

NUEVOS DATOS DOCUMENTALES SOBRE EL PINTOR FRANCISCO LÓPEZ CARO

POR LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ

La personalidad y la obra de Francisco López Caro han sido objeto de estudio por la historiografía en los últimos años, debido sobre todo al interés despertado por su relación con Francisco Pacheco y Diego Velázquez¹. A estos trabajos se une este artículo en el que se dan a conocer algunos datos biográficos y profesionales, que permiten un mejor conocimiento de los inicios profesionales del artista, al descubrir su carta de examen de pintor y el ingreso en su taller del aprendiz Diego de Melgar.

Sabemos que Francisco López se había formado en el taller de Pacheco, donde entró como aprendiz en 1608. De lo estipulado en este contrato hay que suponer que hacia 1614, es decir, seis años más tarde, Francisco López terminó su formación artística, pudiendo examinarse y ejercer libremente su oficio de pintor. Sin embargo, su examen no se efectuó hasta 1620, por lo que hay que suponer que no tuvo taller propio ni tienda pública hasta esta fecha. Quizás en esos seis años que hay de diferencia pudo permanecer en el taller de Pacheco como oficial, vinculado a la producción de estos años, y por tanto cercano al círculo artístico de Velázquez, con quien tuvo estrechos lazos. De todos modos, hay que recordar que todavía en estos años no fue necesario tener la licencia de pintor para poder ejercer dicho oficio. No podemos decir lo mismo de la década de 1620, en la que comienza a hacerse efectiva la licencia de pintor y el pertinaz examen para ejercer el oficio.

Lo que sí que parece claro es que a partir de 1620 debió comenzar su carrera como pintor en solitario. Por su carta de examen sabemos que Francisco López se examinó

1. Los primeros datos que conocemos sobre el pintor se deben a los *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, aunque la mayor aportación documental ha sido obra de Peter CHERRY, *Still Life and Genre Painting in Spain in the First Half of the Seventeenth Century*. London, 1991; y *Arte y naturaleza. El bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid, 1999, pp. 541-545. De no menos interés ha sido el estudio de Enriqueta Harris sobre la obra de Francisco López en relación con el entorno productivo del taller de Velázquez entre 1617-21. HARRIS, E. "The question of Velázquez's assistants". *Velazquez in Seville*. Edimburgo, 1996, pp. 77-78.

el 14 de abril de 1620 ante los alcaldes veedores Juan de Uceda y Miguel Güelles, quienes se encargaron de comprobar su pericia y conocimientos con todo tipo de preguntas, a las que Francisco López respondió satisfactoriamente “*ansi de palabra como de obra de manos*”. Tras este trámite se le despachó licencia para ejercer el oficio de pintor de imaginería y de dorador de oro. Así, los alcaldes ratificaron que a partir de esta fecha “*En Adelante lo ayan e tengan por tal oficial Esaminado del dho. officio de pintor de ymajeneria y dorador de oro y mande y pueda poner su tienda En la p^e y lugar que le pareciese Guardando las ordenansas del dho. officio*”². El documento fue acreditado por el propio Francisco López y sus testigos, entre los que se encontraban el pintor Juan del Castillo y el alguacil de la proveeduría Juan de Mediavilla.

A continuación, el ya pintor Francisco López firmó un contrato con Francisco Plaza, por el que éste se ofrecía como fiador del pintor y se obligaba a responder por él en lo que pudiere surgir en el ejercicio de su oficio. Así, el 14 de enero de 1621 se concertó Francisco Plaza como fiador de Francisco López³, lo que le permitió desde esta fecha comenzar su carrera artística oficial. De hecho, parece que la obtención del correspondiente título de pintor de imaginería y de maestro dorador de oro fue decisivo para su asentamiento en la ciudad, debiendo a partir de este momento abrir su tienda y su taller, puesto que antes no se conoce que actuase como pintor en el gremio. Circunstancias que como acabamos de ver Francisco López asumió con gran celeridad, reiterándose con ello la fórmula habitual seguida en el gremio hispalense. Prueba de ello es que en estos primeros años de la década de 1620 se fecha la hasta ahora única obra documentada del pintor, su *Niño en una cocina*, muy próxima a los modelos velazqueños de aquellos años⁴.

Por tanto, hemos de pensar que la incorporación de Francisco López al gremio fue rápida. Así, lo atestigua el que un año y tres meses después de haber sido examinado, recibiese en su taller posiblemente a su primer aprendiz, Diego de Melgar⁵. El contrato se firmó el 13 de julio de 1621, comprometiéndose Francisco López a enseñarle el oficio de pintor de imaginería durante cuatro años. Este documento es asimismo testimonio de la relación artística existente entre Velázquez y Francisco López, pues Diego de Melgar había sido aprendiz de Velázquez desde 1619. Resulta aventurado señalar qué razones motivaron la marcha de Melgar al taller de Francisco López, pero quizás una de las respuestas a esta incógnita podamos encontrarla en el primer viaje de Velázquez a la corte, donde estudió las pinturas de El Escorial, intentando además retratar a los reyes, aunque no se pudo entonces.

No obstante, hemos de pensar que Diego de Melgar no encajaría en este planteamiento de viaje, pues Velázquez no le necesitaría como aprendiz, sobre todo si

2. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. (En adelante AHPS. SPNS) Leg. 398, ff. 169-170.

3. AHPS. SPNS. Leg. 398, ff. 170v.-171.

4. Un estudio sobre su obra e influencias se encuentra en CHERRY, P. *Arte y naturaleza...* op. cit., pp. 130-131.

5. AHPS. SPNS. Leg. 1.203, ff. 432-433v.

pensamos que podía contar con personas de mayor confianza para acompañarle, como eran sus dos hermanos, Juan y Silvestre, también pintores. De hecho, sabemos que fueron estos quienes estuvieron con Velázquez durante sus primeros años en Madrid. Tampoco parece lógico pensar que Melgar abandonase Sevilla para viajar con su maestro, sobre todo si Velázquez ya iba con la convicción de retratar a los reyes y buscarse una plaza de pintor en la corte. En este sentido, poco es lo que podría encontrar Melgar en Madrid, si como parece su carrera artística se encaminó al sector más modesto del oficio, es decir, a las mercaderías con América, a policromar esculturas o incluso a dorar retablos, trabajos a los que se dedicarían también sus dos hermanos, Diego de Villalta y Alonso de Melgar, pintor y dorador, respectivamente. De todos modos, el abandono de Diego de Melgar del taller de Velázquez, no supuso una ruptura completa, pues su aprendizaje junto a Francisco López le situaba dentro de la órbita velazqueña. Baste recordar como Francisco López se sintió atraído por los bodegones, temática que lo sitúa en el ámbito de lo velazqueño. A esto hay que añadir que incluso el cambio de maestro pudo interesar a Diego de Melgar, pues podría haber completado su formación de pintor con la enseñanza de dorador, oficios de los que estaba examinado Francisco López.

Otro aspecto importante a tratar en la biografía de Francisco López es su formación cultural. Por lo que poco que conocemos de su vida, hemos de deducir que dicha instrucción no fue muy consistente. Tanto en el inventario de sus bienes con motivo de su segunda boda como en su testamento se citan genéricamente "*estampas y libros*", patrones que vuelven a aparecer entre los bienes que Francisco López donó en la boda de su hijo, señalándose en esta ocasión "*estampas y modelos*", pero no libros⁶. Hemos de pensar que la formación de Francisco López sería sobre todo técnica, tal y como fue la del resto de artífices y artesanos. En este sentido, su escasa formación intelectual debió ser parangonable a la de Juan Fernández Morgado, Juan García o Cristóbal de Paredes⁷, quienes como Francisco López fueron aprendices en el taller de Pacheco en estos mismos años⁸.

Si atendemos al nivel cultural de la mayoría de los maestros sevillanos hay que advertir que éste no fue muy elevado. Fue infrecuente que el maestro enseñase algo más que los simples contenidos técnicos de la pintura, circunstancia que parece confirmarse por la escasez de libros en los talleres, y sobre todo porque cuando éstos aparecían se limitaban a mazos de estampas y grabados, y no a libros sobre teoría artística⁹. No obstante, podría haber jugado a favor de Francisco López su cercanía

6. CHERRY, P. *Arte y naturaleza... op. cit.*

7. Por lo general, los gremios estaban llenos de personas analfabetas, a los que por supuesto no se excluía, e incluso sus integrantes iletrados consiguieron acceder a los cargos gremiales principales, como el de veedor. Esta situación se agravaba con los pocos libros que consultaban los maestros, un mal que perduró hasta bien entrado el siglo XVIII.

8. MORALES, A. J. "Francisco Pacheco, maestro y examinador del arte de la pintura". *Archivo Hispalense*, 252 (2002), pp. 141-145.

9. Frente a otros países, en España esta circunstancia se mantuvo durante mucho tiempo. Todavía en el siglo XVIII Diego de Villanueva lamentaba, en sus *Papeles críticos sobre arquitectura*, que "*los libros*

a Pacheco y Velázquez. Así, podría haber comprobado la importancia que una buena formación cultural tenía para un pintor, sobre todo por la alabanza que Pacheco y sus tertulianos hacían del pintor erudito. Desde luego que estas circunstancias no implicaron que Francisco López tuviese conocimientos elevados, pero sí que pudo servir como acicate para que el pintor fuese sensible a la condición que el hecho cultural tenía en la proyección futura del pintor, y ahí tenía como paradigma la trayectoria profesional de su viejo amigo Velázquez.

Una noticia inédita nos hace al menos subrayar esta circunstancia. En efecto, pues a pesar de que Francisco López no tuvo una gran formación cultural, es fácil deducir, por el posterior desarrollo de su vida, que fue consciente de la necesidad que el pintor tenía de recibir al menos una enseñanza primaria básica: entiéndase leer, escribir y contar. Así, lo comprobamos en la formación pictórica que Francisco López preparó para su hijo a partir de 1633, ya que se preocupó de darle un grado de capacitación mayor al que el resto de aprendices tuvo. Esta enseñanza complementaria consistía en una instrucción elemental para enseñarle a leer, escribir y contar, a tenor del contrato inédito suscrito en 1633 por el que Francisco López se concertaba con el maestro Diego Gómez Noriega.

El documento se firmó el 28 de junio de 1633 y en una cláusula del contrato se especifica que Diego Gómez Noriega tiene que “*enseñar a leer y escribir y contar los cinco reglas que son sumar y restar y multiplicar y medio partir y partir por entero*”¹⁰, a Francisco Caro, quien contaba por entonces con nueve años. El tiempo de este aprendizaje era de dos años y el precio convenido era de 250 reales. La enseñanza tenía lugar en casa del maestro y tras ésta es probable que Francisco Caro supiese leer, redactar frases en castellano, así como resolver sencillos cálculos aritméticos¹¹. Esta instrucción era de todos modos muy básica, pero hemos de pensar que no todos los maestros pudieron costearse esta instrucción y, por lo tanto, no tuvieron acceso a ella nada más que unos pocos. No conviene tampoco deducir de este aprendizaje que Francisco López fuese una persona instruida y menos que su hijo fuese poseedor de una completa instrucción, sino que responde al esmero que Francisco López puso en la educación de su hijo, más allá de lo que era la norma en la capacitación profesional de su oficio como pintor.

Ahora bien, dicha actitud no fue única de este maestro, ya que comportamientos similares se aprecian entre sus coetáneos hacia 1630. Esta instrucción contrasta con

para estas gentes [entiéndase aprendices] son inútiles; lo uno por no entenderlos por la ignorancia de los idiomas, y lo otro porque muy pocas veces lo han oído hablar de ellos a sus maestros; y assi no hay otras guías que las estampas, de las que copian los que hallan a su propósito, sin crítica ni elección”. SOLER I FABREGAT, R. *El libro de arte en España durante la Edad Moderna*. Gijón, 2000, p. 129.

10. AHPS. SPNS. Leg. 3.640, ff. 103-v.

11. Dentro de la formación de los aprendices hubo un grupo que no sabía firmar, mientras que otros aprendices sí que sabían leer, siendo más reducido el grupo de los que además fueron capaces de escribir. De hecho, no fue raro que en ocasiones el aprendizaje consistiese sólo en leer, pero no en manejar la escritura. Hay que tener en cuenta que la enseñanza de la lectura precedía y era independiente de la de la escritura y muchos se quedaban en este primer escalón.

la escasa preocupación que hubo por la formación cultural de los artistas al margen de su oficio durante el Siglo de Oro. Al respecto, conviene recordar que la admisión a un gremio no exigía al aprendiz que supiese leer, escribir y contar, aunque estos conocimientos eran ciertamente útiles para los futuros maestros. Esta situación fue habitual en casi todos los gremios de las principales ciudades, y por citar sólo un ejemplo de lo mucho que perduró esta costumbre, hemos de ver como el gremio de alarifes de Murcia no exigió hasta 1783 saber leer, escribir y las cuatro reglas aritméticas, y sólo para aquellos que quisiesen acceder a la maestría en la profesión.

No obstante, parece que desde 1630 existieron algunas tentativas particulares en Sevilla para corregir este analfabetismo, siendo lo más habitual que los artistas contratasen a maestros para enseñar a leer, escribir y contar a sus hijos. Éste fue el caso del ensamblador Juan Bautista de Valdés, quien puso en 1632 a su hijo Tomás de Valdés con un maestro para que aprendiera estas materias¹². Estos aprendizajes complementarios coinciden a su vez con duras críticas sobre la incultura de artesanos y artistas, siendo ejemplar la denuncia que hizo López de Arenas en su *Breve compendio de carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, publicado en Sevilla en 1633: “*tengo en mi estudio un parecer de ciertos alarifes, que sus firmas parecen a la de los alcaldes de las aldeas, pues si tan mal firman, ¿cómo contarán bien?*”¹³. Pese a estos esfuerzos no parece que la situación cambiase demasiado en el seno del gremio hispalense.

En estos años, Francisco López vivía en la collación de Santa María. Así, sabemos que el 11 de mayo de 1634, Juan Gómez, maestro de enseñar a leer y escribir, le había arrendado “*dos quartos de unas casas que yo tengo en esta dha. ciudad en la calle de las gradas*”¹⁴. Estos quartos se encontraban en el segundo piso, comprometiéndose a darle además dos de los tres balcones que había en el cuarto grande, que eran “*de haçia el Estudio de s' miguel y El piº y tercero pª todas las fiestas Y rregosijos Y ssemana santa*”. Francisco López debió instalarse en estas estancias no antes de julio de ese año, estando concertado a pagar noventa y seis ducados al año. Sin embargo, el pintor no completó los dos años de estancia en los que se había fijado el contrato, puesto que un año más tarde se localiza la cancelación del arrendamiento de estos quartos. Así, el 28 de junio de 1635 llegaron las dos partes a un acuerdo para cancelar el arrendamiento del segundo año que quedaba por cumplir¹⁵.

Hasta entonces el pintor había vivido frente a las gradas de la Catedral en dos quartos que le tenía arrendados Juan Gómez, por un precio de 96 ducados al año. No obstante, el pintor continuó viviendo hasta su muerte en la collación de Santa María. De hecho, unos meses más tarde firmó un poder en el que se indica su vecindad en dicha collación. Por este documento, Juan de Torres se convertía en representante

12. AHPS. SPNS. Oficio 21, libro II, f. 774.

13. LÓPEZ DE ARENAS. *Breve compendio de carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*. Sevilla, 1633.

14. AHPS. SPNS. Leg. 3.643, ff. 6-v.

15. AHPS. SPNS. Leg. 3.646, f. 163.

de Francisco López en el pleito que seguía contra su esclavo negro, llamado Sebastián Moreno y de 18 años, que andaba huido de la casa del pintor. El 3 de septiembre de 1635 Francisco López le dio su poder a Juan de Torres para que se encargase de la búsqueda de este esclavo¹⁶.

La incorporación de estos nuevos documentos ponen de manifiesto la actividad artística y los contactos sociales que Francisco López tuvo, incorporando noticias que ayudan a reconstruir la personalidad y trayectoria profesional de un artista formado en el taller de Pacheco y coetáneo a Velázquez.

16. AHPS. SPNS. Leg. 5.549, ff. 1035-v. Al respecto véase MÉNDEZ RODRÍGUEZ, L. "Gremio y esclavitud en la pintura sevillana del Siglo de Oro". *Archivo Hispalense*. En prensa.