

Cuadernos de ARTE e ICONOGRAFIA

SEMINARIO DE ARTE "MARQUÉS DE LOZOYA" DE LA
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93. Teléfono (91) 431 11 93. 28009 MADRID

Director: José Manuel Pita Andrade
Secretario: José Alvarez Lopera

Tomo II. Núm. 3. Madrid. Primer semestre de 1989

VOLUMEN DEDICADO A LOS COLOQUIOS DE
ICONOGRAFÍA. Madrid. Mayo 1988

SUMARIO

ÍNDICE GENERAL	3
[PRESENTACIÓN, por José Manuel Pita Andrade]	7
CONFERENCIA INAUGURAL	9
<i>Sección Primera: ÉPOCA MEDIEVAL</i>	25
<i>Sección Segunda: ÉPOCA MODERNA</i>	175
LÁMINAS	415

Depósito Legal: M-18.993-1988
ISSN-0214-2821

Número suelto: 2.500 pts.
Suscripción anual: 4.000 pts.

Cubierta: Velázquez: *Las Meninas*. Museo del Prado.

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA

COLOQUIOS
DE
ICONOGRAFÍA

26-28 mayo 1988

PONENCIAS Y COMUNICACIONES. I

OBSERVACIONES SOBRE EL ARTE DE LA PINTURA DE FRANCISCO PACHECO COMO TRATADO DE ICONOGRAFÍA

Por *Bonaventura Bassegoda i Hugas*

El *Arte de la Pintura* puede ser, entre otras muchas cosas, un tratado de iconografía, o mejor, un instrumento para conocer la obsesión de su autor por el decoro en las pinturas sagradas. Nuestra propuesta, que no es más que una primera hipótesis de un trabajo mayor en curso, intentará reflexionar sobre tres cuestiones: 1) la importancia de la iconografía en el *Arte* y su singular posición en el conjunto de la literatura artística de su tiempo; 2) la cronología, la estructura y las fuentes del discurso iconográfico en concreto; y 3) el sentido o intención últimos de su autor: ¿defensa de la ortodoxia o simple afán erudito?

La mejor prueba de la afición de Pacheco por los problemas de iconografía sagrada es comprobar cómo su tratado, una obra bien estructurada y paciente, se desmesura y desequilibra precisamente por culpa de estas cuestiones. En varias ocasiones nuestro autor se deja llevar por esta pasión particular. Pero veamos antes cuáles son y qué cronología presentan los escritos iconográficos del pintor andaluz. El escrito más antiguo de tema iconográfico se remonta al año 1593 y trata de la *Degollación de San Pablo*. Es un simple ejercicio de documentación para un dibujo sobre vitela que hoy no se conserva. A pesar de su redacción vacilante se incorpora al primer capítulo del segundo libro del *Arte* (I, pp. 270-272) y por esta razón ha sido bien conocido, aunque conviene no perder de vista su carácter de «primitivo».

El siguiente trabajo puede fecharse en 1601 y es inédito. Consiste en un breve escrito, autógrafo y sin título, que figura en los *Tratados de erudición de varios autores* y que aquí reproducimos en el apéndice¹. Trata de cómo pintar decorosamente dos temas: la *Circuncisión* y el *Bautismo de Cristo*. Su contenido sólo influye en la redacción del *Arte* en el motivo del *Bautismo* (II, pp. 274-275), en donde se aprovechan dos breves citas de los evangelistas Mateo y Lucas y otra algo más extensa de fray Luis de Granada. La causa

¹ Estos *Tratados de erudición* se compilaron por Pacheco en 1631 y se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 1713). Ya fueron descritos en su contenido concreto por Cayetano Alberto de la Barrera, *Poseías de don Francisco De Rioja*, Madrid, 1867, pp. 156-163. Modernamente han sido utilizados por Sánchez Cantón y J. Brown en sus estudios sobre Pacheco. El texto inédito que transcribimos comprende los fols. 261r-265r, y no lleva título, ni fecha, ni firma. Con todo es indudablemente autógrafo y puede fecharse en 1601 porque en el verso del fol. 265 figura una breve aprobación de fray Pedro de Valderrama, y a continuación otra más extensa de fray Alonso Ossorio que comienza en el mismo fol. 265v, que va fechada el 10 de marzo de 1601. Por eso el escrito de Pacheco necesariamente tiene que ser anterior a esta fecha.

para no utilizar también este papel en el tema de la *Circuncisión* reside en el cambio de criterio que refleja la versión impresa (II, pp. 245-250) respecto de lo que en el manuscrito figura. En un primer momento se opina que San José fue el ministro de la circuncisión, mientras que luego se sostiene que esta labor fue realizada por la Virgen. Pacheco no tuvo ocasión de tratar este tema como pintor, pero su interés por él tal vez guarde relación con su sorda competencia con el licenciado Roelas, que sí lo pintó en el impresionante retablo mayor de la Casa Profesa, según una iconografía que a todas luces no se ajusta ni con la propuesta finalmente en el *Arte* ni con esta primera versión². Además este escrito de 1601 resulta interesante porque expresa con gran ingenuidad los objetivos a los que su autor aspira. Por una parte los explícitos: corregir los errores, dignificar la pintura sagrada («...ai otras cosas por inorancia de los pintores introduzidas que justamente se podian reduzir con que algun doto varon pusiese en ello algun estudio i trabaxo...»); y por otra los implícitos: presentarse a sí mismo como un pintor de inquietudes intelectuales, el mejor candidato para cierto tipo de encargos profesionales.

La tercera ocasión en que Pacheco se ocupa de una cuestión iconográfica se produce el 13 de octubre de 1609 cuando concluye una extensa carta dirigida a un tal don Fernando de Córdoba, que le había adquirido una pintura con *Cristo tomando sus vestiduras después de azotado*. La tela por desgracia no se conserva y tan sólo podemos conocerla por esta carta que se publicó íntegra en el *Arte* (I, pp. 287-296), a partir de la versión manuscrita que figura también en los *Tratados de erudición* (fols. 229r-235r). Éste es ya un escrito de compleja elaboración, lleno de citas, que refleja el pleno dominio de este peculiar «género» de discurso iconográfico de nuestro artista, que más adelante comentaremos.

Un ejercicio semejante lo encontramos en la justificación del famoso *Juicio Final* de la iglesia de Santa Isabel de Sevilla, aún en paradero desconocido (I, pp. 297-342). Aquí la novedad reside en la enorme extensión del motivo, debida a la publicación de diversos escritos de *Aprobaciones* a cargo de ilustres clérigos sevillanos. La elaboración intelectual de la iconografía que se propone debemos situarla entre el encargo de la obra en 1611 y su conclusión en 1614, pero es bastante claro que la redacción, tal como figura en el *Arte*, es mucho más tardía seguramente hacia 1634³. Como las *Aprobaciones* sí se escriben en los años 1614-1616 y como es posible que existiera una primera redacción o al menos un borrador que no conocemos nos parece razonable considerar

² La compleja historia de este retablo ha sido claramente explicada por E. Valdivieso-J. M. Herrera, *Pintura sevillana*, 1985, pp. 140-142; y con más detalle en E. Valdivieso, «La Colección Pictórica», en AAVV, *Universidad de Sevilla, Patrimonio monumental y artístico*, Sevilla, 1986, pp. 120-128. Diferimos no obstante de este último autor en la lectura de la obra pues para nosotros el grupo central de la tela de la Circuncisión representa el momento en que la Virgen toma de los brazos de san José al Niño, que ya ha sido circuncidado por el Sumo Sacerdote, el cual figura a la izquierda en la penumbra. Las vestiduras del sacerdote lo caracterizan como tal, y asimismo es muy clara la acción que realiza: limpiar el cuchillo aún manchado de sangre en un paño antes de depositarlo en una bandeja que le tiende un acólito. Por tanto esta pintura no se ajusta con ninguna de las dos propuestas de Pacheco, pues en ambas se excluye al Sumo Sacerdote. La razón por la que Pacheco no censura de forma explícita este cuadro en el *Arte* (II, p. 247) se debe, tal vez, al hecho de haber criticado agriamente otra tela de Roelas del mismo retablo unas páginas más atrás (*Arte*, II, p. 243); y por deferencia hacia la Casa Profesa.

³ Resulta muy complejo fechar con seguridad este discurso sobre el *Juicio Final* que comprende pp. 297-308 del vol. I. Parece probable que en este caso las *Aprobaciones* fueron escritas no sobre un texto de Pacheco sino a partir de la visión del cuadro o de su dibujo, tal como él advierte (I, p. 297). Por eso el escrito del pintor utiliza algunos argumento y citas tomados de

esta justificación del *Juicio Final* como el cuarto trabajo de Pacheco por orden cronológico.

El quinto escrito se presenta como una carta en respuesta a Francisco de Rioja sobre el motivo del *Cristo Crucificado con cuatro clavos* y va fechada el 18 de mayo de 1620. Este texto junto con la carta anterior de Rioja sobre el mismo, y nada menos que siete *Aprobaciones* de religiosos, se publican en los dos últimos capítulos del *Arte*, y le dan así un solemne colofón. No en vano ésta era la novedad más vistosa y discutida de las diversas propuestas iconográficas prácticas del pintor andaluz⁴.

La última elaboración temática anterior a la redacción del *Arte de la Pintura* es un escrito titulado, *De la pintura de San Juan Bautista*, fechado el 24 de noviembre de 1623, que figura autógrafo en los *Tratados de erudición* (fol. 236r-241r), de donde pasó íntegro al capítulo correspondiente del *Arte* (II, pp. 304-312). El interés por el tema guarda una directa relación con el encargo y ejecución de una pintura de este santo para la Cartuja de las Cuevas, que no conocemos, pero que Ceán todavía vio en el refectorio de los legos⁵.

Seis son, pues, los temas que Pacheco tiene ya elaborados o esbozados cuando efectivamente se redacta el grueso del *Arte de la Pintura* hacia 1632-1638. Son escritos muy distintos por su grado de elaboración y su cronología, pero siempre son ejercicios de documentación para una obra concreta a realizar o ejercicios de justificación de sus peculiaridades iconográficas una vez ejecutada. Siempre se trata de demostrar que no hay nada gratuito o banal en sus pinturas, sino al contrario, suma doctrina. Constituyen el perfecto paradigma del mecanismo intelectual de Pacheco para estas cuestiones, y en algún caso constituyen además una pieza singularísima de la literatura artística de su tiempo, pues son la voz misma de un artista que declara con precisión sus intenciones y sus fuentes.

Otra cuestión distinta es preguntarse por la forma en que se incorporan estas reflexiones que comentamos a la estructura final del *Arte de la Pintura*. Resulta que estos temas iconográficos en la mayoría de los casos no aparecen en el lugar que les sería propio, sino que los encontramos en lugares singulares,

las *Aprobaciones*, lo que indica una redacción posterior. Además en las pp. 330-331 se menciona la muerte de Gaspar de Zamora en 1621 y se cita una obra suya publicada en 1627; y más abajo al mencionar a todos los eclesiásticos a los que se ha sometido el cuadro a consideración se alude a Francisco de Rioja con el título de «bibliotecario y cronista del Rey Felipe IV». Como Rioja fue cronista de Castilla desde septiembre de 1621 y bibliotecario de cámara desde mayo de 1634 hay que situar la redacción definitiva de esta parte con posterioridad a estas fechas.

⁴ Pacheco ofrece en este extenso final sólo aquella parte de la polémica en la que todos están de acuerdo, el *Cristo con los cuatro clavos*, y no menciona en absoluto la agria discusión que entabló el duque de Alcalá con Francisco de Rioja a propósito del título de la Cruz en un sonado debate público. Véase un resumen y un comentario de la misma en Jonathan Brown, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1980, pp. 74-76. Éste sería el único caso en que un motivo propuesto por nuestro pintor adquiere una dimensión que escapa a su control.

⁵ Sobre esta pintura véase E. Valdivieso-J. M. Serrera, *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 93-94; en donde se reseñan las referencias a esta pieza de Pacheco, Ceán Bermúdez y González de León. Pueden añadirse a estos datos la mención de la pintura —atribuida absurdamente a Zurbarán— que aparece en Baltasar Cuartero Huerta, *Historia de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, y de su filial de Cazalla de la Sierra*, Madrid, 1950-1954, vol. II, p. 668, quien cita a su vez el escrito de Carlos Serra y Pickman, marqués de San José de Serra, *Discurso de recepción pública el 16 de diciembre de 1934 en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla*, Sevilla, 1934, p. 17.

como los dos últimos capítulos de la obra en el caso del *Crucificado con cuatro clavos*, o como los capítulos dedicados al decoro en el libro segundo (cap. II-IV) que se dilatan y desmesuran por tratarse en ellos de los temas del *Juicio Final* (I, pp. 297 y ss.) y del *Cristo flagelado* (I, pp. 287 y ss.). De ello puede deducirse que Pacheco tenía una idea muy poco definida de lo que sería la parte iconográfica del *Arte*, pues buena parte de su mejor material ya ha sido utilizado en capítulos anteriores.

Veamos ahora en que consiste el tratado de iconografía, las *Adiciones a algunas Imágenes*. F. J. Sánchez Cantón llegó a afirmar, en el prólogo a su edición de 1956 (p. XIX), que el interés por la iconografía sagrada es la causa determinante de que el *Arte* se escribiera. Nosotros no llegamos a tanto, pues nos parece que las cuestiones teórico-prácticas eran lo suficientemente importantes para el pintor andaluz como para justificar por sí mismas la utilidad de su tratado. No creemos que Pacheco llegara a dudar entre la opción de un tratado teórico o la opción de un repertorio de iconografía sagrada. Aspiraba a un tratado único, pero es evidente también que constató demasiado tarde la imposibilidad de su deseo. Estimulado por su afición, y tal vez para desmarcarse de los *Diálogos* de Carducho, el andaluz escribió entre 1636-1638⁶ unos largos capítulos de iconografía, que no encajan con el plan que él mismo tenía establecido en su obra. Este tema debería ocupar en un principio los dos últimos capítulos del libro tercero, pero el ritmo de lo ya escrito le obliga a continuar en un enorme y extraño apéndice que se desarrolla desde el capítulo XIII hasta el XVI, al que denomina tras una cierta vacilación *Adiciones a algunas Imágenes*. De este modo se rompe la simetría con los otros dos libros que sólo tienen doce capítulos, y se evidencia de nuevo la incapacidad del autor para controlar su pasión por el decoro en la pintura religiosa.

La razón por la cual Pacheco no concibió nunca, ni escribió, un repertorio de iconografía sagrada independiente del *Arte* reside simplemente en el hecho que tal repertorio doctrinal, y no sólo gráfico como en el caso de Jerónimo Nadal, no existía en su tiempo⁷. Nuestro autor demuestra en su tratado un buen conocimiento de la teoría del arte italiana, a la que superpone diversos acentos personales de tipo crítico, y un buen y honrado aparato de conocimientos profesionales y técnicos. Pero sin duda el elemento más interesante para nosotros de su personalidad intelectual en su coraje para penetrar en la selva erudita de la iconografía sagrada. Conviene recordar ahora, en un breve *excursus*, que hasta ese momento sólo los teólogos y polemistas de probada erudición habían abordado con detalle este problema.

La vertiente «artística» de la cuestión nace, vinculada al tradicional decoro, con la famosa carta difamatoria de Pietro Aretino de 1545 contra el *Juicio Final* de Miguel Ángel. Prosigue a otro nivel con los clásicos del tema: Gilio (1564), Molano (1570), Paleotti (1582) y en parte R. Borghini (1584). Todos ellos, por cierto, bien conocidos de Pacheco. Pero en realidad como han de-

⁶ La fecha de redacción de esta parte del *Arte* se declara en II, p. 220: «[...] he observado que habrá 24 años, poco más o menos que comenzó hasta este de 1636 [...]» y también más indirectamente en II, p. 194: «[...] servirán mis avisos de saludables consejos en 70 años de edad [...]». Como Pacheco nació en 1564 la anterior afirmación nos sitúa en 1634.

⁷ Un completo repertorio de iconografía sagrada no lo encontramos en España hasta el tratado de Juan Interián de Ayala, *Pictor Christianus eruditus...*, Madrid, 1730. En Flandes, Alemania y Francia sí existen diversos escritos en esta dirección, situados cronológicamente entre Pacheco e Interián de Ayala. Véase Schlosser, *La Literatura Artística*, Madrid, 1976, p. 529.

mostrado los trabajos recientes de Giuseppe Scavizzi⁸ estos autores deben relacionarse con una amplia polémica de carácter doctrinal, escrita mayoritariamente en lengua latina, que se remonta sobre todo a los primeros años del siglo XVI, y que trata de la utilidad y del valor de las ceremonias y de las imágenes en el culto. El debate se cierra sin acuerdo ninguno entre reformados y católicos, pero genera a su vez un subtema falso en el mundo del cristianismo romano: la honestidad de las imágenes, es decir la preocupación, la obsesión casi, por el decoro, por la fidelidad a las fuentes literarias, y por una clara voluntad devocional por parte del artista. Esta corriente de pensamiento no consigue plenamente sus objetivos, ni a nivel jurídico, ni a nivel doctrinal. Los Sínodos realizados en cada diócesis con posterioridad al Concilio de Trento mencionan, recuerdan, el tema de las imágenes pero no establecen normas legales detalladas, ni por tanto prevén mecanismos concretos de represión para los futuribles «abusos»⁹. Tampoco a nivel doctrinal se avanza mucho. Los escritos más importantes en este sentido son el libro del teólogo flamenco Juan Molano y el prolijo tratado del cardenal Paleotti. Ambos autores se mueven en un nivel genérico de exposición de la doctrina católica sobre la licitud de las imágenes, con algunos comentarios algo más detallados por parte del primero sobre los «errores» a evitar. El segundo en cambio sí tenía previsto la elaboración de un repertorio ordenado de la iconografía sagrada, que debería haberse desarrollado en el cuarto libro de su tratado, el cual como es sabido no pasó más allá del segundo libro¹⁰.

Este tratado enunciado pero no escrito de Paleotti es el único modelo posible para el discurso de Pacheco, que nace de la forma epistolar como justificación de una pintura concreta —una suerte de *ekphrasis* erudita— para derivar hacia el *Tractatus*. Ahora bien: ¿El conjunto de las *Adiciones a algunas Imágenes*, constituyen verdaderamente un repertorio, un tratado? En nuestra opinión no. En primer lugar por los evidentes desequilibrios. El ciclo de la Vida de la Virgen y de la Infancia de Jesús comprende los capítulos XI y XII, con 17 temas; mientras que el ciclo de la Vida Pública de Cristo, con apenas dos temas, y el de la Pasión, con cinco, se comprimen en el capítu-

⁸ Los trabajos de Giuseppe Scavizzi en esta dirección son: «La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo», en *Storia dell'Arte*, 1974, pp. 171-211; el libro, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500-1550)*, Reggio Calabria-Roma, 1981 (véase también la recensión de Claudio Strinati en *Storia dell'Arte*, 1984, pp. 78-84); y más recientemente «Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento», en *Storia dell'Arte*, 1987, pp. 29-46; en donde se anuncia su próximo libro sobre *I teologi e l'arte nel secondo Cinquecento*.

⁹ Falta un estudio sistemático sobre los Sínodos españoles posteriores a Trento. Un primer avance de este estudio puede verse en el artículo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», en *Studies in the History of Art*, 13, 1984, pp. 153-158; que recoge en las notas la escasa bibliografía anterior. Un nuevo Sínodo toledano ha sido publicado por Ricardo Saez, «Contribution a l'histoire religieuse de l'Espagne. Etude introductive a l'édition du Synode tenu a Tolède, en 1596, sous la présidence de García de Loaysa, gouverneur de l'archevêché», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 1986, pp. 223-268. Este documento, respecto a las imágenes, se limita a recoger los motivos habituales de los anteriores Sínodos, relativos a las prohibiciones de las historias apócrifas extravagantes y de los excesos en las imágenes de vestir.

¹⁰ Las causas por las cuales el cardenal Paleotti no concluyó los últimos tres libros de su tratado no nos son conocidas. El índice completo de toda la obra se publicó en las dos ediciones de la misma: la italiana de 1582 y la latina de 1594. Véase P. Barocchi, *Trattati d'Arte del 500*, vol. II, Bari, 1961, pp. 504-509. Sobre el cardenal Paleotti y las artes es fundamental el largo artículo de Paolo Prodi, «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica», en *Archivio italiano per la Storia della Pietà*, IV, 1965, pp. 121-212.

lo XIII. No hay ningún episodio del Antiguo Testamento, y del Nuevo faltan asuntos importantes como la *Transfiguración*, la *Santa Cena*, la *Ascensión*, o *Pentecostés*. Encontramos, además, una clara arbitrariedad en la selección de los temas, que contrasta con el carácter sistemático del libro de Jerónimo Nadal. Podría aducirse que el mayor énfasis en el ciclo mariano y de la infancia de Cristo se debe a que son episodios no desarrollados por los evangelios canónicos, próximos a la piedad popular y a la tradición apócrifa, por lo que se justificaría una mayor atención en el *Arte* a este ciclo. Esta hipótesis sería aceptable si no perdemos de vista que Pacheco admite sin reparos y desarrolla diversas escenas no canónicas, como el *Abrazo en la Puerta Dorada*, la *Natividad de la Virgen*, los *Desposorios*, o la *Aparición de Cristo resucitado a su Madre*, entre otras. No existe en la mente del pintor andaluz la menor reserva sobre la validez de numerosas fuentes tradicionales, como las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia por poner un ejemplo. La cultura religiosa del siglo XVII admite con un alto grado de credulidad la mayor parte de la tradición medieval, al mismo tiempo que procura un mayor rigor en el tratamiento historiográfico de esa misma tradición, en la línea iniciada por la obra enorme del cardenal Baronio en los *Anales Eclesiásticos* y en los *Comentarios al Martirologio Romano* ¹¹.

La segunda razón para cuestionar el *Arte* como repertorio es la arbitrariedad del método con el que Pacheco construye su discurso. Al lado de problemas de notable complejidad doctrinal e histórica, como el *Juicio Final* o el *Cristo crucificado con cuatro clavos*, encontramos muchos otros temas apenas apuntados o sólo resueltos con argumentos tópicos. Una lectura atenta de determinados pasajes nos revela que las *Adiciones* adolecen de una cierta precipitación, como si su autor temiera no acabar la obra, quedar atrapado por un tema abrumador. El capítulo XII, que agrupa los episodios centrales de la Vida de la Virgen desde los *Desposorios* hasta *Jesús entre los Doctores*, es el más completo y minucioso constituyendo uno de los escritos de Pacheco mejor construido. Los capítulos XI y XIII, en cambio, son muy irregulares en su grado de elaboración y en sus objetivos. Casi siempre el punto de partida, la causa de la elección de un determinado tema iconográfico, es lo que nuestro autor denomina una «observación», es decir, alguna incorrección o algún episodio polémico de una historia, que ya de antiguo le ha interesado, y que ahora encuentra la posibilidad de sistematizarse de forma teórica. Tal es el caso del tema de los *Ángeles*, que no deben tomar la apariencia femenina; o del *Abrazo en la Puerta Dorada*, que debe evitar el ósculo entre San Joaquín y Santa Ana y el ángel que los acerca. A veces la inclusión de un tema sólo se justifica porque él mismo lo ha tratado como pintor. Tal es el caso de las *Tentaciones de Cristo*, que junto con el *Bautismo* son los únicos episodios de la Vida Pública anteriores al ciclo de la Pasión que se comentan. En otras ocasiones el estudio de una historia parece sólo una excusa para criticar a otro pintor, como vemos por ejemplo en el tema de *Santa Ana dando lección a la Virgen*, que es finalmente desaconsejado a pesar de, o precisamente por, haberlo pintado Juan de Roelas para el convento de la Merced.

¹¹ Sobre el cardenal César Baronio puede verse como bibliografía operativa el *Dizionario Biografico degli Italiani (ad vocem)*, y en relación al arte el último artículo de Scavizzi citado en la nota 8, y sobre todo las actas del Congreso: *Baronio storico e la Controriforma*, Sora, 1982, y *Baronio e l'Arte*, Sora, 1985.

La mejor prueba de la importancia como estímulo de estas «observaciones» es el pasaje del *Arte* en que se apuntan otros posibles motivos, no tratados por falta de espacio. Dice Pacheco en el libro III, cap. 14 (II, pp. 360-361):

«Mucho nos pudiéramos alargar en esta materia, pero con lo que se ha dicho hasta aquí bastará para dar luz en todo lo que se ofreciere, consultando los pintores los libros y a personas doctas; dexando muchas cosas que pudiéramos declarar, como: Las cruces de los dos ladrones [...]. También la Cena del Señor, si fue recostados [...], o sentados [...]. El excesivo pasmo y desmayo de Nuestra Señora [...]. Cristo vivo, con lágrimas, en la espiración [...]. La llaga del costado pintada con sangre y agua [...].»

Estas cuestiones aquí enunciadas son temas de potencia, son la idea motriz a partir de la cual se genera el discurso. Sólo falta la narración y el comentario del episodio, con la justificación erudita de esa variante iconográfica, para que estas «observaciones» puedan, ya transformadas en temas, incorporarse al lugar correspondiente del *Arte*.

Veamos ahora qué fuentes literarias fueron utilizadas en concreto para elaborar las *Adiciones a algunas Imágenes*. Una primera mirada a las anotaciones marginales del texto nos revela la convivencia de tres tipos de fuentes: 1) citas de Santos Padres y de autoridades clásicas, 2) citas de autores religiosos modernos, y 3) menciones de clérigos sevillanos próximos al pintor, sobre todo padres jesuitas. Las citas de los Santos Padres son todas de segunda mano, como era normal en la época, y proceden del segundo grupo de fuentes. Los autores modernos constituyen una pequeña biblioteca de libros entre devocionales y eruditos, y la mayoría parece que bastante populares en su tiempo: los más utilizados en las *Adiciones* son: Landulfo de Sajonia el Cartujano, Cristóbal de Fonseca, Francisco Arias, Jerónimo Gracián, Luca Pinelli, Pedro de Vega, Pedro de Rivadeneyra, Alonso de Villegas, Luis de Granada y Cristóbal de Castro, entre otros¹². Estos autores suministran a Pacheco la estructura narrativa y la glosa de cada uno de los episodios tratados. A menudo el discurso del *Arte* es el resultado de encadenar diversos pasajes de estos autores, limitándose Pacheco a comentar la forma plástica del tema, y a señalar los errores más comunes que él conoce. Ésta es la causa principal del tono narrativo de esta parte en que básicamente se explica qué sucedió y qué significa tal o cual misterio.

Cuando el tema es poco frecuente, o problemático por alguna razón, nuestro autor recurre a la autoridad de sus amigos los clérigos sevillanos, a quienes encarga escritos y aprobaciones, o de quienes toma sermones, que se incorporan más o menos literalmente al *Arte*. Estos autores son los jesuitas Feliciano de Figueroa, Alonso Flores, Antonio de Quintanadueñas, Diego Me-

¹² Ofrecemos a continuación la referencia bibliográfica de las obras utilizadas por Pacheco en sus primeras ediciones: Landulfo de Sajonia, *Vita Christi*, 4 vol., Alcalá 1502-1503. Cristóbal de Fonseca, *Vida de Christo Señor Nuestro*, 4 vol., Toledo, 1596-1601, Madrid, 1605-1611. Francisco Arias, *Aprovechamiento espiritual*, Valencia, 1588, y del mismo, *Libro de la Imitación de Cristo*, 3 vol., Sevilla, 1599-1602. Jerónimo Gracián, *Summario de las excelencias del glorioso s. Joseph*, Roma, 1597. Luca Pinelli, *Libretto d'imagini e brevi meditationi sopra la vita della S. Vergine*, Nápoles, 1594. Pedro de Vega, *Flos Sanctorum*, Sevilla, 1572. Pedro de Rivadeneyra, *Flos Sanctorum*, Madrid, 1599. Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum*, 4 vol., Toledo, 1578, 1588, 1589, Madrid, 1589. Cristóbal de Castro, *Historia Deiparae Virginis Mariae*, Alcalá, 1605. Luis de Granada, *Memorial de la Vida Cristiana*, Lisboa, 1561 y *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*, Salamanca, 1574.

léndez, Juan de Pineda, y el dominico fray Alonso Ossorio¹³. Como a veces estos textos son encargos de Pacheco, es decir, son manuscritos que él poseía y no hemos conservado, resulta muy difícil establecer la diferencia entre la cita literal del clérigo y la redacción del pintor. Un caso límite de esta dificultad lo encontramos, por ejemplo, en la *Pintura no usada de Santa Ana*, o en la *Santa Ana dando lección a Nuestra Señora*, en que la colaboración del jesuita Antonio de Quintanadueñas parece sustituir casi por completo al autor.

La estricta dependencia de las *Adiciones* a unas fuentes concretas no debe inducirnos a negar la profunda originalidad de la obra, ni a traspasar la paternidad de la misma hacia una hipotética Academia, ni tampoco vincularla a una supuesta «política artística» de los jesuitas sevillanos. No podemos ahora, como es lógico, desarrollar con detalle estas cuestiones, que deben matizarse en función de las diversas fases cronológicas de la elaboración del tratado de Pacheco¹⁴. Intentaremos, no obstante, una conclusión provisional relativa a la problemática iconográfica que nos ocupa.

El *Arte de las Pintura* no debe leerse hoy como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista en iconografía sagrada. No lo fue en su tiempo, ni en épocas posteriores, a pesar de los esfuerzos de su autor por aducir su vinculación a la Inquisición, y la autoridad de los padres jesuitas. Gracias al propio Pacheco (II, p. 194) sabemos que el 7 de marzo de 1618 le fue conferida una particular comisión, «para mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieran en tiendas y lugares públicos». Nos conviene ahora señalar tres aspectos de tal nombramiento: 1) parece que el mérito para tal honor reside *ex-aequo* entre él y su hermano, tal como reza el documento: «[...] por la satisfacción que tenemos de la persona de Francisco Pacheco, vecino de esta ciudad, pintor excelente y hermano de Juan Pérez Pacheco, familiar deste Sancto Oficio [...]»¹⁵; 2) no es nombrado familiar, que es lo socialmente codiciado, sino sólo obtiene una «comisión», que además es un cargo sin precedentes¹⁶; y 3) nada sabemos de las tareas encomendadas a tal «comisión», ni se conocen procesos o amonestaciones a pintores a propósito de cuestiones iconográficas¹⁷. Podemos deducir, en consecuencia, que este nombramiento fue un simple reconocimiento honorífico sin repercusiones concretas

¹³ Esta nómina debe ampliarse con los once consultores a propósito del cuadro del *Juicio Final* y con los autores de las siete *Aprobaciones del Cristo crucificado con cuatro clavos*. Además son citados de forma puntual a lo largo del *Arte* hasta quince jesuitas: los cinco ya mencionados más Luis del Alcázar, Gaspar de Zamora, Francisco de Castro, Juan de Soria, Juan Jerónimo, Andrés de Cañizares, Diego de Ribera, Alvaro Arias de Armenta, Juan Méndez Bernardo, y Pedro de Esquivel.

¹⁴ La discusión de estas cuestiones encontrará su marco adecuado en la edición crítica que estamos preparando.

¹⁵ Unos de los pocos datos conocidos sobre este hermano de Pacheco es el de su muerte con anterioridad al 18 de julio de 1620. Véase Celestino López Martínez, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, p. 89.

¹⁶ Es sabido que el cargo de familiar del Santo Oficio era ambicionado por muchos como una forma de promoción social, e incluso en ocasiones servía de garantía pública de limpieza de sangre. Véase a este respecto el trabajo de Bartolomé Bennassar, «Aux origines du caciquisme: les familiers de l'Inquisition en Andalousie au XVII siècle», en *Cahiers du monde hispanique et luso brésilien*, 27, 1976, pp. 63-71. Tal vez la prematura muerte de su hermano en 1620 frustrara la «carrera» inquisitorial de Pacheco.

¹⁷ En el libro III, cap. 9 (II, pp. 172-175) se comentan diversos errores de pintores, y se menciona, sin nombrarlo, a un pintor de Córdoba penitenciado por la Inquisición: «Podráseme preguntar si he observado algunas boberías o disparates, de malos pintores, y respondo: que

en la pintura sevillana de la época. No tenemos ningún dato positivo para suponer que la ortodoxia en la producción de imágenes sagradas estuviera amenazada, ni que fuera necesaria una vigilancia singular.

El pensamiento iconográfico de Pacheco nada tiene que ver con una defensa estricta de la ortodoxia, tal como se desprende de una lectura de las *Adiciones*. El propio autor reconoce que su obra va dirigida contra la ignorancia (II, p. 193): «[...] no serán sobradas las advertencias propuestas; en especial a los artífices menos inteligentes (porque los más capaces no sólo aman la libertad, pero sacuden, con impaciencia, el yugo de la razón)». Por otra parte, sería lícito preguntarse: ¿Cuáles son los «abusos» que se censuran en el *Arte*, cuáles los «errores» que conviene evitar? Apenas es posible vincular con esta categoría de «error» la vehemente condena del Niño Jesús desnudo en la *Natividad*, o la exigencia que en la *Presentación de la Virgen en el Templo* ésta tenga sólo tres años y no 14 ó 15, o la explicación sobre las vestiduras correctas de *Cristo camino del Calvario*, por citar algunos ejemplos. No debemos perder de vista que las opiniones de Pacheco son propuestas para el debate intelectual, y no son leyes refrendadas por la autoridad de la Iglesia, ni tampoco normas establecidas por consenso en la Sevilla de la época. De ahí la necesidad del autor de arroparse con otras opiniones y aprobaciones de clérigos, de presentarse siempre como un pintor advertido y erudito.

Cabe discutir ahora cómo interpretar el protagonismo de los jesuitas en esta parte del *Arte de la Pintura*. El hecho es indudable: la mayoría de los autores contemporáneos que se citan en las *Adiciones* son jesuitas —ya los hemos mencionado— y el propio Pacheco lo declara sin más (II, p. 194): «Servirán mis avisos de saludables consejos en 70 de edad; y lo mejor y más acertado de todos ellos se deberá, principalmente, a la sagrada religión de la Compañía de Jesús, que los ha perfeccionado». La explicación es en principio sencilla: los jesuitas son la orden a la que Pacheco se vincula a nivel personal. El padre Gaspar de Zamora fue su confesor durante 40 años según se dice en el *Arte* (I, p. 330). Son la orden además que mayor atención dedica a los sectores intelectuales de la sociedad civil, la más abierta hacia los conflictos e inquietudes de los nuevos tiempos. Una curiosa anécdota autobiográfica que figura en el *Arte* (I, pp. 268-269) nos ilustra claramente sobre la despreocu-

muchas; y diré algunas que pasan la raya. En Córdoba tengo noticias que penitenciaron un pintor, porque pintó a Nuestra Señora al pie de la Cruz con verdugado y jubón de punta y toca azafanada y a San Juan con calzas atacadas y jubón con agujetas y, preguntado, qué le había movido a hacer semejante disparate, respondió: que se usaba ya pintar los santos a la marquesota. ¡Bien merecido castigo!». Otros procesos de artistas anteriores, como el de Esteban Jamete publicado por Domínguez Bordona (*Proceso Inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, 1933), o el de Simón Pereyts en Méjico, publicado por Manuel Toussaint («Proceso y denuncias contra Simón Pereyts en la Inquisición de México», Suplemento núm. 2 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1938); o los casos que estudia Virgilio Pinto Crespo («La actitud de la Inquisición ante la iconografía sagrada. Tres ejemplos de su actuación», en *Hispania Sacra*, 1978-79, pp. 285-322), indican en general un interés muy escaso por las sutilezas de tipo iconográfico, y poco tienen que ver con el discurso erudito de Pacheco. No coincidimos, pues, en absoluto con el planteamiento del trabajo, por otra parte, bien documentado bibliográficamente, de Romeo de Maio, «Vasari, Pacheco e la Controriforma spagnola», en *Il Vasari storico-grafo e artista*, Florencia, 1974, pp. 449-456. No podemos discutir aquí con detalle el enfoque que tiene a presentar la Contrarreforma como una opción ideológica sin matices. En el aspecto que ahora nos ocupa De Maio no duda en inventar, pues no ofrece prueba alguna, las tareas de Pacheco en su «comisión»: «Il suo compito era di una importanza singolare, dato che da lui dipendevano le licenze di emigrazione di artisti, l'esportazione di oggetti d'arte, la ratifica di progetti artistici per il Nuovo Mondo, di che Siviglia era la strada inevitabile». Y no vacila en concluir: «La miseria spirituale e la strumentalità didascalica delle arti americane nei trent'anni ch'egli fu revisore sono imputabili anche a lui».

pación de los dominicos por estas cuestiones no teológicas, y sobre la actitud despierta y comprensiva, en cambio, de los jesuitas:

«[...] el año 1593, queriendo hacer un debuxo de invención para, pintar en cierta competencia, la degollación del apóstol San Pablo [...] y buscando cosas que fuesen conforme a la verdad, comuniqué en San Pablo de Sevilla al doctísimo maestro Fray Juan de Espinosa, de la orden de Santo Domingo, el cual, por desembarazarse de cosa que (al parecer) le había de dar cuidado, me remitió a una pintura a fresco desta historia, que está en el claustro, de mano de Vasco Pereira, como se pinta comúnmente. No satisfecho desto, consulté en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús al Padre Juan de Soria (que tenía particular aplicación y estudio en esta parte); traxo un libro (a mi ver de César Baronio), de donde escribí [...] lo que se sigue».

Si la afición de Pacheco por los jesuitas es evidente y el propio *Arte* lo refleja, no lo es tanto la consideración de los jesuitas por Pacheco, pues casi puede decirse que apenas contaron con él para nada. Como pintor sólo tenemos noticia de cuatro encargos promovidos por jesuitas. En 1592 contrata tres telas para una capilla lateral del Colegio de Marchena, que no se conservan. Sí conservamos, en cambio, en la Academia de San Fernando dos cuadros con el *Abrazo en la Puerta Dorada* y el *Sueño de San José*, que proceden de la capilla del Colegio sevillano de San Hermenegildo, pues una precisa descripción en las *Adiciones* nos permite identificarlos como tales. En la escalera principal del mismo Colegio figuraba un retrato de San Ignacio realizado por Pacheco en 1613 según el testimonio del *Arte* (II, p. 358). El cuarto encargo son dos pequeñas pinturas sobre jaspe que decoraban el sagrario de esa misma capilla, ejecutadas a instancia del padre Juan de Pineda en 1620¹⁸. En conjunto muy poca cosa si reparamos que lo más significativo es su exclusión de los grandes encargos jesuíticos del momento: el retablo mayor del Colegio de Marchena que realizaron Alonso Vázquez y Juan de Roelas entre 1599 y 1608; y el retablo mayor de la Casa Profesa de Sevilla de Gerolamo Lucenti, Antonio Mohedano y Roelas entre 1604 y 1606. A la vista de estos datos se hace difícil pensar el *Arte* como el vehículo de una supuesta política artística o iconográfica de los jesuitas sevillanos, pues esto no se corresponde con la relativa marginación de Pacheco como pintor, ni con las críticas de éste a otros pintores elegidos por la Compañía.

El *Arte de la Pintura* es el testimonio de unas preocupaciones personales, al margen de la notable complejidad y pluralidad de sus fuentes, que siempre su autor tiende a subrayar. En la metafórica balanza ideal del pintor cristiano y erudito es sobre todo el capítulo de la erudición aquel con el que Pacheco destaca y se defiende, aquel con el que marca de forma permanente a su discurso.

¹⁸ El documento del encargo de Marchena se publica en Rodríguez Marín, *Francisco Pacheco, maestro de Velázquez*, Madrid, 1923, pp. 38-40. Estas obras fueron encargadas con anterioridad a Vasco Pereira pero el contrato fue rescindido. Véase el exhaustivo trabajo de J. M. Serrera, «Vasco Pereira, un pintor portugués en la Sevilla del último tercio del siglo XVI», en *Archivo Hispalense*, 1987, pp. 197-239, en concreto pp. 216-217. No tenemos ningún testimonio seguro de la realización de estas pinturas en Marchena sino sólo el documento del encargo. Sobre las dos obras de la Academia de San Fernando véase Valdivieso-Serrera, *Pintura Sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 65 y p. 71. Sobre el San Ignacio véase Valdivieso-Serrera, *op. cit.*, p. 90. Y sobre las dos obras sobre jaspe véase, *Arte*, II, pp. 92-93, y Valdivieso-Serrera, *op. cit.*, p. 73.

APÉNDICE

Francisco Pacheco, [«Sobre la Circuncisión y el Bautismo de Cristo»], en *Tratados de erudición de varios autores*, BNM Ms. 1713, fols. 261r-265r. (Transcribimos literalmente salvo en el entrecorrido que no figura en el original.)

[fol. 261r] Cosa natural es entre los que aspiran en sus Artes a tener nombre, adornarlos de todas las partes que los pueden ilustrar. Assi considerando yo en el de la Pintura, que después de los preçetos della una de las cosas esenciales es la propiedad, i la verdad en cada cosa que se pintare, sea en las fabulas escritas por sabios antiguos, o en las istorias sucedidas; juzgo que mucho mas lo será en los Misterios que enseña nuestra fe; los cuales ditó el Espiritu Santo. Esto me a hecho i haze encudriñar, leer, preguntar todo aquello que es mas conforme a la verdad, cuando se me ofrece ocasion de pintarlo; aunque en el uso parezca nuevo. I porque e visto que de dos pinturas igualmente buenas las que mas se conforma con lo escrito tiene mayor estima entre los que saben, como libro mas verdadero. Por esto con animo de umilde hijo de la iglesia que se sujeta en todo a su corrección digo, que el sagrado Misterio de la Circuncion del Señor, lo e visto de varios i eçelentes Maestros debuxado [fol. 261v] i pintado, i me parece que no está conforme a la verdad, porque se pinta que lo circuncidan en un Suntuoso Templo, por mano de un Saçerdote, i con mucho acompañamiento de ministros, i de la Sacratissima Virgen i San Iosef; que de mas de confundir esta pintura con la del Misterio de la Purificación (porque no sabemos si es Simeon aquel Saçerdote), no entiendo que aya lugar en la Escritura que diga que le circuncidó Saçerdote; a esto an añadido inconsideradamente la ofrenda de la purificación, i aun en lugar de las tórtolas o palomas puesto un par de pollos, como se ve en una capilla i Retablo en el claustro de san Pablo desta ciudad, que pintó el insine Mase Pedro de Campaña: i no deve ser la primera vez que se pinta assi. I las palabras del Cap. segundo de San Lucas dizen, desta manera.

«Et postquam consumati sunt dies octo ut circuncideretur puer: vocatum es nomem eius Iesus.»

Por lo qual el padre Juan de Pineda de la Compañía de Jesus predicando esta festividad en la casa Professa [fol. 262r] traxo por opinion de San Geronimo (que tanto supo de las divinas letras) que la Virgen su madre le circuncidó, i el venerable Padre frai Luis de Granada en las adiciones al memorjal dize que el glorioso San Iosef hizo este oficio. Esto es quanto al Saçerdote. Quanto al templo consta por palabras espresas del Evangelio del Capitulo segundo de San Lucas, que cité arriba, que la Sacratissima Virgen no fue al Templo hasta los cuarenta días de la purificación, que lo presento en el Templo de Jerusalem de manera que a las ocho días de la circuncion, i a los treze de la adoracion de los Reyes, allí estuvo hasta los cuarenta como se ve por esto que se sigue.

Evangelio de la Purificación

«Et postquam impleti sunt dies purgationis eius secundum legem Moysi, tulerunt illum in Hierusalem.»

El padre Francisco Arias de la compañía de Jesus tratado cuarto de la Imitacion de Nuestra Señora, i capitulo cuarto sobre estas palabras dize: [fol. 262v] «Era ley que qualquiera muger que naturalmente uiesse concebido cuando pariesse hijo estuviessse cuarenta días recogida en su casa o en otra parte, sin entrar en el templo, ni tocar cosa santa; i que cumplidos fuesse al templo, i ofreciesse sacrificio, para quedar limpia i purificada». I mas abaxo: «Mas la sacratissima virgen que en cuerpo i alma estava mas limpia que las estrellas, pudiendose excusar porque la ley no hablava con ella, con todo esso quiso abstenese de la entrada del templo por cuarenta días y guardar todas las demas ceremonias de la ley.»

I el padre frai Luis de Granada en el lugar que se a dicho arriba, dize en este Misterio: «Cumplido ya el numero de los días que señalava la ley despidiendose la Virgen de aquel Santo pesebre, i dexandolo lleno de lagrimas, i de graçias para la devocion de los fieles, partese para Jerusalem [fol. 263r] a cumplir el mandamiento de la ley.»

Demas desto los que escriben de la tierra Santa i entre ellos el maestro Guerrero, dizen que sobre el lugar donde fue circuncidado, i entre el lugar del nacimiento i el pesebre ay un altar donde ofrecieron los reyes sus dones, que confirma que todo fue en la cueva como

lo tengo dicho. I dizen mas que del pesebre a Jerusalem donde esta el Templo ay dos leguas.

Quedando esto tan llano, como se pintará de oi mas en el Templo la circuncion? Sino fuesse apartando a la madre del hijo, lo cual me parece impiedad, pues vimos cada dia predicar lo contrario, a ombres dotissimos. Juntando el dolor i lagrimas de la madre con la sangre preciosa del hijo. Quien lo avia de vestir i desnudar, regalar i acallar, en medio de tan ecesivo dolor, siendo de ocho dias nacido? Casi no oimos otra cosa en predicandose este misterio, con que se enternece nuestra dureza. [fol. 263v] Esto es lo que yo conforme a mi suficiencia puedo alegar dexandolo en las manos de los varones doctos a quien reverençio. I conformandome con la verdad lo pintara desta suerte salvo mejor juizio.

Que le circuncida el glorioso San Iosef en presencia de la Virgen nuestra Señora, que puestas en tierra las rodillas lo está considerando, con semblante lloroso i compassivo. I en lugar de sacerdote i ministros muchedumbre de Angeles hermosissimos llorosos i admirados algunos con velas ençendidas en las manos, que pues quando nace le baxan a alabar, a quien la sangre que derrama, i nombre glorioso que le ponen le acompañen, i todo esto en la cueva i portal de Belem.

Queda esto concludo que a de quedar en la Pintura la Virgen, o el Templo, porque juntos no se compadece.

Assi mesmo la historia del sagrado batismo de nuestro Señor por mano del glorioso Batista me [fol. 264r] parece que no se pinta con propiedad pintandole a nuestro salvador sobre la cabeça estandole bautizando la paloma. Porque a de estar fuera del agua, i puesto en oracion, quando se abren los cielos i se oye la voz del Padre eterno. Como parece destes lugares de los tres evangelistas que escriven esta divina istoria.

S. Mateo Cap. 3

«Baptizatus autem Iesus, confestim ascendit de aqua, et ecce aperti sunt ei coeli: et vidit spiritum dei descendentes sicut columbam, et venientes super ipsum. Et ecce vox de coelis dicens, Hic est filius meus dilectus in quo mihi complacui.»

S. Marcos Cap. 1

«Et factum est: in diebus illis venit Iesus a Nazaret Galilaea: et baptizatus est a Ioanne in Iordane. Et statim ascendens de aqua, vidit coelos apertos, et spiritum sanctum tanquam columbam descendentem et manentem in ipso. Et vox facta est de caelis, tu es filius meus dilectus, in te complacui.»

S. Lucas Cap. 3

«Factum est autem cum batizaretur omnis populus [fol. 264v] et Iesu baptizato et orante apertum est coelum: et descendit spiritus Sanctus corporali specie sicut columba in ipsum, et vox de coelo facta est, Tu es filius meus dilectus: in te complacui mihi.»

Frai Luis de Granada en la tercera parte del libro de oracion i meditacion, donde haze tres tratados en alabança de la oracion, i del ayuno, i limosna, en el primero que es de la oracion, alabando esta virtud dize: «Y no es pequeño argumento desta verdad, ver que aquellas dos tan principales glorias y testimonios de Cristo, que se descubrieron en su gloriosa transfiguracion y baptismo acaecieron estando en oracion; porque de la transfiguracion dice San Lucas que “estando el orando se le mudó la figura del rostro, y comenzó a resplandecer como el sol y sus vestiduras se pararon blancas como la nieve” y del baptismo cuenta el mismo San Lucas que, “acabandose de baptizar, y estando en oracion se le abrieron los cielos i decindió el Espiritu Santo [fol. 265r] sobre el en especie de paloma”; en lo cual se nos da a entender que estando los hombres en oracion son espiritualmente transfigurados en otros hombres, por virtud de la devoción y gracia que alli se les da.»

I aunque a todo lo dicho se puede oponer la antigüedad del uso, es verdad que de parte de la piedad cristiana que atiende a cosas mayores no an puesto en esto tanta fuerça. Pues se pinta la Virgen nuestra Señora caída en tierra desmayada al pie de la cruz cosa que (como yo e oido a ombres dotos) afirmar seria error. Tambien el niño Jesus desnudo en el pesebre se pinta aviendo (conforme al evangelio) de estar embuelto en paños pobres. I conforme a esto ai otras cosas por ignorancia de los pintores introducidas que justamente se podian reducir con que algun doto varon pusiese en ello algun estudio i trabaxo en servicio de nuestra Madre la Santa Iglesia a quien como indino hijo me sugeto en todo lo referido.