Francisco Pacheco et *L'Art de la peinture* ou être honnête homme à Séville au Siècle d'or

par

Jean-Louis Augé

Séance du 17 octobre 2018

La Formation et l'installation à Séville

Francisco Pacheco est connu de nos jours pour être le maître et le beau-père de Diego Velázquez qui entre dans son atelier sévillan à l'âge de 11 ans, en 1611 (ill. 1).

De fait, son véritable nom est Francisco Pérez del Rio, fils de Juan Pérez et Leonor del Rio, issu d'une famille de marins à Sanlúcar de Barrameda ; il est baptisé le 3 novembre 1564[1].

Orphelin très jeune, il adopte le nom de son oncle, le chanoine Francisco Pacheco (mort en 1599), qui est lié avec le milieu cultivé de Séville.

Il se forme dans cette ville auprès du peintre Luis Fernandez[2] et achève ses études en 1585. Nous savons qu'il a eu trois frères : Pedro, Mateo et Juan Pérez grâce à des documents d'archives traitant de leurs attestations en tant que « vieux chrétiens » (*christianos viejos*) lors d'une enquête de pureté de sang (*limpieza de sangre*) qui durera jusqu'en 1601.

Il se marie en 1596 avec María Ruíz del Páramo dont il aura une fille unique, Juana de Míranda, née en 1602, laquelle épouse Velázquez le 23 avril 1618.

Nous avons donc affaire à un peintre de chevalet et de retable dont les œuvres majeures sont marquées par le courant hispano-flamand et le maniérisme.

---

1. Ce qui veut dire qu'il est né peu de temps auparavant car la mortalité infantile étant à cette époque très importante l'on baptisait les nouveau-nés dès le lendemain de leur naissance. De même la disparition précoce de ses parents peut être reliée à la fréquence des épidémies.
2. Cf. *L'Art de la peinture*, trad. Jean-Louis Augé, livre III, chap. II. édit. Honoré Champion, Paris-Genève, 2017.

Ill. 1 – Portrait de Pacheco *par Velázquez*

Il est par ailleurs excellent dessinateur. En 1593, il peint les sept bannières de la flotte de la Nouvelle-Espagne[3].

Quelques exemples de sa production, souvent conservés *in situ* ou dans les musées nous permettent d'apprécier son sens de la couleur, l'équilibre de ses compositions, même si dans plusieurs cas les tonalités bleues ont viré au sombre en raison de l'oxydation des pigments employés (azurite) : c'est le cas pour le *Mariage mystique de sainte Agnès* (1628, du musée des Beaux-Arts de Séville) ou encore

3. *Id*. livre III, chap. VI. Les bannières mesurent 26,4 m et 44 m de long.

les deux panneaux conservés à l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando (vers 1617-1620) qui représentent *Saint Joachim et sainte Anne à la porte dorée* et *Le Songe de saint Joseph*[4].

Il est en outre un spécialiste de la représentation de l'Immaculée Conception, très vénérée à Séville, comme le prouvent les deux peintures conservées en la cathédrale (*Immaculée Conception avec Miguel Cid*[5], 1619) et au Palais archiépiscopal (v.1615-1620). Pacheco y fait preuve d'un véritable talent d'évocation poétique, en rapport avec le sujet : les symboles des litanies de la Vierge y sont présents ainsi qu'une très belle vision d'un galion traversant la mer lointaine[6].

Un artiste contesté

Pendant longtemps, Francisco Pacheco a été l'objet de sévères jugements quant à la rigidité de son style pictural. La chose n'est pas étrangère à Antonío Palomino, l'auteur en 1715 du *Museo Píctorico y Escala Óptíca* qui nous livre une courte poésie, sorte d'épigramme, à son égard :

¿Quíen os puso así Señor ?
Tán desabrido y tán seco
Vos me direis que el amor
Mas yo digo que Pacheco.

Qui vous a disposé ainsi Seigneur ?
Si fade et si sec
Vous me direz que c'est l'amour
Mais je dis que c'est Pacheco.

Le sujet de cette pasquinade est un *Christ en croix* dont on connaît plusieurs exemplaires[7] où l'on est frappé par la grande frontalité du sujet, son côté hiératique et archaïsant ; cela s'explique par la représentation du Christ en croix prôné par Pacheco, crucifié avec quatre clous sur le sous-pied (*subpedáneo*), image héritée des plus anciennes représentations connues depuis l'ère paléochrétienne.

4. En provenance de la chapelle de l'Annonciation du couvent Saint-Herménégilde de Séville : 148 × 83 cm et 148 × 84 cm.
5. Miguel Cid (mort en 1615) était un poète sévillan, auteur de poésies sur l'Immaculée Conception de la Vierge et membre de la Congrégacíon de la Granada qui fut finalement dissoute par l'Inquisition.
6. Le rosier, le puits, la fontaine, le cèdre, la ville, la lune et le soleil, le palmier, la tour, l'olivier, la porte du Ciel, le jardin clos, le temple circulaire, le miroir, les lys de la pureté.
7. L'un, le prototype, daté de 1614 (H/Bois 0,58 × 0,375), est conservé à Grenade dans la collection Gómez Moreno. L'autre est daté de 1615 (H/Bois 0,50 × 0,38) de la coll. Teresa López Doria.

Ill. 2 – Le Jugement dernier

Bien entendu cette figuration ne pouvait être reçue favorablement dès l'époque et par la suite pour d'évidentes raisons stylistiques, esthétiques et plastiques. Il suffit de considérer le *Christ en croix* de Francisco Zurbarán fait pour le couvent San Pablo El Real en 1627 (2,69 × 1,65 m, Chicago Art Institute) pour le comprendre, quand bien même Jésus est fixé sur la croix avec quatre clous.

Pacheco, à la fin de sa vie, reviendra pourtant vers cette vision hispano-flamande (*La Flagellation,* 1638, coll. part.) non sans avoir produit dans le premier quart du XVII^e^ siècle des œuvres délicates (*Sainte Rufine*, v.1618, ovale, coll. part.).

L'apogée de sa carrière, ce sont ces grands chefs-d'œuvre, tous deux conservés au musée Goya : *Le Jugement dernier,* 1611-1614 (ill. 2) et *Le Christ servi par les anges dans le désert,* 1615-1616 (ill. 3).

Ill. 3 – Le Christ servi par les anges dans le désert

Le théoricien de la peinture

Pacheco disparaît en 1644. Il est enterré le 27 novembre dans l'église Saint-Michel à Séville, vêtu d'un habit de capucin « avec sa corde et une grande croix en cyprès ».

Hormis sa carrière de peintre, Pacheco est aussi un homme de lettres, poète, essayiste, collectionneur (il prétend posséder un dessin de Michel-Ange). Il s'avère surtout un grand théoricien de la peinture.

Tout d'abord, en 1599, il réalise un frontispice du *Livre des portraits véritables* (*Libros de Verdaderos Retratos*), ouvrage agrémenté de portraits de célébrités sévillanes qu'il a réalisés en dessin. Bien qu'incomplet, l'ouvrage permet de constater la grande maîtrise de l'artiste dans ce domaine du « portrait au naturel ».

Ainsi Fray Luis de León, Lope de Vega, Luis del Alcázar, le célèbre jésuite, et Pedro de Campaña (Pieter Kempener de Bruxelles) y figurent de fort belle manière. L'œuvre ne sera pas publiée du vivant de son auteur.

Mais par-dessus tout, son principal ouvrage n'est autre que *L'Art de la peinture* (*Arte de la Pintura*) publié à Séville par Simón Faxardo en 1649, cinq ans après la mort de Pacheco, l'année de la terrible peste[8].

Le manuscrit est conservé depuis 1921 à l'Instituto Valencía de Don Juán à Madrid. Il fut achevé en janvier 1638 mais élaboré depuis les années 1619-1620 avec une réelle mise en forme entre 1634 et 1638. Il y eut une seconde édition madrilène en 1866 (Cruzada Villaamil) puis une troisième en 1956 par Sánchez Cantón, toujours à Madrid.

En 1990, Bonaventura Bassegoda édite chez Catédra une excellente édition critique et en France en 1986 paraît une traduction très partielle (éd. Klincksieck par Lauriane Fallay d'Este).

Nous remarquons d'emblée l'absence d'une dédicace de l'ouvrage[9] à un personnage important, ce qui laisse supposer que peut-être Velázquez a contribué à la publication bien qu'il ne se trouvait pas à Séville.

Au XVII^e^ siècle, les livres sont chers, rares et très contrôlés ; il n'existe pas de droits d'auteur comme le prouvent les déboires de Cervantès pour son *Don Quichotte*.

On constate aussi que l'édition de 1649 du livre de Pacheco, outre le faible nombre d'exemplaires, était taxée à 4 maravédis la feuille. Le format du livre étant un in-octavo avec 641 pages, nous

8. Cette épidémie qui débute au printemps 1649 fait disparaître plus de la moitié des habitants. Séville compte alors environ 120 000 âmes. Parmi les victimes se trouve Martiñez Montanès.
9. Ainsi le traité de Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura*, publié en 1633 est dédicacé au roi Philippe IV.

avons donc besoin de 40 feuilles par exemplaire, soit 4,72 réaux[10]. Ce qui vient s'ajouter bien sûr, au coût de fabrication lui-même que nous ignorons. Cela explique aussi, peut-être, l'absence totale d'illustrations dans le corps du texte contrairement au traité de Carducho qui comporte des gravures allégoriques. Le lieu d'impression, à Séville, est la *Cerracería* (La serrurerie), une rue toujours située à l'heure actuelle entre Sierpes et Cuña.

Un ouvrage unique par son importance historique et artistique

Le contenu se distribue en trois livres précédés d'un prologue au lecteur. Dans le Livre premier, constitué de douze chapitres, il est question de l'antiquité de la peinture, de ses grandeurs et de l'imitation de la nature (peinte par Dieu). Pacheco s'attache à la définition de la peinture, art libéral, entre tous, à son origine (chap. II), à la différence entre peinture et sculpture (chap. III à V). Il évoque par étapes son raisonnement, les honneurs qu'ont reçus les peintres (chap. VI) des plus grands de ce monde. Il nous offre aussi une biographie de Michel-Ange – reprise de Vasari – et décrit longuement ses obsèques avec son catafalque à Florence (chap. VII). Il cite aussi les peintres fameux contemporains (chap. VIII), dont son gendre, Velázquez, puis enchaîne sur les nobles et les saints ayant pratiqué la peinture (chap. IX), les manières de noblesse de celle-ci (chap. X), son autorité au sein de l'Église catholique (chap. XI). Le dernier chapitre s'achève sur les trois états des peintres, depuis le débutant jusqu'à ceux qui « parviennent au but ».

Nous voyons en conséquence l'objectif poursuivi par Pacheco : la défense de son art, la démonstration d'une activité non servile, la haute mission confiée au peintre religieux par l'Église catholique afin d'enseigner les véritables images de la foi.

Le livre second, lui aussi constitué de douze chapitres, traite de la théorie de la peinture et des parties qui la composent.

Outre cette division en parties (chap. I), il est aussi question de l'ordre, de la décence (*Decoro*) et de la bienséance (chap. II à IV). Nous en venons ensuite à des considérations liées au dessin (chap. V-VI) puis aux proportions (chap. VII-VIII) ; les chapitres IX et X traitent du coloris, tandis que les différentes manières en peinture font l'objet du chapitre XI. L'ultime chapitre redevient quelque peu polémique car il s'intitule « Pourquoi les peintres réussissent sans soin et en le disposant ne parviennent à leur dessein ». Il s'agit de la critique des artistes adeptes du *far presto* et de la peinture

10. Le réal vaut 34 maravédis soit 17,12 francs ou 2,60 euros.

au jugé. Pacheco se veut le défenseur de l'académisme tel qu'il est instauré par Vasari ou Alberti face à l'école de Venise, dont il admire toutefois les grandes personnalités comme Titien ou Tintoret.

Le troisième livre comporte seize chapitres, les six derniers étant des additions. Ce troisième volet s'avère passionnant à plus d'un titre car il y est question de la pratique de la peinture et de tous les modes sur lesquels l'exercer.

Cela veut dire que Pacheco devient le seul auteur espagnol du Siècle d'or à nous livrer de la sorte des précisions techniques, classées par rubriques, ainsi que des recommandations iconographiques. Ce dernier point, lié très certainement au fait qu'il a été nommé en 1618 *veedo*r (contrôleur) des images sacrées par l'Inquisition, lui a coûté cher car il fut traité de sectaire, voire de fanatique, ce qui est totalement faux[11].

C'est en effet ignorer de la façon la plus absurde les précieuses indications qu'il nous offre sur les esquisses, les cartons et les dessins (chap. I), la peinture à la détrempe (chap. II), l'enluminure, l'estofado et la fresque (chap. III). Il prend le temps de célébrer Jan Van Eyck et la découverte de la peinture à l'huile (chap. IV) avant de détailler cette technique sur les supports variés (parois, toile, panneau, chap. V).

Il se trouve que Pacheco a aussi œuvré pour polychromer des statues ; il traite donc de la coloration, de polissage et des autres supports (chap. VI).

Dans le chapitre VII, il parle de la dorure brunie ou mate et de la peinture des fruits et paysages, choses qu'il poursuit au chapitre VIII par les « animaux, poissons, oiseaux, natures mortes et portraits au naturel ». Ces passages sont les plus précieux car il cite le cas de peintres flamands, italiens et espagnols et mentionne leurs œuvres. Pour finir il affirme que la peinture « tempère l'humeur » quoiqu'elle soit difficile à juger et connaître (chap. IX). Le chapitre X résume ainsi toute la noblesse de cet art, selon lui, bien au-dessus des autres de par son origine divine hormis la poésie qu'il place à ses côtés car il la qualifie de « peinture par des mots ».

Les additions sont consacrées aux images sacrées et à leur juste représentation ; il démontre son souci de la vérité historique en liaison avec les textes sacrés ou antiques.

Puis s'ensuivent les considérations sur le Christ crucifié avec quatre clous au lieu de trois. On y assiste ainsi sur ce propos à l'évocation d'une correspondance active entre Francisco de Rioja (1583-1654), ami de Pacheco, bibliothécaire du comte-duc d'Olivares ; ce qui nous montre que notre peintre se pose en véritable érudit, citant par exemple, le fameux (chap. XV, livre III) *Christ des batailles* conservé à la cathédrale de Salamanque, daté de 1076, et qui fut « celui du Cid ».

---

11. Paul Lefort, *Les Peintres espagnols*, Paris, 1893, p. 86-91, « disciple d'élection de (Pablo de) Cespedes, Francisco Pacheco (1571-1664) se fit un propagateur et le défenseur le plus zélé, en même temps le plus intolérant, des pures doctrines italiennes du maître. Homme de tradition, esprit froid et dogmatique… Sa philosophie de l'art [est] empreinte du mysticisme le plus étroit, elle n'est guère qu'aride et stérilisante ».

La traduction complète de *L'Art de la peinture*

La traduction qui a été faite par nos soins a pris deux ans et demi avec des difficultés non négligeables. Outre l'espagnol du XVII^e^ siècle parsemé d'abréviations, de citations latines, grecques, italiennes, il a fallu mettre au point un glossaire des termes techniques ainsi qu'un index général des lieux et des noms propres.

Les termes techniques en particulier, ont été relativement ardus. En voici quelques exemples choisis :
– Almartaga : oxyde de plomb de couleur jaune sous forme naturelle de lamelle.
– Añil : pigment bleu correspondant à l'indigo tiré des plantes (*Indigofera Tinctoria*).
– Atramento : pigment noir obtenu à partir de cendres de pin mélangées à de la colle. Mélangé à du vinaigre il donne de l'encre.
– Cardenillo : acétate basique de cuivre obtenu par corrosion du cuivre par du vinaigre. La couleur obtenue est vert clair ou obscur (= Verdet).
– Engrudo : colle de pâte obtenue avec de la farine et de l'eau ajoutée à du sel ou du fromage ou encore de la peau d'animaux (lapin, cerf, chevreau, poisson).
– Genulí : jaune de Naples, pigment naturel (antimoniate basique de plomb).
– Guadamecile : cuir de Cordoue travaillé par les Guadamacileros. Le terme vient de la ville de Ghadamès en Libye.
– Caparossa : sulfate de cuivre ajouté à de la gomme arabique et de la noix de Galle, avec de l'eau donne de l'encre.
– Azucar de redoma : sucre de fiole récolté sur les parois des récipients ayant contenu des sirops (*járabe*) et dont on se sert pour attirer les mouches ou pour certaines préparations.
– Chien de mer = requin. La peau de requin est alors utilisée comme le papier de verre de nos jours.

Certains cas d'interprétations ont nécessité des recherches très fines : dans le livre III, chapitre II, il est question des brosses et des pinceaux utilisés par les peintres. Pacheco nous dit : « Peuvent servir ceux des poils de chèvre, de poisson ou de *meloncillo* ». Nous nous sommes doutés que les « poils de poisson » doivent être des poils de phoque ou de loutre de mer car la classification des animaux n'avait pas encore été mise en œuvre (ce sera fait seulement au XVIII^e^ siècle) et l'on pouvait penser que tout ce qui vivait dans la mer était du genre des poissons. Par contre un *meloncillo* est un petit melon, ce qui ne peut correspondre à l'usage en question. De fait le terme qualifie aussi la seule mangouste qui, en Europe, se trouve dans le sud de l'Espagne et que l'on dénomme « rat des pharaons » (*Herpestes Ichneumon*).

Le traité écrit par Pacheco recèle bon nombre de poésies écrites par ses amis ou par ses soins. Elles sont généralement fort difficiles car volontairement obscures de sens, pétries de références

antiques et mythologiques. L'une d'elle, composée par son ami le peintre Pablo de Cespedes nous parle (livre IX, chap. V) de l'encre dont se sert l'artiste pour dessiner et le poète pour écrire :

> L'huile avec laquelle plus commode on peint
> Avec celle-ci, d'autres qu'ensemble destine
> À la lettre et au dessin l'obscure encre
> De Caparosa faite, de Galle et de Gomme
> Avec la liqueur que donne la fertile Soma.

Le mot *Soma* a été longtemps bien énigmatique. Il ne pouvait s'agir de la liqueur d'immortalité chez les dieux de l'Inde ainsi dénommée qui est issue de la plante dite asclépiade (*Asclepidas acida*) car Cespedes n'avait pas cette culture. La meilleure explication envisagée consiste à établir un lien entre « la fertile Soma » et le mons Somma, nom du Vésuve dans l'Antiquité. Avant son éruption qui détruisit Pompéi en 79 après J.-C., ses pentes très fertiles étaient parsemées d'oliviers et de cédratiers. De nos jours, d'ailleurs, c'est dans la ville de Somma Vesuviana, sur l'un des vestiges du volcan antique, qu'est fabriqué le limoncello, liqueur à base de citron.

L'humaniste Pacheco

Pacheco n'est en aucune façon un homme sans humanité quand bien même il a pu paraître à certains quelque peu austère. Il ne manque pas d'humour notamment. En particulier au sein du Livre III, chap. IX, où il renvoie dos à dos les pédants et les mauvais peintres. Ainsi un gentilhomme qui s'exclame « C'est en bois ? Je pensais que c'était en volume. » Ou encore deux religieux visitant son atelier et dont l'un dit à l'autre en voyant de jeunes apprentis dessiner : « Ce sont des frontispices de jeunes garçons qui commencent maintenant. » Plus loin un peintre se voit obligé d'inscrire le mot « lapin » en dessous de l'animal qu'il vient de représenter tellement ce dernier est peu identifiable. Enfin un autre mauvais peintre peignant un coq, l'un de ces volatiles fait irruption : le peintre le tue, ulcéré devant la différence entre sa composition et la bête. Pacheco conclut en disant qu'en quelque sorte le coq mourut pour la vérité.

Ce qui demeure frappant dans l'immensité de ce travail, c'est l'érudition de cet homme ; la plupart des publications savantes et religieuses de cette époque sont citées. Ainsi de Diego de Sagredo *Las Medidas del Romano* (1526) ; le *De Varia commensuración para la Escultura y la Arquitectura* de l'orfèvre Juan de Arfe (1585), le traité de Vicente Carducho, *Diálogos de la Pintura* (1633). Parmi les traités il ignore seulement celui de Vincenzo Danti (*Traité des parfaites proportions*, Florence, 1567) alors que Vignole (*Le Due Regole della Perspective*, 1641, Rome), Paolo Pino (*Dialogo di Pittura)*,

Dürer (*Della Simmetria dei Corpi Humani,* 1591, Venise), Vasarí (*Vite*, 1550), Serlío, Léonard de Vinci et Ludovico Dolce sont cités (*Dialogo della Pittura intitolado l'Aretino)* ainsi qu'Alberti.

Les auteurs antiques ne font aucunement défaut, de Vitruve (*Les Dix Livres d'architecture)*, Euclide (*Géométrie,* Bâle, 1546), Aristote, Platon à Pline l'Ancien (livre XXXV des *Histoires naturelles)* où il est puisé les anecdotes concernant les peintres de l'Antiquité tels Apelle et Zeuxis.

Pacheco utilise aussi la *Géometría* d'Andrés García de Céspedes (1606, Madrid) et les écrits récents de Karel Van Mander : *le Livre des Peintres. Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* publié à Haarlem en 1604 et qu'il a dû faire traduire du flamand car il existait une importante colonie de marchands flamands à Séville. Sa bibliothèque ecclésiastique est proprement impressionnante : Pedro de Ribadeneira, Pedro de Vagas, Cesare Baronio, Luis del Alcazár, Fray José de Sigüenza, etc., sans exclure le *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1611).

À ce stade on peut d'ailleurs se demander, étant donné son testament où peu de livres sont mentionnés, s'il n'a pas usé d'ouvrages prêtés par ses amis ou bien de passages recopiés par ses soins. Comme le dit justement Bonaventura Bassegoda, Pacheco dispose d'une très grande instruction pour un peintre de son époque.

Hormis les débats religieux qui peuvent de nos jours paraître bien lointains, notamment celui concernant le *Titulus* (écriteau) de la croix du Christ où s'affrontèrent le troisième duc d'Alcalá, Fernando Enriquez de Ribera (1593-1637) et Francisco de Rioja[12], on apprécie qu'il nous parle de lui-même.

Ainsi en 1603-1604, il réalise le plafond du Cabinet du duc d'Alcalá en la fameuse Casa de Pilatos de Séville sur des symboles mythologiques (Livre III, chap. II). Il précise qu'il travaille à la détrempe et à la colle de gants sur les thèmes liés à l'apothéose d'Hercule, la chute de Phaéton.

Ses relations avec les grands personnages de l'époque sont directes et sujettes à des anecdotes révélatrices comme la lettre du duc d'Alcalá qui décrit à Pacheco les fameuses *Noces aldobrandines*, peinture antique découverte en 1606 sous Clément VIII à Rome et que le Grand d'Espagne en mission auprès du pape Urbain VIII fera copier pour sa collection personnelle.

Les aspects liés à la technique sont des plus précieux chez Pacheco ; ainsi celles du dessin sont-elles évoquées au livre II (chap. V et VI), ce qui nous permet d'apprécier ses dons en ce domaine puisque le musée Goya possède des dessins de sa main, datés de 1604 : *Sainte Régine d'Alésia* (ill. 4) et S*ainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus* (ill. 5).

12. Le Christ crucifié avec 3 clous serait le fait d'hérétiques albigeois. Francisco de Rioja avait déjà été partie prenante dans le débat concernant le Christ crucifié avec 3 ou 4 clous.

Ill. 4 – Sainte Régine

Ill. 5 – Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus

Pacheco témoin et acteur de son temps

Le témoignage de Pacheco concernant sa collaboration avec les plus grands sculpteurs demeure un aspect des plus riches de ses écrits. Il a travaillé avec Francisco Varela, Gaspar Nuñez Delgado (retable de San Clemente el Real, en 1605) mais surtout Juan Martínez Montañés, sculpteur le plus doué et le plus célèbre de sa génération, dans des pièces très célèbres dont il a assumé la polychromie.

– Le *Saint Jérôme*, du monastère San Isidro del Campo à Santíponce (1609-1613) ;
– Le très fameux *Christ de la clémence* daté de 1603, conservé en la sacristie des Calices de la cathédrale de Séville ;
– Le *Saint François Borgia* daté de 1624.

Francisco Pacheco relate aussi le voyage de Pierre-Paul Rubens à Madrid, et surtout des éléments concernant la formation de son élève et gendre Diégo Velázquez. Le premier voyage en Italie de ce dernier (livre I, chap. VIII) y est développé ainsi que des indications concernant cette formation (dessin sur du papier bleu). de celui qui devint ensuite l'un des plus grands artistes de la peinture européenne.

Pacheco reconnaît le génie de son élève et, en citant Vinci et Raphaël ou encore Platon et Aristote, il précise qu'il « ne tient pas pour un déshonneur que l'élève dépasse le maître », achevant ce passage par cette phrase admirable : « Et parce qu'est plus grande la gloire du maître que celle du beau-père, il a été juste d'empêcher l'audace de quelqu'un qui veut s'attribuer cette gloire en m'ôtant la couronne de mes dernières années », évoquant sans le citer le peintre Herrera chez qui le jeune Velázquez avait passé peu de temps avant d'entrer dans l'atelier de Pacheco[13].

En fin de compte ce dernier méritait donc une réhabilitation face à ses détracteurs.

La traduction de ce traité a été opérée d'une manière toute particulière : des deux chefs-d'œuvre peints, à leur étude et restauration, aux deux dessins puis au texte de l'édition *princeps.*

Ce fut un enrichissement considérable que de suivre cet homme pas à pas, tant dans le domaine de la technique picturale que dans les considérations liées à la pensée religieuse. Pacheco fut donc celui qui a transmis à Velázquez l'ensemble de ses connaissances, cette haute idée du métier d'artiste-peintre. Il demeure pour nous un réservoir précieux du savoir de l'époque, étant le seul à nous le communiquer de cette manière. Nous pouvons donc considérer qu'il fut un honnête homme à Séville au Siècle d'or. Séville, qui se voulait la Nouvelle Rome de par la qualité de son milieu intellectuel et le rayonnement de ses artistes, dont deux des plus grands, Velázquez et Alonso Cano, furent ses élèves dans son atelier et sa propre maison.

13. Herrera l'Ancien était réputé pour son caractère violent.