, Anne-Marie, (tr.)), “The Making of a Painting”, *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, London, Reaktion Books, 1995, pp. 103–120.
- Stratton, Suzanne (Checa Cremades, José L. (tr.)), “La inmaculada concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, TomoI–2, 1988.
- Trens, Manuel, *María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1947.
- Vannugli, Antonio, “La subida al calvario de Scipione Pulzone para Marcantonio Colonna”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 340, 2012, pp. 303–328.
- Véliz, Zahira, “Becoming an Artist in Seventeenth-Century in Spain”, Stratton-Pruitt, Suzanne L., (ed.), *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 11–29.