

Una *Virgen de la Universidad* inédita. Un estudio para su desatribución a Francisco Pacheco

Anunpublished *Virgin of the University*.
A study for its de-attribution to Francisco Pacheco

JAVIER HERRERA-VICENTE*

Resumen

El artículo estudia una pintura inédita titulada Virgen de la Universidad, atribuida tradicionalmente a Francisco Pacheco y presentada en la exposición De Claris Mulieribus (Alba de Tormes, 2024). A partir del análisis iconográfico, histórico y estilístico, se demuestra que la obra es una copia del modelo de la Virgen de la Antigua pintado por Alejo Fernández para el colegio de Santa María de Jesús de Sevilla. La presencia de una mitra episcopal —tomada de grabados de las Constituciones universitarias a partir de 1636— permite fijar un terminus post quem que pone en tela de juicio la atribución a Pacheco. Se propone, en cambio, su adscripción a un maestro anónimo activo en el segundo tercio del siglo XVII, dentro del contexto devocional postridentino y de la difusión del culto a la Virgen de la Antigua.

Palabras clave

Francisco Pacheco, Virgen de la Antigua, Virgen de la Universidad, Alejo Fernández, Sevilla.

Abstract

This article examines an unpublished painting titled Virgin of the University, traditionally attributed to Francisco Pacheco and exhibited in De Claris Mulieribus (Alba de Tormes, 2024). Through iconographic, historical, and stylistic analysis, the study identifies it as a copy of Alejo Fernández's Virgin of the Antigua, made for the colegio de Santa María de Jesús in Seville. The presence of an episcopal mitre —taken from engravings of the university constitutions from 1636 onwards— allows us to establish a terminus post quem that calls into question the attribution to Pacheco. Instead, it is proposed that the painting be attributed to an anonymous master active in the second third of the seventeenth century, within the context of post-Tridentine devotion and the spread of the cult of the Virgin of Antigua.

Keywords

Francisco Pacheco, Virgin of Antigua, Virgin of University, Alejo Fernández, Seville.

* * * * *

* Personal Investigador en Formación del Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: jherrera@usal.es. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2465-7301>.

Investigación financiada por la ayuda para la formación del profesorado universitario (FPU) correspondiente al año 2023 en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (PEICTI) 2021-2023.



Una atribución en cuestión

En el marco de la exposición *De Claris Mulieribus: santas, mártires, sabias...* celebrada en el convento de los carmelitas descalzos de San Juan de la Cruz de Alba de Tormes (Salamanca) (2024), se presentó al público una notable pintura hasta ahora inédita en los circuitos académicos y expositivos [fig. 1]. Procedente de una colección privada madrileña, la obra, un óleo sobre lienzo, representa una versión de la venerada Virgen de la Antigua, imagen de profundo arraigo en la tradición religiosa y cívica de Sevilla. El interés que suscita cualquier nueva aportación al corpus de la pintura sevillana del Siglo de Oro venía, en este caso, acrecentado por la prestigiosa atribución que la acompañaba, recogida en la ficha técnica que la identificaba en la exposición:

LA VIRGEN DE LA UNIVERSIDAD
Francisco Pacheco
Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1564-Sevilla, 1644
Óleo sobre lienzo
Colección privada
Madrid

Esta ficha catalográfica, punto de partida de nuestra investigación, presenta una serie de afirmaciones que, si bien resultan plausibles en una primera aproximación, demandan un escrutinio crítico riguroso. La atribución a un maestro de la talla de Francisco Pacheco —humanista, teórico y figura central del panorama artístico sevillano— obliga a verificar si la evidencia material, iconográfica y estilística de la obra sostiene tan relevante asignación. No en vano, Pacheco no solo fue un pintor prolífico, sino también el autor de *El arte de la pintura, su antigüedad y su grandeza* (Sevilla, 1649), un tratado que lo consagra como el principal teórico del arte de su tiempo en España, especialmente preocupado por la corrección y el decoro en las imágenes sagradas. Cualquier obra que se le atribuya debe ser analizada a la luz de su propia y exigente doctrina.

El presente estudio propone un análisis progresivo de esta ficha catalográfica, utilizándola como guía para una investigación que busca deconstruir sus afirmaciones y reconstruir una identidad más precisa para la composición. Para desentrañar la adscripción de esta creación, es imprescindible trazar su genealogía, un recorrido que nos transporta a los albores de la pintura en la Sevilla cristiana. Como señala Enrique Valdivieso, la historia de la pintura hispalense comienza propiamente a partir de 1248, fecha de la conquista de la ciudad por Fernando III. En los años inmediatamente posteriores, la actividad artística se centró en



Fig. 1. Virgen de la Universidad, Francisco Pacheco (atrib.), ca. 1636, óleo sobre lienzo (colección privada, Madrid). Fotografía: autor.

la adaptación de las estructuras musulmanas a los nuevos usos cristianos, pero fue bajo el reinado de su sucesor, Alfonso X, cuando Sevilla se transformó en una corte próspera y culta, propiciando una intensa actividad artística.¹ Las primeras manifestaciones pictóricas documentadas se encuentran en la ilustración de miniaturas, como las de las *Cantigas de Santa María* o *El Libro de los Juegos* donde se puede constatar la existencia de un taller regio con pintores como un tal Johan Pérez. Sin embargo, no sería hasta el siglo XIV cuando aparecerían los primeros testimonios de pintura mural y sobre tabla, dando inicio a la historia de la escuela sevillana propiamente dicha.

De este período fundacional han sobrevivido muy pocas obras. La inevitable tendencia a renovar las pinturas antiguas por otras modernas durante el Renacimiento y el Barroco provocó la desaparición de la mayor parte del patrimonio pictórico medieval sevillano. La notable excepción a esta dinámica de sustitución, como apunta Valdivieso, la constituyen «algunas imágenes de iconografía mariana cuya alta devoción, y por lo tanto por conciencia de ser imagen sagrada, nunca fueron víctimas de sustituciones».² La Virgen de la Antigua es, sin duda, el ejemplo más paradigmático de esta pervivencia. Junto a ella, otras imágenes como la Virgen de Rocamador en San Lorenzo o la Virgen del Coral en San Ildefonso, conforman la escasa trilogía de grandes pinturas marianas del gótico sevillano que han llegado hasta nuestros días.

El prototipo de la catedral [fig. 2], considerado la «más primitiva muestra de la pintura gótica de Andalucía»,³ es una obra de datación compleja. Valdivieso, siguiendo la estela de otros historiadores, la sitúa estilísticamente en la segunda mitad del siglo XIV, destacando sus claras derivaciones de la escuela sienesa, perceptibles en la elegancia formal y la suavidad expresiva que caracterizarían desde sus inicios a la pintura sevillana.⁴ Su inmenso poder devocional, sin embargo, se ancló en una poderosa narrativa legendaria que la vinculaba directamente con la Reconquista. Como ha estudiado Teresa Laguna Paúl, las tradiciones posteriores, forjadas a lo largo de los siglos XV y XVI, la convirtieron en la «privilegiada mediadora del monarca» Fernando III, construyendo un relato hagiográfico según el cual la imagen habría sido milagrosamente

¹ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986, p. 19.

² *Ibidem*, pp. 21-22.

³ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, «La Gran Tecleciguata: Notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica», en *Andalucía y América en el siglo XVI. Actas de las II Jornadas de Andalucía y América*, vol. 2, Sevilla, CSIC y Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1983, p. 365.

⁴ VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, p. 22.

hallada por el rey santo en el interior de la mezquita.⁵ Esta narrativa la consolidó como un icono fundacional de la Sevilla cristiana, un paladión de la fe y un emblema de la monarquía.

Fue esta fama, tejida entre la historia y la leyenda, la que originó una «verdadera proliferación de copias generalmente muy exactas, dado que se exigía la presencia de la imagen en sí y no de versiones más o menos certeras».⁶ Este fenómeno, como apuntó Martín González, estableció una relación simbiótica donde la devoción «exigió [...] numerosas copias» y estas, a su vez, «fomentaban la devoción».⁷ La fidelidad al modelo, un deliberado «estancamiento y arcaísmo artístico», era una estrategia para garantizar su eficacia espiritual.⁸ Esta cultura de la reproducción tuvo una difusión extraordinaria, extendiéndose por toda la península y saltando al Nuevo Mundo, donde la Virgen de la Antigua actuó como un talismán que aseguraba el éxito en la empresa evangelizadora.⁹ Sobre esta diseminación en Iberoamérica, Vences Vidal ha profundizado en el propósito ideológico de estas versiones, interpretándolas como herramientas para el «afianzamiento y unificación de ambos reinos frente a la lucha contra el dominio árabe». Según la autora, la tradición de la Virgen como adalid contra el infiel musulmán potenció su presencia en el Nuevo Mundo, donde fue resignificada como un «infalible talismán» contra la idolatría



Fig. 2. Virgen de la Antigua, anónimo, ca. segunda mitad del siglo XIV, pintura mural sobre pilar (capilla de la Antigua, catedral de Sevilla). Fotografía tomada de <https://centrohistorico.info/el-archivo-historico-de-sevilla-dedica-el-documento-del-mes-a-la-devocion-de-la-virgen-de-la-antigua/>.

⁵ LAGUNA PAÚL, T., «Devociones reales e imagen pública en Sevilla», *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, n.º especial II, 2013, pp. 128-129.

⁶ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, «La Gran Tecleciguata...», p. 367.

⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Copias de la Virgen de la Antigua en Valladolid», *Archivo Español de Arte*, vol. 31, n.º 123, 1958, p. 260.

⁸ PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2013, p. 154.

⁹ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, «La Gran Tecleciguata...», p. 378.

indígena, proyectando así el espíritu de la Reconquista sobre la empresa de la Conquista.¹⁰

La expansión del culto más allá de sus focos originales en Andalucía está, de hecho, sólidamente documentada. El ya citado J. J. Martín González, en su estudio de 1958, ofrece un detallado catálogo de la presencia de la Antigua en tierras de Extremadura y Castilla, demostrando la capilaridad de su devoción. Documenta, por ejemplo, cómo el culto pudo llegar a Extremadura a finales del siglo XV de la mano del obispo Juan Rodríguez de Fonseca, quien mandó traer una excelente copia a Badajoz, la cual tuvo el suficiente prestigio como para ser restaurada en 1554 por el propio Luis de Morales, «el Divino». Pero el culto llegó aún más lejos. Martín González constata la existencia de «varias pinturas en Valladolid y seguramente otras muchas hay diseminadas por la comarca castellana». Ofrece ejemplos concretos que ilustran la pervivencia del prototipo a lo largo de más de un siglo: una copia sobre lienzo en el convento de Sancti Spiritus, datable a partir de la muerte de su donante en 1559; otra en el coro de las Huelgas Reales, ejecutada a comienzos del siglo XVII; y, finalmente, una «magnífica copia» de gran tamaño en la iglesia de Santa María de Peñafiel, que data de la primera mitad del XVII.¹¹ Estos ejemplos no solo prueban la difusión, sino que confirman el mecanismo que el propio autor describe: «una buena reproducción y, a su vez, otras varias de esta».

Es fundamental subrayar que esta producción en serie no se limitó a talleres anónimos. La historiografía ha demostrado que «incluso pintores de primera línea dentro de la Escuela Sevillana del siglo XVI [...] tuvieron que someter su iniciativa artística a los estrechos cánones iconográficos de la Virgen de la Antigua».¹² Uno de los ejemplos más notables, y el que da origen directo a la pieza que estudiamos, fue el de Alejo Fernández [figs. 3 y 4]. Hacia 1520, este maestro, figura clave en la transición del Gótico al Renacimiento en Sevilla, realizó para el colegio de Santa María de Jesús un admirable retablo presidido por una «bella representación de La Virgen de la Antigua».¹³ Esta tabla no fue una simple copia más; se convirtió en una creación de referencia, un hito en la fortuna iconográfica de la Antigua. Alejo Fernández, aun respetando la composición y el hieratismo del modelo medieval, lo tradujo a un lenguaje plenamente renacentista, con una calidad de dibujo y una riqueza cromática excep-

¹⁰ VENCES VIDAL, M., *Ecce Maria Venit. La Virgen de la Antigua en Iberoamérica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

¹¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Copias de la...», p. 261.

¹² MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, «La Gran Tecleciguata...», p. 368.

¹³ VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, p. 49.



Fig. 3. Detalle de la tabla titular. Virgen de la Universidad (panel central), Alejo Fernández, ca. 1518-1520, óleo sobre tabla (capilla del colegio de Santa María de Jesús, Sevilla). Fotografía tomada de VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, p. 51.



Fig. 4. Vista completa del retablo. Retablo de la Virgen de la Universidad, Alejo Fernández, ca. 1518-1520, óleo sobre tabla y madera dorada (capilla del colegio de Santa María de Jesús, Sevilla). Fotografía tomada de VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, p. 51.

cionales. Su óleo se erigió así en el prototipo específico para la devoción universitaria y en una de las versiones más prestigiosas y admiradas de la imagen, distinta y a la vez deudora del original catedralicio. Es precisamente a este linaje artístico, inaugurado por uno de los grandes maestros del primer Renacimiento sevillano, al que pertenece la pintura de Alba de Tormes. La obra que nos ocupa es, por tanto, una copia directa y fiel de esta célebre tabla, que se convirtió por derecho propio en un influyente segundo prototipo para la iconografía.

El caso de Alejo Fernández no fue aislado. La historiografía ha documentado una extensa nómina de maestros de primer nivel que abordaron

esta iconografía. Una lista general incluiría a Pedro de Campaña, Pedro de Villegas Marmolejo, Domingo Martínez e incluso Zurbarán.¹⁴ Dentro de esta pléyade de artistas, dos casos son particularmente relevantes por haber sido objeto de estudios monográficos que confirman esta práctica entre la élite pictórica: la copia que Hernando de Esturmio realizó en 1540 para ser enviada a Medina del Campo (Valladolid),¹⁵ y la que el humanista Pablo de Céspedes ejecutó en torno a 1597 para la catedral de Córdoba.¹⁶ La enorme popularidad de la imagen fue tal que su difusión a través de la pintura se vio incluso superada por la dispersión masiva del grabado y la estampa, que abrieron una dimensión ubicua para su culto.¹⁷ La ejecución que estudiamos se inscribe, por tanto, en este complejo panorama. Al reproducir el original de Alejo Fernández, actúa como un ejemplar de segundo grado, un eslabón más en una larga cadena de réplicas que adaptaban y difundían un prototipo cargado de un denso significado histórico, devocional y cívico. La primera corrección a su ficha catalográfica es, pues, especificar esta naturaleza: no estamos ante una obra de creación, sino ante una copia de la Virgen de la Universidad de Alejo Fernández.

Análisis de una copia: de formas, significados y estilo

Antes de profundizar en los aspectos que nos permitirán datar el lienzo y cuestionar su autoría, es imprescindible realizar un análisis pormenorizado de la propia pintura exhibida en Alba de Tormes. Es en sus formas, en sus sutiles modificaciones respecto al modelo y en su particular lenguaje visual donde reside su significado como objeto devocional autónomo.

La pintura replica con notable fidelidad la composición general de la célebre tabla de Alejo Fernández. Se reproduce rigurosamente la disposición frontal de la Virgen, la manera de sostener al Niño, el lirio alusivo a su virginidad y la cascada de paños dorados. Sin embargo, se introducen modificaciones significativas como ese fondo neutro y oscuro que apenas permite vislumbrar el nicho que enmarca la escena. Esta elección otorga a la composición un carácter más austero, centrando toda la atención en

¹⁴ MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M.^a, *Nuestra Señora de la Antigua: la Virgen «decana» de Sevilla*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2008, pp. 92-93.

¹⁵ ROMERO DORADO, A., «Una nueva obra de Hernando de Esturmio. La Virgen de la Antigua de Medina del Campo», *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 51, 2016, p. 43.

¹⁶ MARTÍNEZ LARA, P. M., «Pablo de Céspedes, la Virgen de la Antigua y su copia para la Catedral de Córdoba», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 46, 2015, p. 15.

¹⁷ HERRERO-CORTELL, M., *El negocio de la fe: la estampa religiosa en el siglo XVIII*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2018, pp. 81-106.

las figuras sagradas y aislándolas en un espacio atemporal y puramente devocional.

Al mismo tiempo, al reproducir con insistencia elementos formales arcaizantes del prototipo —como la rigidez de las figuras, la falta de expresión naturalista y el uso profuso de dorados en las vestiduras—, la obra parece participar de una estrategia de *trampantojo a lo divino*, mediante la cual el pintor concibe la imagen mariana como si se tratase de una escultura de culto inserta en su propio marco devocional, probablemente un altar o camarín. La sugerencia de la hornacina, la frontalidad hierática de las figuras y su aislamiento espacial, así como la disposición del donante, contribuyen a reforzar esta ilusión de presencia objetual.

Este recurso no implicaba únicamente una elección formal, sino que respondía a motivaciones simbólicas precisas: el retorno a modelos visuales de apariencia arcaica funcionaba como un mecanismo de legitimación devocional y de intensificación de la sacralidad de la imagen. En este sentido, como señala Caballero, tales formulaciones actuaban como «un signo de identidad y afirmación religiosa»¹⁸ en el contexto de la ortodoxia postridentina.

Si nos centramos en los protagonistas, la figura del donante, Maese Rodrigo [fig. 5], es clave para entender la función de la imagen. Aparece arrodillado a los pies de la Virgen en un gesto de profunda devoción. Su cabeza, ejecutada con intención retratística (aunque necesariamente idealizada),¹⁹ establece contacto visual con la imagen mariana no como



Fig. 5. Detalle del donante (Maese Rodrigo Fernández de Santaella). Virgen de la Universidad, Francisco Pacheco (atrib.), ca. 1636, óleo sobre lienzo (colección privada, Madrid). Fotografía: autor.

¹⁸ CABALLERO, S., «Citas y evocaciones en los discursos visuales: a propósito del bizantinismo a finales de la Edad Media», en Cátedra, P. y Valero, J. M. (coords.), *Patrimonio textual y humanidades digitales*, vol. 2, Salamanca, Universidad de Salamanca (IEMYRhD), 2020, pp. 69-90, espec. p. 85.

¹⁹ Como señala Aguilar Piñal, ninguna de las representaciones del Maese, ni en pinturas ni en grabados, debe considerarse un retrato fidedigno, pues todas son recreaciones póstumas. Véase AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, p. 26.

si asistiera a una aparición sobrenatural o a una visión mental, sino como si se encontrase ante una presencia sagrada concebida con estatuto casi tangible.

El pintor construye así una eficaz mediación devocional, poniendo al servicio del creyente la experiencia privilegiada del fundador, pero no mediante la formulación de una visión extática en sentido estricto. A diferencia de las composiciones visionarias habituales —donde la figura aparecida irrumpe en un plano celeste elevado, frecuentemente articulado mediante rompimientos de gloria—, aquí donante e imagen comparten un mismo espacio unitario. Esta disposición refuerza la interpretación de la Virgen como objeto de culto entronizado, coherente con la estrategia de *trampantojo a lo divino* que vertebra la obra.

No obstante, la organización compositiva mantiene un esquema jerárquico ascensional que orienta la mirada desde lo terrenal hacia lo sagrado. En términos cercanos a los formulados por Victor Stoichita, se establece una gradación vertical²⁰ que, más que escenificar una visión interior, articula una pedagogía de la devoción: del fiel arrodillado a la imagen venerada, invitando al espectador a integrarse espiritualmente en ese mismo eje de contemplación.

Esta dimensión espiritual se ve reforzada por la filacteria que serpentea en la parte superior del lienzo. En ella se lee la inscripción: «*Tua sunt omnia et quae de manu accepimus redimus tibi*»,²¹ que se traduce como: «En realidad todo viene de ti, y lo que de tus manos hemos recibido, a ti te lo entregamos». Estas palabras, tomadas del testamento del rey David, se vinculan directamente con el acto fundacional del colegio. Maese Rodrigo, al ofrecer la maqueta, reconoce que su obra solo ha sido posible por la intercesión divina y la ofrece de vuelta a Dios a través de María, buscando con este gesto la salvaguardia de su alma.²² La marcada desproporción de escala entre la figura de la Virgen y la menuda del prelado responde a un recurso jerárquico convencional destinado a subrayar la supremacía sagrada de la imagen. Lejos de sugerir una aparición visionaria, esta diferencia dimensional refuerza la concepción de la Virgen como objeto cultural entronizado —casi escultórico— ante el cual el donante se presenta en actitud de reverencia.

Finalmente, entre las sutiles modificaciones que el pintor introduce, interesa detenerse en una de particular interés iconográfico: el alto cuello de la saya de la Virgen, que cubre púdicamente el escote y refuerza

²⁰ STOICHITA, V. I., *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1996, p. 30.

²¹ I Crónicas 29:14.

²² PEREDA, F., *Las imágenes de...*, p. 195.

la contención corporal de la figura. Más que un rasgo excepcional o distintivo desde el punto de vista atributivo, este detalle debe entenderse como una manifestación del decoro exigido a las imágenes sagradas en el contexto de la cultura visual postridentina.

La progresiva codificación de la modestia en la representación mariana respondió a la voluntad de eliminar cualquier ambigüedad sensual del cuerpo femenino, adecuando la imagen a los principios de gravedad, honestidad y ejemplaridad moral promovidos por la Iglesia. En este sentido, formulaciones teóricas como las de Francisco Pacheco —quien insistió en la corrección doctrinal y en la vigilancia de las imágenes, reforzada además por su cargo como veedor del Santo Oficio²³ en materia de pinturas sagradas— contribuyeron a sistematizar y legitimar este tipo de soluciones formales. Así, el recurso no funciona tanto como un indicio de autoría concreta cuanto como un síntoma visual del clima disciplinario y devocional en el que la obra fue concebida.

Sin embargo, la interpretación de este nombramiento y su impacto real en la práctica artística sevillana han sido objeto de una profunda revisión crítica. Aunque el nombramiento le fue conferido el 7 de marzo de 1618, estudios recientes como los de Bonaventura Bassegoda han matizado enormemente su alcance. Bassegoda deduce que el nombramiento fue en gran medida honorífico y sin repercusiones concretas, ya que no hay datos para suponer que la ortodoxia de las imágenes estuviera especialmente amenazada en la Sevilla de la época, ni se conocen actuaciones censoras efectivas por parte de Pacheco.²⁴ La idea de una reglamentación autoritaria y monolítica emanada del Concilio de Trento ha sido igualmente cuestionada. Como señala Riello, las prolijas disquisiciones teóricas sobre las imágenes a menudo fueron secundarias frente a la práctica devocional, que era el verdadero baluarte contra los ataques protestantes.²⁵ En este contexto, los consejos de Pacheco en su tratado funcionarían más como recomendaciones de un erudito que como advertencias inquisitoriales de obligado cumplimiento para los pintores andaluces.²⁶

Es cierto que el Decreto conciliar sobre las imágenes buscaba evitar toda lascivia, por lo que la moderación en los desnudos y la promoción del decoro se convirtieron en una constante en la pintura religiosa de la época, un verdadero signo de los tiempos. Por lo tanto, no ha de des-

²³ VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990, pp. 8-13.

²⁴ BASSEGODA I HUGAS, B., «Prólogo», en Pacheco, F., *El Arte de la Pintura*, ed. de Bassegoda i Hugas, B., Madrid, Cátedra, 1990, p. 38.

²⁵ RIELLO, G., *De la materia a la idea: Breve historia de la cultura material*, Barcelona, Crítica, 2021, p. 156.

²⁶ GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, 1972, p. 217.

cartarse que cualquier artífice pudiera haber realizado esta modificación por iniciativa propia o a instancias de su comitente. Atribuir este «rasgo de moderación» exclusivamente al buen hacer del maestro gaditano sería una simplificación. En conclusión, la respuesta a la interrogación sobre el alto cuello de la saya es que este, si bien refleja el espíritu de la Contrarreforma, no constituye un recurso iconográfico que se pueda atribuir de manera unívoca y exclusiva a Francisco Pacheco.

El anacronismo revelador: la mitra del Maese Rodrigo

Una vez analizada la pieza en su morfología y significado, podemos ahora centrarnos en un detalle singular que, a primera vista, podría pasar desapercibido, pero que constituye una evidencia de gran peso para su correcta datación: la mitra episcopal que reposa en el suelo [fig. 6], junto a la figura del fundador. Este atributo, ausente en el prototipo de Alejo Fernández, es un anacronismo deliberado, una adición cargada de intención que actúa como una suerte de marcador cronológico, permitiéndonos anclar la pintura en un marco temporal muy concreto y restrictivo.

En la tabla original del colegio de Santa María de Jesús, pintada hacia 1518-1520, el Maese Rodrigo Fernández de Santaella es representado con los atributos propios de su condición histórica: la de bachiller en Teología, canónigo magistral y, fundamentalmente, fundador de una institución académica.²⁷ La pintura de Alejo Fernández es, en este sentido, históricamente precisa, pues se centra en el gesto devocional del fundador sin añadir insignias de una dignidad superior que no ostentó. La inclusión de la mitra en la copia estudiada no es, por tanto, un error o un capricho del pintor, sino una adición *ex novo*, una actualización iconográfica consciente que refleja cómo la percepción histórica del fundador había evolucionado casi un siglo después.

La clave para entender esta adición se encuentra en las estampas que, a lo largo de los siglos XVI y XVII, ilustraron los frontispicios de las Constituciones impresas de la Universidad de Sevilla [fig. 7]. Estos grabados, que popularizaron la composición de Alejo Fernández como emblema de la institución, no siempre fueron fieles al original, sino que adaptaron la imagen del fundador a la creciente glorificación de su figura. Como ha estudiado con precisión Juan Miguel Serrera, se puede trazar una clara evolución en estas representaciones. Mientras que el grabado de la edición

²⁷ AGUILAR PIÑAL, F., *Historia de la Universidad de Sevilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 27-42.

de 1584 aún respeta la iconografía original y carece de la mitra, esta ya figura prominentemente en las ediciones posteriores.

Un ejemplo paradigmático es el grabado realizado por el conocido y prolífico artista Matías de Arteaga para la influyente edición de 1636.²⁸ La aparición de la mitra en estas representaciones impresas responde a un proceso de ennoblecimiento póstumo del personaje. La tradición, sin un respaldo documental firme, fue adjudicando al Maese Rodrigo una serie de dignidades que en vida no ostentó, como la de capellán de los Reyes Católicos o, de manera crucial para el caso que nos ocupa, la de electo arzobispo de Zaragoza.²⁹ La mitra se convierte así en el símbolo visual de ese estatus magnificado, una suerte de «promoción» iconográfica que, consolidada en el imaginario colectivo a principios del siglo XVII, encontró en la imprenta su vehículo de oficialización y difusión masiva.

La conclusión que se deriva de esta evidencia es, por tanto, clara y de gran trascendencia para nuestra investigación. El pintor de la Virgen de la Universidad no se limitó a copiar la tabla de Alejo Fernández, que probablemente se encontraba en un espacio de acceso más restringido como era la capilla universitaria. En su lugar, o de forma complementaria, contaminó o actualizó su modelo basándose en una iconografía derivada de las fuentes impresas de su propia época, que eran más accesibles, modernas y circulaban con mayor profusión. La presencia de la mitra episcopal demuestra, sin lugar a dudas, que el artista conocía y siguió las representaciones del Maese Rodrigo que comenzaron a popularizarse a partir de 1636.



Fig. 6. Detalle de la mitra episcopal. Virgen de la Universidad, Francisco Pacheco (atrib.).
Fotografía: autor.

²⁸ SERRERA, J. M., *La Universidad de Sevilla y el Renacimiento*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1989, p. 75.

²⁹ HAZAÑAS Y LA RÚA, J., *Maese Rodrigo, 1444-1509*, Sevilla, Izquierdo y Compañía, 1900, p. 10.

aceptar que el maestro sanluqueño, con 72 años y en la cúspide de su reconocimiento, dedicó sus últimos años de actividad a realizar una copia fiel de una obra de Alejo Fernández, actualizada con una iconografía cuya aparición se documenta por primera vez en los grabados contemporáneos. Un análisis riguroso de la trayectoria vital, la producción artística y el pensamiento teórico de Pacheco en esa etapa final de su vida revela una clara incompatibilidad cronológica y profesional. La refutación de su autoría se fundamenta en una triple incompatibilidad: conceptual, cronológica y estilística.

La cultura popular y cierta historiografía, a menudo deslumbradas por el genio de su yerno Diego Velázquez, han tendido a ensombrear las capacidades pictóricas de Pacheco, cristalizando en el conocido epigrama anónimo que criticaba su estilo desabrido y tan seco. Sin embargo, un juicio crítico más ecuánime debe reconocerlo como un dibujante extraordinario y un pintor de gran dignidad y corrección doctrinal, aunque ciertamente alejado de las innovaciones naturalistas de la nueva generación. Pero la discusión sobre esta imagen trasciende el mero juicio de calidad —aunque este resulte igualmente significativo en la comparación formal— y se sitúa, sobre todo, en el terreno del método y la coherencia autoral. Para ello, disponemos de un «testigo» de excepción: una tabla firmada y fechada en 1606 donde el propio Pacheco abordó la iconografía de la Virgen de la Antigua. Como ha estudiado Benito Navarrete Prieto, se trata de una tabla que representa a la Virgen de la Antigua con San Francisco de Asís, hoy en una colección particular francesa [fig. 8].³⁰ Este lienzo, ejecutado treinta años antes que la obra que nos ocupa, nos permite comparar no solo su mano, sino, más importante aún, su aproximación al reto de representar un icono medieval. La confrontación de elementos concretos, como la figura del donante, pone de manifiesto de forma elocuente la intervención de manos distintas, evidenciando divergencias sustanciales en la concepción volumétrica, la caracterización fisonómica y la resolución técnica.

El estudio de Navarrete revela que el óleo de 1606 no es, en modo alguno, una simple réplica. Es una compleja reinterpretación devocional. Pacheco no se limita a reproducir la imagen gótica, sino que la enmarca en su altar contemporáneo de la catedral —labrado por Asensio de Maeda— e introduce en primer plano la figura mediadora de San Francisco de Asís en éxtasis, quien actúa como ejemplo de devoción para el espectador. Este enfoque, que participa plenamente de la lógica del *trampantojo a lo divino*,

³⁰ NAVARRETE PRIETO, B., «Realisme i naturalisme», en González Tornel, P. (ed.), *Creure a través dels ulls*, Gijón, Trea, 2021, pp. 14-51, espec. pp. 46-48.



Fig. 8. Virgen de la Antigua, Francisco Pacheco (atrib.), firmado y fechado en 1606, óleo sobre tabla (colección privada, Francia). Fotografía tomada de NAVARRETE PRIETO, B., «Realisme i naturalisme...», p. 43.

busca hacer creer con los ojos mediante recursos de realismo ilusionista, presentando la imagen sagrada como si se hallase físicamente presente ante el fiel. La inserción de la Virgen en su altar contemporáneo y la mediación extática de San Francisco intensifican esa ilusión de realidad devocional, alineándose con los principios visuales de la Contrarreforma. Pacheco une deliberadamente tradición y naturalismo: respeta el arcaísmo de la imagen de la Virgen para subrayar su autenticidad sagrada, pero la inserta en un espacio verosímil y añade una dimensión emocional destinada a activar la piedad del espectador. Lo que le interesa, como argumenta Navarrete citando al propio Pacheco, no es la «valentía y fuerza de arte», sino la «eficacia espiritual de la imagen». Esta aproximación conceptual y teológicamente densa, propia de un autor que piensa y teoriza su obra, contrasta frontalmente con la Virgen de la Universidad. Esta última es una copia fiel, casi servil, de un modelo de otro maestro, carente de la complejidad compositiva y de la intención de «reinterpretar» el culto que caracterizan el proceder de Pacheco.

Esta incompatibilidad conceptual se ve reforzada por una cronológica y profesional realmente dudosa. Si ya en 1606 Pacheco no realizaba copias literales, sino reinterpretaciones complejas, resulta aún más inverosímil que treinta años más tarde, en el ocaso de su vida, revirtiera su método a una práctica de menor calado intelectual. En torno a 1636, Francisco Pacheco es una de las figuras más respetadas del panorama cultural español. Es el suegro del pintor del rey, mantiene una academia por la que han pasado artistas como Velázquez o Alonso Cano. En este contexto, la idea de que se dedicara a ejecutar una reproducción tan directa resulta profesionalmente anacrónica.

Como él mismo teorizaría en su tratado, la copia literal era un «ejercicio de la mano» propio de la primera etapa formativa de los jóvenes «sujetos al debuxo del maestro».³¹ Su propia trayectoria temprana es el mejor ejemplo de ello: su primera obra fechada conocida, el *Cristo con la cruz a cuestas*, es la reproducción de un grabado anónimo, y su *Virgen de Belén* de 1590 es una reproducción de un original de Marcel Conffermans.³² Esta práctica, habitual en su juventud, contrasta con la total ausencia de copias literales en su producción de madurez y senectud. Sus últimos encargos conocidos, como el desaparecido *San Miguel Arcángel* pintado en 1637 para la iglesia de San Alberto de Sevilla, eran obras de creación original. En sus años finales, su producción se reduce y se concentra en composiciones de pequeño formato o de carácter arcaizante, no por falta

³¹ PACHECO, F., *El Arte de...*, pp. 265-267.

³² VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, p. 18.



Fig. 9. Montaje del autor, de izq. a dcha.: Virgen de la Universidad, Francisco Pacheco (atrib.) (colección privada). Fotografía: autor; Santa Catalina, Francisco Pacheco, ca. 1608. Fotografía: Museo Nacional del Prado; detalle de la santa. Desposorios místicos de Santa Inés, Francisco Pacheco, 1628. Fotografía: Museo de Bellas Artes de Sevilla; Una dama y un caballero ancianos, Francisco Pacheco, ca. 1630. Fotografía: Museo de Bellas Artes de Sevilla.

de habilidad, sino como una negativa a aceptar las novedades del Pleno Barroco que se iban imponiendo.³³ Pero ni siquiera en esta fase final se documenta que volviera a la práctica de la copia directa de otras ajenas.

A estas evidencias se suma, finalmente, el análisis estilístico que atiende a los detalles ejecutados de forma mecánica. Un examen de los rasgos anatómicos revela diferencias sustanciales entre la obra estudiada y la mano segura de Pacheco. En la Virgen de la Universidad, las manos son planas, de dedos tubulares y nudillos apenas insinuados, una ejecución sumaria y casi esquemática. En contraste, Pacheco, un dibujante extraordinario como atestiguan sus numerosos retratos a lápiz, ejecuta las manos con un mayor detalle anatómico, marcando con precisión los pliegues entre las falanges y diferenciando claramente la estructura ósea. De igual modo, la fisonomía de sus personajes femeninos suele presentar una nariz de punta redondeada muy característica que difiere de la ejecución más afilada que vemos en la copia [fig. 9]. La planicie general en el tratamiento de las extremidades y la simplificación de los rasgos en la Virgen de la Universidad revelan una mano distinta.

Por tanto, la asignación de la Virgen de la Universidad a Francisco Pacheco debería —entendiendo— ser desestimada por una triple incompatibilidad: conceptual, cronológica y estilística, revelando pues, una factura ajena a sus hábitos y a su reconocida destreza.

³³ *Ibidem*, p. 30.

Conclusión

La investigación iniciada a partir de la catalogación de una pieza inédita ha completado un recorrido deconstructivo que nos permite ahora proponer una catalogación más precisa y rica, fundamentada en la evidencia histórica, iconográfica y estilística acumulada. Se ha demostrado que la pintura, lejos de ser una creación original de Francisco Pacheco, es en realidad una copia directa de la Virgen de la Universidad de Alejo Fernández. El análisis iconográfico de un atributo anacrónico —la mitra episcopal— ha permitido establecer una fecha de ejecución *post quem* en torno a 1636. Finalmente, la comparación con el óleo documentado de Pacheco, junto con las insalvables incompatibilidades cronológicas y estilísticas, han llevado a desestimar de manera concluyente la atribución que se le había otorgado.

La obra estudiada se inscribe, por tanto, en el vasto fenómeno de reproducción de la Virgen de la Antigua. Como ha señalado Javier Portús, la popularidad de este tipo de imágenes es el resultado directo de los esfuerzos de su reproducción. La «numerosa propagación y transmisión» de sus copias ayudó a extender su prestigio, pero, paradójicamente, también sirvió para defender «al mismo tiempo, el valor de la imagen original y su exclusividad».³⁴ La tabla de Alejo Fernández formaba parte de ese selecto grupo de copias de primer orden, y el cuadro de Alba de Tormes, «calcado» de este último, constituye otro ejemplo de esta multiplicación en cadena.

El fenómeno de la copia es, como hemos visto, multicausal. Puede formar parte de un ejercicio didáctico para el aprendiz, pero en el contexto de la Contrarreforma, su finalidad principal estriba en la esfera devocional. La copia se convierte en un medio para reforzar el dogma mariológico, una praxis que floreció para enseñar, mover, deleitar y desarrollar la memoria artificial que asociaba un determinado pasaje bíblico con una imagen concreta. Se establece así un potente tándem entre el lenguaje pictórico y el sermón, donde la imagen funciona como un sermón visual, un anclaje mnemotécnico para la doctrina.³⁵ La Virgen de la Universidad, por tanto, no debe ser vista como una simple reproducción, sino como un dispositivo devocional activo, creado en un momento de intensa afirmación teológica.

³⁴ PORTÚS, J., *El concepto de pintura española: Historia de un problema*, Madrid, CEEH, 2008, p. 243.

³⁵ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Luz de la elocuencia: retórica y poética en el Siglo de Oro*, Sevilla, Alfar, 1990, pp. 97-108.

Este caso de estudio subraya, asimismo, la importancia de la revisión crítica de las atribuciones, especialmente cuando se trata de obras cuya autoría ha sido tradicionalmente aceptada sin un contraste sistemático con la documentación y el análisis material. La identificación de una firma prestigiosa puede influir de manera decisiva en la valoración y en la circulación de las obras, lo que hace aún más necesario que toda propuesta atributiva se fundamente en un examen riguroso de la evidencia histórica y estilística.